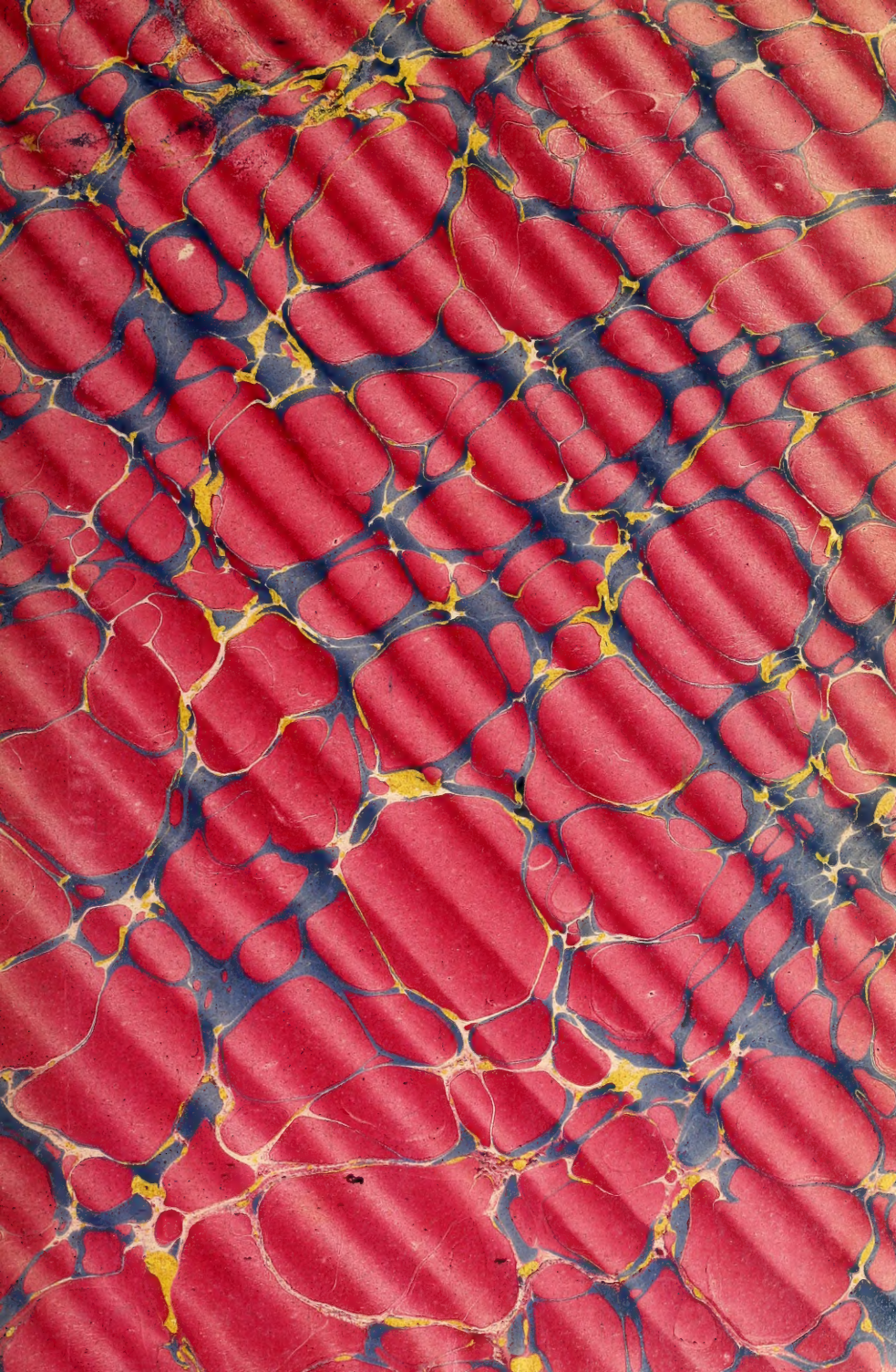






Presented to the
LIBRARY of the
UNIVERSITY OF TORONTO
by
Mrs. Anita Dupré



L'Art et les Artistes

Directeur : *Armand DAYOT*

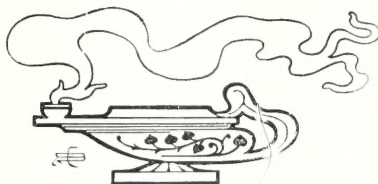


L'Art et les Artistes

TOME XIII

(*Avril-Septembre 1911*)

2373-78

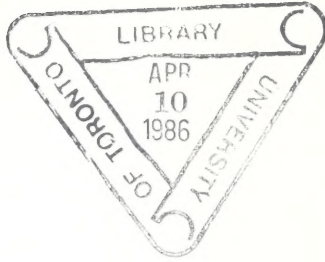


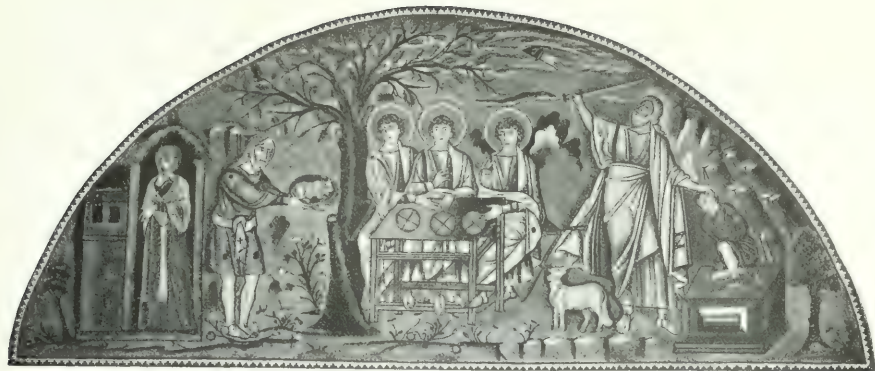
PARIS

23, QUAI VOLTAIRE, 23

1911

V.
2
A47
+13





Pres. Alinari.

Bisnque de Ravenne.

ABRAHAM RECEVANT LES ANGES, ET LE SACRIFICE D'ISAAC (MOZAÏQUE DE VI^e SIÈCLE)

LA PEINTURE ITALIENNE

¶ VI

CAMILLE MAUCLAIR



C'EST sous la terre que la peinture italienne est née parmi les sépultures des martyrs innombrables, dans les catacombes décorées de pieuses et naïves peintures.

L'art chrétien est apparu dans ces ténèbres avec la foi chrétienne. Là, les mythes païens et les mythes bibliques et évangéliques se sont mêlés dans une expression spiritualiste si pure, si touchante par sa gaucherie même que, après neuf siècles d'oubli, les Giotto et les Fra Angelico n'ont fait que ressusciter au jour les créations enfouies par d'humbles anonymes et unir, à leur tour, l'art antique à l'art chrétien. Ces anonymes sont les véritables Primitifs.

Au IV^e siècle, après la reconnaissance du christianisme par Constantin, en 313, ces artistes furtifs eurent le droit de travailler librement. Mais la foi, reconnue, affirma aussitôt son autorité dogmatique; la tradition décorative antique qui inspirait ces humbles ouvriers fut bannie, l'imagination ornementale, de source toute païenne, s'affaiblit, l'exécution dégénéra. L'Art fut limité à l'illustration littérale du dogme, qui restait, dans ce chaos, le seul ralliement et la seule discipline morale. A Ravenne, où Honorius avait transporté, en 410, le siège de l'empire d'Occident, la tradition garda plus

de droits, et l'antique maintint son prestige durant toute l'époque de Justinien, en s'influençant de plus en plus du style byzantin. Mais, à Rome, la guerre des papes contre les Iconoclastes, de 717 à 842, la restauration prématurément tentée par Charlemagne, n'aboutirent qu'à un rigorisme fatal aux vellétés artistiques. Si les Iconoclastes s'opposaient à toute représentation du divin, la papauté ne la désira qu'à la condition de la régenter sévèrement. En 787, le concile de Nicée admit bien que la peinture fût d'une grande utilité pour servir d'exemples édifiants par l'image, mais il lui imposa « une législation et une tradition approuvées par l'Église, la pratique seule étant l'affaire du peintre, la tradition venant de l'ordre et de l'intention des saints Pères ». Et, en 787, le synode de Constantinople admit bien la peinture et le bas-relief, mais interdit la ronde-bosse. Cette décision de l'Église devait peser durant quatre siècles sur toute l'imagination artistique. C'est contre elle que les Trecentisti et les Quattrocentisti surtout ont lutté, de Giotto à Lippi; elle faillit replonger l'Art dans une nuit aussi profonde que celle des catacombes.

Mais, parallèlement, l'empire d'Orient s'était fondé. Les éléments asiatiques et helléniques allaient s'y amalgamer : le goût inventif et décora-



G. CIMABUE

LA MADONE ET L'ENFANT JÉSUS.

ne se sentait alléger comme la terre autoite
 et ce fut tard. L'art byzantin était de même à
 réveiller, fût-ce par contraste, en Italie, le sens de
 la tradition antique et de la liberté d'imagination.

Jusqu'après l'an mille, les miniatures et les
 mosaïques furent les seuls témoignages d'art ita-
 lien. Quand, au XI^e siècle, la papauté, en lutte
 contre l'Allemagne, retrouva de la puissance et
 voulut l'attester par l'art, il fallut que l'Italie
 demandât des artistes à Byzance (Saint-Marc de
 Venise, Dôme de Pise, Mont-Cassin). L'esprit ita-
 lien se réveilla lentement : Byzance adopta un art
 hiératique et conventionnel, l'Italie chercha confusé-
 ment une expression vivante. Quand, après la
 paix de Constance (1183), les républiques ita-
 liens eurent secoué le joug germanique, quand
 les Dominicains et les Franciscains eurent convert
 l'Italie d'églises, un mouvement extraordinaire se
 manifesta : l'élan mystique ne se contenta plus du
 hiératisme, du formalisme étroit. Les Domini-
 cains précheurs souhaitèrent des décorations
 murales capables de symboliser non seulement les
 dogmes, mais encore les connaissances; les Fran-
 ciscains mendiants, nés de la tendresse infinie de
 l'apôtre d'Assise, voulurent l'amour de la nature

comme l'amour de la créature et de Dieu. Les
 Universités, restaurant l'éducation classique, le
 Droit romain, les Lettres latines, préparèrent le
 retour à la compréhension de l'Antique. Dès 1250,
 à Pise, Nicolo Pisano et son fils Giovanni, sculp-
 teurs, songèrent aux bas-reliefs romains et eurent
 le pressentiment de la nature. Dès lors, se précisa
 la lutte entre le byzantinisme, de plus en plus
 hiératique, et les tendances naturalistes latines. Le
 pisan Giunta essayait, dans ses fresques d'Assise,
 de représenter des personnages d'après nature
 (1236). A Sienne, Guido, Ugolino et enfin Duc-
 cio fondaient l'école siennoise, et Duccio réalisait
 une œuvre empreinte d'un charme jusqu'alors
 inconnu, tandis que, à Arezzo, Margaritone résistait
 aux tendances nouvelles. Mais c'est de Cimabue
 (1240-1302) qu'il faut dater le véritable départ
 des destinées prodigieuses de l'art italien. Il ne fut
 pas le premier, à Florence, mais il fut le plus déci-
 sif promoteur, et le jour où, en 1267, on porta
 triomphalement à Sainte-Marie-Nouvelle la *Ma-
 done* qu'il lui avait destinée — honneur qui devait
 aussi échoir à Duccio, dans sa vieillesse, pour son
 tableau de la cathédrale de Sienne, en 1310 — est
 une de ces dates qui ouvrent une ère. Cette
Madone est le premier vrai tableau italien. Cimabue
 exerça une grande influence, mais sa plus belle
 œuvre fut d'avoir formé Giotto.

On errerait en pensant que cette évolution fut
 logique et sans tâtonnements, dans le chaos de
 dévastation et d'ignorance de ces temps tragiques.



BEATO ANGELO

L'ANNOCIATION.

Pour en venir à Cimabue, que de souffrances, que d'échecs, que d'efforts contradictoires, quelle douloureuse gestation du germe enfoui sous le sol saturé de sang! Toute l'histoire de cet art sublime se confond avec l'histoire de ces naïves et pieuses peintures décorant les cryptes où dormaient les martyrs — et c'est leur âme

Jean de Latran; en 1301, le palais du podestat de Florence; en 1303, il fut à Padoue, où Dante, exilé, le rejoignit, et d'où ils partirent ensemble à Vérone. Ferrare, Ravenne, Pise, Arezzo, Milan, Urbino, Rome, Naples le virent. Puis ils revint à Florence, pour dessiner le campanile, et en modeler les ornements. Il en



M. St. Adair

Stomé: Académie des Beaux-Arts

DUCCIO DI BUONINSEGNA

LA MADONE ET L'ENFANT JÉSUS AVEC DES SAINTS SUR LES CÔTÉS (CRÈDE)

qui a mis neuf siècles à percer cette couche de terre pour se révéler, pour incarner son miracle de douceur et d'extase dans les corps des Trecentisti.

GIOTTO ET SON ÉCOLE

Giotto (Ambrogio di Bondone, surnommé Ambrogiotto et par abréviation Giotto) naquit à Vespignano, près de Florence, en 1276. Cimabue, d'après la légende, le vit dessiner sur une pierre une des chèvres de son troupeau, l'instruisit. A vingt ans, Giotto continuait les peintures de son maître à l'église d'Assise et y rompait si délibérément avec le formalisme byzantin dont Cimabue s'était déjà écarté timidement, qu'il était salué comme un génie libérateur, un de ces hommes en qui se coagulent brusquement les aspirations d'une race et d'une époque. Toute l'Italie le rechercha. Architecte, sculpteur, peintre, il travailla et agit pendant quarante ans, non seulement en créant, mais encore en suscitant partout l'enthousiasme, en véritable fondateur et prophète d'une religion nouvelle. En 1298, à Rome, il décora l'abside de Saint-Pierre; en 1300, Saint-

Jean de Latran; en 1301, le palais du podestat de Florence; en 1303, il fut à Padoue, où Dante, exilé, le rejoignit, et d'où ils partirent ensemble à Vérone. Ferrare, Ravenne, Pise, Arezzo, Milan, Urbino, Rome, Naples le virent. Puis ils revint à Florence, pour dessiner le campanile, et en modeler les ornements. Il en

vit les premières assises avant de mourir, le 8 janvier 1337.

Le trait capital du génie de cet homme extraordinaire, c'est l'amour de la vie et le culte de la nature, poussés d'un seul élan de son âme a un degré qui n'a été dépassé par personne. Il n'existe peut-être pas d'exemple d'une entrée accomplie avec une décision si superbe dans un domaine inconnu. Evidemment, les Cosmati, Duccio, Cimabue, et parallèlement, les imagiers français avaient pressenti cette terre promise; mais c'est Giotto qui s'y est avancé d'emblée, réinventant l'art antique, le reliant à la foi, s'égalant par son tendre et énergique génie à saint François d'Assise. C'est bien à Assise qu'il faut le voir avant tout: là, dans cette série de vingt-huit compositions, il s'est identifié au saint dont il retraçait la *Vie*. C'est la première fois qu'un peintre a créé des scènes presque contemporaines d'après des principes d'observation directe, magnifiée par le sentiment. Douze ans plus tard, il revenait à cette même église et y ajoutait les quatre compositions du *Troisième de la Croix*, du *Troisième de la Passion*, du *Troisième de l'Ascension* et de la *Glorification de saint François*, mo-

... mais encore que, toute son œuvre ait-elle disparu, il devrait encore être vénéré comme un des plus grands révélateurs de l'histoire intellectuelle. Du néant, Giotto a fait surgir, comme une Pallas sortant tout armée de son cerveau, une conception de l'art pictural qui est restée la plus noble, celle de la peinture à la fois idéologique et humaine, représentant le pathétique par la plastique, n'usant du dessin et de la couleur que pour rendre visibles des états d'âme. Giotto avait créé et suggéré pour cent ans : on put croire qu'il avait trouvé la perfection technique. Son exemple suscita une véritable révolution :

mais encore que, toute son œuvre ait-elle disparu, il devrait encore être vénéré comme un des plus grands révélateurs de l'histoire intellectuelle. Du néant, Giotto a fait surgir, comme une Pallas sortant tout armée de son cerveau, une conception de l'art pictural qui est restée la plus noble, celle de la peinture à la fois idéologique et humaine, représentant le pathétique par la plastique, n'usant du dessin et de la couleur que pour rendre visibles des états d'âme.

Giotto avait créé et suggéré pour cent ans : on put croire qu'il avait trouvé la perfection technique. Son exemple suscita une véritable révolution :



Padoue. Capelle de l'Assunta.

GIOTTO — LE CHRIST MORT ET LES SAINTES FEMMES

... nieuse. C'est un monde qui se révèle : par la...
 ... à l'œuvre de Giotto, à ce qu'on...
 Cimabue prend forme, l'âme des peintres des cryptes chrétiennes se ranime, l'antique, avec ses draperies si pures, reparaît « florentinisé », la nature, en sa vérité, rentre triomphalement d'un exil de dix siècles dans l'art, la pensée subtile et forte de Dante s'unit à l'imagination tendre de son ami.

Giotto accomplit allègrement, comme en se jouant, cette œuvre assez vaste pour remplir dix existences. On peut dire que non seulement son œuvre en soi fut admirable — car les incorrections y sont toujours l'effet d'un excès de sentiment

l'instrument de vérité et de vie était offert par lui à la pensée latine, le formalisme byzantin était écarté, l'art chrétien avait devant lui l'avenir, et on avait tant à dire, depuis si longtemps ! Substituer à l'hieratisme la libre expression de la nature, parcourir l'infini domaine de la représentation vraie, continuer cependant à faire de la peinture non seulement l'historiographe des légendes sacrées et de la lutte héroïque du christianisme, mais encore l'enseignement moral de la foi aux yeux des fidèles illettrés, quelle tâche ! A la suite de Giotto, dans sa trouée lumineuse, des disciples s'avancèrent.

Personne n'avait jalosé ni combattu le révéla-

teur. Même les élèves d'Andrea Tafi, le mosaïste contemporain de Cimabue, et encore fidèle au byzantinisme, même Buffalmano et Bruno di Giovanni, l'avaient salué sans envie. Ce fut le fils du collaborateur de Tafi, Taddeo Gaddi (1300-1366) qui fut le meilleur auxiliaire et continuateur de Giotto et, artiste excellent, il s'abstint de briller pour n'être que l'humble propagateur des doctrines du maître et son trop modeste copiste (achèvement du campanile de Florence, construction du Ponte-Vecchio, fresques à Naples, Arezzo, Pise, disparues; tableau d'autel à Sienne). Giovanni da Milano, Stefano, Puccio Capranna (des deux pre-

plus grand des giottesques fut Andrea di Gione, dit l'Oragna (1308-1368).

Architecte, peintre, sculpteur — car, comme tous les autres Trecentisti, il ne séparait point ces arts, Orcagna n'a guère survécu par ses œuvres. Ses vastes fresques de Sainte-Marie-Nouvelle furent, au xv^e siècle, détruites pour faire place à celles de Ghirlandajo; mais cette église montre encore, par sa chapelle Strozzi, la haute valeur de cet esprit encyclopédique déjà ouvert à la conception, dont Léonard devait un jour donner la synthèse suprême, avec Michel-Ange. Là apparaît le désir de la beauté des formes, outre leur expres-

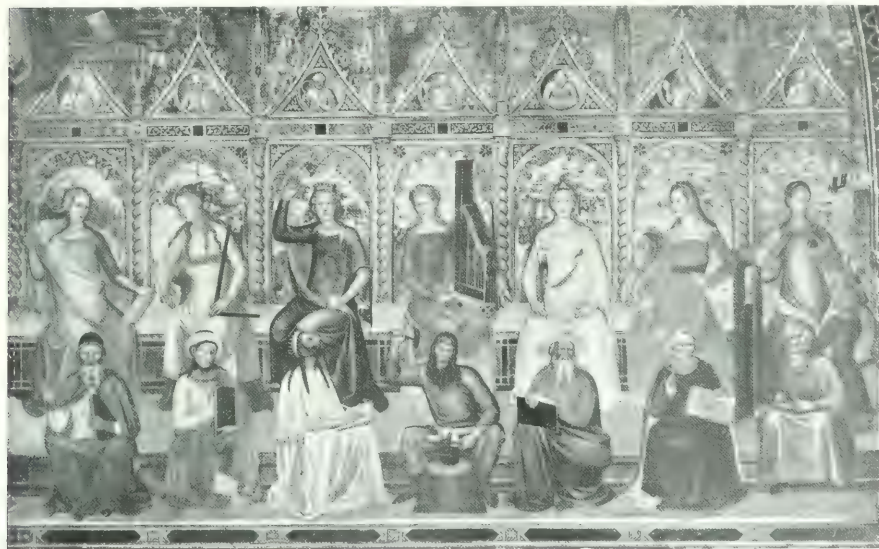


Photo. Lomas.

Florence. Église de Sainte-Marie-Nouvelle.
Chapelle de l'Espérance.

ÉCOLES FLORENTINE ET SIENNOISE

L'ÉGLISE MILITANTE ET TRIOMPHANTE (DE 1300 À 1360)

miers, rien ne reste; du dernier, fresque dans l'église d'Assise, furent encore des élèves immédiats de Giotto. Puis vinrent Agnolo Gaddi (1343-1396), à la fois fresquiste brillant et fondateur opulent d'une lignée de banquiers, formant, pour l'aider à exécuter ses commandes, de nombreux disciples qui propagèrent la foi giottesque, notamment Cennino Cennini, l'auteur du célèbre *Libro dell'Arte*, document précieux sur l'esthétique et la technique de cette école. Giottino (1324-1368), dont les Uffizi gardent une si émouvante *Descente de Croix*, fut un mystique savant et solitaire que l'excès de travail tua autant que la phthisie. Mais le

si on a pu, sur la foi d'une telle œuvre, attribuer longtemps à l'Oragna les terribles fresques du *Triumpho de la Mort* au Campo-Santo de Pise. Andrea di Firenze, Daddi, à Florence; Traini, à Pise; Francesco da Volterra, à Volterra; Spinello Spinelli, à Arezzo (1333-1410) furent encore des giottesques, et le fils de ce dernier, Parri Spinelli, avec ses collaborateurs Niccolo et Lorenzo di Niccolo, ainsi que la famille Bicci, gardèrent si bien la tradition de Giotto que, longtemps après la réaction naturaliste sur l'idéalisme gothique, au seul même de la Renaissance, ils s'y obstinèrent sans craindre de sembler arriérés, et devinrent des réac-



SIMONE MARTINI

LE CHRIST CONDUIT AU CALVAIRE (GOUACHE)

comme ces imitateurs de Boccaccio que Giotto avait effacés.

A Sienne, l'intervention de l'art giottesque n'empêcha pas les artistes issus de Duccio de conserver leurs caractères propres : plus d'idéalisme, plus de coloris, plus d'élégance qu'à Florence, moins de réalisme, de vérité et de force. Simone di Martino (1285-1344) fut l'ami et le rival de Giotto, comme il fut l'ami de Pétrarque, et ses fresques d'Orvieto, de Naples, d'Assise, un portrait équestre au palais de Sienne, une *Annunciation* aux Ulizi (1333) le montrent artiste raffiné, ému par l'Antique, tendre et précieux jusqu'au maniérisme. Il mourut à Avignon, près de Pierre de France, et son œuvre fut continuée par Memmi, d'où Ferreux qui l'a fait longtemps appeler Simone Memmi. Les frères Pietro et Ambrogio (Pietro mourut vers 1330) restèrent aussi Siennois : le second, surtout, créa au palais de Sienne de nobles fresques allégoriques. Après eux, les misères de la peste de 1348, puis les discords politiques amenèrent la déchéance de l'art siennois. On peut citer encore un bel artiste, Francesco di Bepolo (1340-1360) (à San Francesco de Pise, fresques au palais de Sienne). Mais Sienne désormais s'isola, resta

sourde au puissant appel de la Florence du xv^e siècle, s'obstina dans son primitivisme et ne compta plus.

L'école giottesque avait, outre ses œuvres, constitué par son apostolat ce qu'on peut appeler la personne morale de l'artiste. La tyrannie du concile de Nicée n'existait plus, le peintre n'était plus un ouvrier passivement soumis à la pensée du prêtre. « Nous sommes, par la grâce de Dieu, ceux qui manifestent aux hommes grossiers et illettrés les choses miraculeuses faites par la vertu et en vertu de la sainte foi ». Cette formule était inscrite en tête des statuts de la corporation des peintres siennois. Elle est demeurée la formule de l'Art lui-même. Il ne faut pas l'oublier : c'est Giotto qui a rendu possible, par son coup de génie, cette personnalisation respectée de l'artiste. Nous ne savons pas de qui sont les splendides fresques de la chapelle des Espagnols, à Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, le *Saint Pierre sur la Rive*, la *Régence*, l'Annonciation, le *Saint Pierre sur la Rive*, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*; nous ne savons pas de qui sont, au Campo-Santo de Pise, le *Triomphe de la Mort*, le *Triomphe de Descente*, l'Église. De Taddeo Gaddi et de Simone Martini, les unes? D'Oragna, des Lorenzetti, les autres? Nous l'ignorons. Mais ce sont des

chefs-d'œuvre qui, sans Giotto, n'auraient pas existé, et d'où rayonne une émotion suave ou tragique.

Ce sont encore des giottesques qui ont continué la décoration de ce Campo-Santo unique au monde. Antonio Veneziano en 1386, le vieux Spinelli en 1391, Pietro di Pucci, d'Orvieto, après Francesco da Volterra, en 1370, et Andrea da Firenze, en 1377. Mais partout, en Italie, Giotto, en son esprit vivifiant et universel, se retrouve : en Ombrie, c'est Guido Palmerucci (1280-1352), de Gubbio, et Nuzi, de Fabriano. Les fresques de Santa-

Chiara et de l'Incoronata, à Naples, si elles ne sont pas de Giotto, sont inspirées par lui. A Bologne, Franco, Vitale, Dalmasio, Simone de Crocefissi, bien d'autres, ne sont que ses pâles reflets. Thomas et Barnabas de Mutina, de Modène, sont des giottesques. Si Venise reste rebelle à cette influence, à

Padoue, tout auprès, Altichiero da Zevio et Jacopo d'Avanzo la subissent, et les Carrara encouragent dans cette ville l'art giottesque que Guariento représente encore, ainsi que Turone et Stefano da Zevio, à Vérone. Partout, durant cent années, comme l'influence de Bach régna sur les formes



GIOTTINO LA DEPOSITION DE LA CROIX

Le succès et de la vénération, le génie de Giotto soulève une vague d'idéalisme naturiste et la jette, vivante et délatante, sur toutes les murailles sacrées de l'Italie.

L'ACCIDENTIN DE GIOTTO A FIEUDOLE

Cet effort, un des plus généreux que la conscience humaine ait jamais faits, ne devait point suffire. Comme tout mouvement initiateur, l'école de Giotto devait se transformer et s'effacer après avoir engendré une évolution nouvelle. L'ivresse de

geait, comment une technique d'expression eût-elle pu se figer sans se corrompre? L'âme était toujours un modèle, l'instrument ne suffisait plus.

L'Italie de la fin du xiv^e siècle n'était plus celle de Giotto. Les papes étaient à Avignon, les états, déchirés par la tyrannie ou l'anarchie, les des papes comme des empereurs, ne songeaient plus qu'à l'argent, nécessaire à la guerre comme à la joie de vivre, et à l'intellectualité orgueilleuse.

L'humanisme, ranimant l'antique, secondait le scepticisme renaissant; la curiosité de l'histoire, de la nature, sous son double aspect scientifique



L'ÉCOLE GIOTTISQUE ET LE TRIOMPHE DE LA MORT CÉLESTE

créer, de tout dire, avait amené les giottesques, en cent années de production vertigineuse, à ne s'occuper que de la poésie, de l'imagination, du mouvement, à inventer sans perdre du temps à perfectionner la technique. La substance idéologique accumulée par eux fut telle qu'un nouveau siècle n'allait point cesser d'y puiser; mais la technique, passant de main en main sans modifications, s'usa et devint une formule banalisée. Ces ingénus, d'une admirable naïveté, oubliaient que la peinture, l'écriture

l'époque était entraînée dans un furieux courant d'idées sociales, politiques, littéraires; tout chan-

et artistique, aimantait les esprits, et le paganisme, malgré la férule ecclésiastique, hantait les âmes dans le pays chaleureux où il avait si longtemps triomphé. Il revenait, impiété, sous le masque de la beauté. La première conséquence d'une pareille crise morale devait être le culte passionné de la forme, le sentiment de l'insuffisance technique du grand élan giottesque, le besoin de la jouissance qui résulte de la perfection matérielle de l'œuvre en soi.

Dans chaque région, l'étude de la nature allait amener les artistes à se laisser influencer par leur décor natal, par les coutumes et les types. De là, la formation d'Écoles.

Tout le *xiv^e* siècle pictural, tout en considérant toujours la foi et son illustration comme un thème capital, est une étude technique dont ce thème deviendra de plus en plus le prétexte, et non plus le but unique. Ainsi s'est constituée la conception de l'art moderne. Mais le désir de vérité, d'analyse rigoureuse des Quattrocentisti ne correspond nullement à notre réalisme; l'art, la beauté, prennent place en leur pensée à côté de l'idéalisme mystique, sans l'exclure, pour le servir, au contraire, plus fortement que jadis.

Les Quattrocentistes sont des idéalistes tout aussi

méditante et souffrante; Giotto érige la peinture militante, que continuent les Quattrocentisti, et Léonard, Michel-Ange, Raphaël, institueront l'Eglise de la peinture triomphante.

Le premier qui pressentit l'évolution, ce fut, au seuil du *xiv^e* siècle, Starnina, élève d'Antonio Veneziano (fresques à la cathédrale de Prato). Mais l'âge nouveau fut vraiment inauguré par deux très grands artistes : Gentile da Fabriano (1370-1450) et Vittore Pisano, dit Pisanello (1380-1456), qui ne naquirent pas à Florence, mais y puisèrent l'inspiration qu'ils propagent



Peut-être

L'adoration des Mages

GENTILE DA FABRIANO — L'ADORATION DES MAGES

fervents que les giottesques; mais ils se proposent, par l'évolution naturelle du siècle, des problèmes techniques beaucoup plus complexes, et ils les résolvent pour préparer des voies plus larges encore à l'avenir. Ce n'est qu'après eux que la résurrection du paganisme, la décadence de la foi, donneront à la technique une importance et une séduction si excessives que la haute virtuosité supplantera le symbole et l'idée pure, et que le mérite de l'ouvrier « usurpera les hommages de Dieu » dus à l'inspiration. Née de et pour la foi, la peinture chrétienne a, comme elle, ses trois Eglises : du *iv^e* au *xiii^e* siècle, c'est la peinture

ensuite en Ombrie et en Vénétie. Gentile travailla à Brescia, à Venise (au palais ducal), avec Jacopo Bellini, puis à Florence vers 1425, à Sienne, à Orvieto, et enfin à Rome. Sa vie fut heureuse et il fut un artiste de luxe, de charme, de grâce vivante, mêlant l'or à la couleur et dessinant avec une élégance délicate. De son œuvre disparue, *L'Adoration des Mages*, qui demeure à l'Académie de Florence, suffit à témoigner la beauté : c'est un des purs bijoux de l'art italien.

Gentile annonce directement Giotto et Fra Angelico. A Venise et à Rome, il eut pour collaborateur Pisanello, de Vérone; de celui-là aussi



Portrait of Donato
 Portrait of Giotto
 Donato
 Giotto

L'œuvre est presque entièrement disparue, et nous le jugerions mal sans ses dessins et ses médailles, les plus belles qu'on ait jamais faites depuis l'antiquité. Animalier, architecte, graveur, portraitiste, fresquiste, Pisanello est encore, comme Orcagna ou Giotto, un de ces esprits universels dont cette période prestigieuse a légué l'exemple aux hommes de la Renaissance. Avec lui, l'hératisme primitif, la naïve gaucherie de Giotto font définitivement place à la perfection de la forme vivante, et les siècles futurs n'iront pas plus loin. Gentile était déjà assez maître de la pureté ex-

mèriter d'être appelé le premier peintre d'Italie par un pèlerin flamand admirant ses fresques à Saint-Jean de Latran. Ce pèlerin, dont l'opinion en valait mille, était Roger Van der Weyden, l'élève célèbre du grand Jan Van Eyck, et certes l'élève et le maître savaient, eux aussi, bien loin dans le nord, ce qu'était une forme parfaite et une expression profonde! Mais l'éloge

décerne à Pisanello.

Un des maîtres de cet homme puissant et admirable avait été un moine camaldule, Lorenzo Monaco (1370-1425), miniaturiste et peintre, si parfaitement représentatif de cette période transitoire qu'on a pu confondre ses œuvres de début avec celles de Gaddi, et les



Portrait of Lorenzo Monaco
 Lorenzo Monaco
 Lorenzo Monaco

dernières avec celles d'un autre moine, un dominicain nommé Guido di Pietro, son collaborateur et aussi l'ami de Gentile. Ce Guido di Pietro ne fut autre que l'artiste splendide béatifié par l'Église sous le nom de Fra Giovanni da Fiesole, et vénéré par tout l'univers sous celui de Fra Angelico (1387-1455). Elève de Stamina, il se fit domini-

caïn, à vingt ans, dans le couvent de Fiesole près Florence, suivit ses frères d'exil pendant cinq ans à Foligno, en Ombrie, puis à Cortone, rentra à Fiesole, puis à Florence, alla décorer, à soixante ans, une chapelle à la Cathédrale d'Orvieto, fut appelé à Rome par Martin V, pour travailler au Vatican, et y mourut.

A eux deux, Giotto et Fra Angelico ont exprimé incomparablement l'idéal religieux du moyen âge, dans sa candeur, sa ferveur, son extase et son spiritualisme héroïque, au moment où il allait disparaître. Ce sont les deux grands génies représentatifs; mais Fra Angelico a prouvé de l'évolution



Portrait of Fra Angelico
 Fra Angelico
 Fra Angelico



Photo. Uffizi

PAOLO UCCELLO

COMBAT DE CAVALIERS

Peinture. Les Offices

accomplie, le dominicain l'emporte sur le berger, non par l'âme et l'invention, mais par la libre vérité de la forme et la richesse du coloris.

Au cours de sa longue vie, le pieux solitaire a modifié et élargi sa manière; sensible aux efforts

du réalisme, influencé par Masolino et Masaccio grands à ses côtés, mais ne pouvant étudier le nu, il s'est borné à l'étude des visages et a tout exprimé par eux, avec un charme unique, indéfinissable, comme plus tard celui de Raphaël, un charme qui résulte du pouvoir magique de la visibilité de l'âme sous le masque charnel.

Fra Giovanni continue Giotto; comme lui, s'il varie infiniment l'invention décorative, il reste fidèle à une conception unitaire, et l'état d'extase est le seul où ses innombrables personnages puissent vivre, entre ciel et terre. Il faut le voir surtout au cou-

vent de San Marco, à Florence, qu'il a peuplé d'un monde de figures angéliques, œuvre capitale de l'art chrétien. La chapelle de Nicolas V, au Vatican (vies de saint Étienne et saint Laurent), montre le conflit entre sa foi et son désir d'observation.

Le Louvre garde un de ses grands chefs-d'œuvre, *Le Couronnement de la Vierge* et plusieurs autres sont aux Uffizi, notamment *La Vierge entourée d'anges*. Mais les principaux musées du monde s'enorgueillissent de ces tableaux azurés et rosés, d'une si ravonnante et fervente candeur.

L'œuvre de Fra Angelico s'est déroulée parallèlement au mouvement naturiste — car décidément c'est, plus que naturalisme, le terme convenable qui entraînait le siècle. Non seulement l'étude de l'humain ne suffit à transformer la peinture, mais encore une circonstance d'ordre tout



Photo. Uffizi

MASACCIO

PORTRAIT D'UN MARCHAND

Collection de G. G. G. G.

Peinture. Les Offices



ANDREA DEL CASTAGNO

SCULPTURE DE DANTE ALIGHIERI

... à produire et exécuter une véritable révolution : c'était le procédé de la peinture à l'huile.

Les Van Eyck, en inventant un siccatif pour la peinture à l'huile, dont le procédé et des exemples techniques furent rapidement importés en Italie par les voies commerciales, déterminèrent, dès 1420, un immense courant d'opinion : l'éclat du coloris et la finesse du modelé obtenus par ce nouveau procédé émerveillèrent ; ni la fresque ni la peinture à l'œuf n'y pouvaient prétendre, et la liberté de retouche indéfinie promettait des réalisations de détail beaucoup plus grandes. L'art d'analyse, d'approfondissement de la forme, venait trouver son instrument définitif.

Masolino, élève de Sarnina comme le moine de Fiesole (fresques à Saint-Clément de Rome en 1418, chapelle Brancacci à Florence, église de Castiglione d'Olona près Milan), se distingua par sa grâce un peu molle et par son étude sérieuse des draperies à l'antique et surtout du nu, qu'on commençait enfin à oser vouloir introduire dans l'art religieux. Mais Masaccio (1402-1428) le dépassa de tout l'élan de son génie. C'était un être

doux, distrait, singulier, très pauvre, peu apprécié, tout à son rêve. Élève de Masolino, il reçut de celui-ci, partant pour la Hongrie, la mission de terminer la chapelle Brancacci (église del Carmine, Florence). C'est le seul ouvrage que nous sachions de lui, et encore ne put-il l'achever ; il partit brusquement pour Rome, peut-être pour fuir ses créanciers, et y mourut. Mais ses fresques : *Baptême et Triomphe de saint Pierre*, *Résurrection de l'Enfant*, *Distribution des Aumônes*, suffirent à le rendre immortel. Ce jeune homme, inspiré et méconnu, mort dans la misère à vingt-six ans, est un des plus beaux maîtres de l'Italie, il rassemble, par un coup de génie, toutes les aspirations encore confuses. Né et mort au cours de la vie de Fra Angelico, il lui prépare des successeurs qui viendront souvent demander d'incomparables leçons à cette chapelle inachevée.

Deux hommes, plus dessinateurs que coloristes, marchent résolument à sa suite, deux artistes rudes, sincères et forts : l'un, Paolo di Dono (1397-1475), à qui son amour des oiseaux fait donner le nom d'Uccello, élève d'Antonio Veneziano pour la peinture et, pour l'orfèvrerie, de Ghiberti avec lequel il travaille aux portes du Baptistère, est un mathématicien et un architecte autant qu'un peintre. Il est absorbé par la complexité des perspectives et l'enchevêtrement des lignes, il peint des chevauchées confuses, des batailles som-



FRA FILIPPO LIPPI

LA Vierge adorant l'Enfant Jésus

LA Vierge adorant l'Enfant Jésus

bres et puissantes (Ulizi, Louvre). *Le Déluge* et *La Sacrifice de Noé* (Cloître de Sainte-Marie-Nouvelle, Florence). Ce n'est point un mystique, c'est un naturaliste, un savant.

Non moins âpre est Andrea del Castagno (1380-1457), paysan farouche, dessinateur fruste et violemment réaliste, aimant les figures émaciées, créant en peinture son *Colonne* avec sa grande figure équestre de Nicolo da Tolentino à la cathédrale de Florence, d'une allure si superbe. Mais autrement important est Fra Filippo Lippi (1406-1469). Fils de boucher, pauvre, recueilli par charité au couvent del Carmine, il y prit l'habit à quinze ans, vit Masolino et Masaccio travailler à la chapelle Brancacci, commença de décorer un cloître en 1431, puis s'enfuit et, en 1456, enleva dans un monastère de Prato la jeune nonne Lucrezia Buti, dont il eut un fils. Sur les instances de Côme de Médicis, les deux coupables, relevés de leurs vœux, purent se marier. Lippi vécut misérable et mourut à Spolète.

Lippi acheva de créer le tableau, en inventant de remplacer le triptyque, enchâssé dans une architecture énorme, par le tableau à cadre rond, aisément transportable dans les demeures privées. Esthétiquement, son réalisme alla jusqu'à représenter les madones sous les traits de vierges et de mères humaines, empruntées à la vie réelle.

On a beaucoup de ses délicieux tableaux, mais c'est dans ses fresques de Prato et de Spolète qu'il est surtout possible de l'estimer à sa valeur. A Prato, notamment, se voit le célèbre *Festin d'Hérode*, où Salomé a trouvé une de ses incarnations les plus surprenantes. Coloris éclatant, exqu Coast des formes, vitalité intense, humanité, tout fait de Filippo Lippi le génie continuateur de Masaccio, avec une âme moins hautaine mais avec une sou-

plesse et une somptuosité qui présageront l'épanouissement inouï du XVI^e siècle.

L'ART FLORENTIN

DE FILIPPO LIPPI A LEONARDO VINCI

Fra Angelico ne forma qu'un élève direct, mais il était réservé à cet élève de prolonger, jusqu'au seuil du XVI^e siècle, la tradition d'idéalisme extasié inaugurée par Giotto et continuée par le moine de Fiesole, en y apportant encore plus de vivacité d'imagination et de séduction dans la génialité.

Au milieu d'artistes que le désir de perfection, de prestige technique hantait de plus en plus depuis Masaccio, Benozzo Gozzoli (1420-1497) resta préoccupé avant tout de son sentiment; cela n'empêcha point ce dessinateur, parfois négligé et incorrect, d'être le plus grand paysagiste décoratif de son siècle et de créer des merveilles d'émotion et de tendresse. Fra Angelico l'avait formé, emmené à Rome et à Orvieto; en 1449, ils se séparèrent. En 1450, il décora San Fortunato, à Montefalco, peignit en douze scènes, à Saint-François, une *Vie de saint François* et, en 1457, Pierre de Médicis lui fit décorer la chapelle du palais Riccardi, à Florence. Là éclate le génie de Gozzoli, dans ces chœurs d'anges, dignes de Fra Angelico, et dans ce cortège des *Rois Mages*, qui se peut-être l'œuvre la plus somptueuse que la génération des Cinquecentisti ait créée.

En 1463, Gozzoli fut chargé de peindre dix-sept fresques en l'église San Agostino, à San Gimignano, et les exécuta en trois ans (*Vie de saint Augustin*). Puis, en 1488, il entreprit vingt-deux compositions au Campo-Santo de Pise. Comme Giotto, il « bâtissait des cathédrales de peinture ». En ce lieu sublime, où il arrivait



Plat. Bregt

Les. Campo-Santo

BENOZZO GOZZOLI

« LA VIGNE DE NOÉ » (COURMONT)



COSIMO ROSSELLI ADORATION DES MAGES

après Giotto et ce, Orcagna et les Lorenzetti, après Antonio Veneziano, après Spinelli, après cet autre avant-coureux, le *Trattato de la Pittura*, Bernardo Rossello, durant quinze années, la *Voie Nova*, qui renaissent en leur exquise naïveté les décorations païennes des catacombes, après neuf siècles, le *Palazzo*, le *Combat de David et de Goliath*, la *Rosa de Saba*.

Cet homme extraordinaire eut des disciples. Le seul qui soit à retenir est Cosimo Rosselli (1439-1507), élevé chez les Bicci, puis chez Gozzoli, et enfin influencé sur le tard par Botticelli et Ghirlandajo. Il résume, avec des qualités indéfinissables, mais sans grandeur et sans originalité, toute l'évolution de Giotto aux Cinquecentisti (fresques à l'Annunziata et à San Ambrogio, tableaux à l'Académie; Florence, fresques bibliques à la chapelle de Sixte IV, à Rome).

Le parallèle entre les idéalistes, prorogés si glorieusement par Gozzoli, et les naturalistes et réalistes, qui s'illustrèrent par le travail de Giulio Perugino (1447-1490) et de son petit-fils Pesellino (né en 1422). Ils travaillèrent ensemble, firent des recherches sur la peinture à l'huile et sur les couleurs. Antonio et Cosimo, en 1499 et poussèrent l'amour de l'étude des animaux jusqu'à entretenir à Florence une ménagerie. Balduccio, un architecte, un sculpteur, un graveur, un chimiste, un mosaïste, dont il ne reste presque rien. Les frères Pollajuoli (Antonio, 1429-1498, Piero, 1413-1496), nés à Florence et morts à Rome, furent de très beaux artistes réalistes. Antonio montre toute sa puissance dans le *Saint Sébastien* de la National Gallery, d'une volonté de

style si intense. C'est la première peinture à la détrempe où l'on remarque les glacis à l'huile, qui allaient vraiment décider du triomphe décisif de la technique créée par Van Eyck. Piero (*Contronnement de la Vierge*, église de Gimignano) eut moins d'énergie et plus de grâce : orfèvres et sculpteurs, les Pollajuoli ont été parmi les plus robustes ouvriers qui aidèrent à l'évolution des Cinquecentisti.

Mais nul d'entre eux n'assume ce rôle avec autant de prestige qu'Andrea del Verrocchio, qu'il faut encore désigner comme un de ces directeurs supérieurs auxquels obéit toute une génération.

Andrea del Verrocchio (1435-1488) est surtout un sculpteur, l'héritier de Donatello, l'auteur immortel du *Colonne* de Venise. C'est un fondeur, un ciseleur, un orfèvre, un mathématicien, un musicien même; il dessine beaucoup plus qu'il ne peint. Il entreprend beaucoup et achève peu, parce que la puissance d'imagination et la volonté de perfection luttent en lui. Mais ses dessins, ses croquis, constituant un type florentin définitif, exercent sur son époque l'influence la plus profonde : Léonard y est en puissance. Si la célèbre *Frise de Combattants nus* a disparu, une œuvre à l'Académie de Florence : le *Baptême du Christ*, suffit à nous dire ce que valut, comme coloriste, comme peintre d'expression, le grandiose modelleur du *Colonne*. Dans son atelier se forment Léonard, dont je parlerai ultérieurement, Péruçin, qu'on retrouvera dans le chapitre relatif à l'école ombrienne, et enfin Lorenzo di Credi (1459-1537), auquel il n'a manqué que d'avoir moins de scrupule et de fidélité envers son maître pour être, lui aussi, un grand maître. Colo-

riste un peu froid, mais dessinateur savant et mystique d'une élévation touchante; poète raffiné, il a créé de très belles choses, pleines de style et de tendresse (*La Vierge entre saint Nicolas et saint Indien*, au Louvre, *La Vierge entre les saints Zambé et Jean-Baptiste*, dôme de Pistoïe, *Adoration des Bergers* à l'Académie de Florence, *Virgés et Enfants Jésus* dans de nombreux musées, dessins admirables, dont un chef-d'œuvre, le portrait de *Verrocchio* aux Uffizi), Lorenzo di Credi n'osa pas prendre résolument parti entre son maître et l'évolution qui se poursuivait.

Bien que Botticelli, Filippino Lippi et Domenico Ghirlandajo soient morts avant lui et que leurs vies se soient moins avancées dans le XVI^e siècle, ils peuvent pourtant compter, plus que Lorenzo di Credi, parmi les annonciateurs de l'art du XVI^e siècle. Sandro di Mariano Filipepi dit Botticelli (1477-1518), fils d'orfèvre,

décadent. Si ce noble et profond esprit fut également sollicité par la beauté sacrée et la beauté profane au point de donner à ses saints la grâce de l'antique et à ses déesses nues la chasteté évangélique, s'il ne craignit pas de ployer, d'allonger, de mouvoir violemment ses figures pour exprimer la passion dramatique, s'il fut hanté de psychologie au point de peindre ces regards dont la complexité et l'ambiguïté n'ont peut-être été atteintes que par Léonard, s'il fut incisif et complexe à un degré incroyable, Botticelli fut toujours sain, fort, puissant, exempt de toute mièvrerie et surtout de cette « perversité » dont on a tenté de l'affubler. Sa grâce sérieuse, sa mystérieuse expression, l'attrait invincible de ses



Peint. Alt. — *Le baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste et un ange*
VERROCCHIO — LE BAPTÊME DE JÉSUS

visages irréguliers et méditatifs sont peut-être ce qui répond le mieux aux sentiments qu'éveille magiquement en nous l'expression d'« art florentin ». Tout en lui est le fait du très grand génie éloigné de toute « décadence ». Son œuvre est considérable : tableaux de chevalet en grand nombre, *Adoration des Mages* des Uffizi, *Assomption* de la National Gallery, *Vierge du Louvre*, *Assomption* de la National Gallery, *Vierge de l'Académie de Florence*, d'une part; de l'autre, le culte profane, décidément admises dans l'art, la sévérité ecclésiast-



Peint. Alt. — *Saint Grégoire annonçant à sainte Joséphine sa mort prochaine*
GHIRLANDAJO — SAINT GRÉGOIRE
ANNONÇANT À SAINTE JOSÉPHINE SA MORT PROCHAINE

comme l'exemple d'on ne sait quel maniérisme pervers et



BOTTICELLI — LA NAISSANCE DE VENUS

rique avant tout a fait écédé sous l'insaisissable pousse de la Renaissance antique, la *Naissance de Vénus* et *Allégorie du Printemps* des Uffizi, ces merveilles d'harmonie pâle et divine, tendres, naérées, immortelles, la *Calomnie d'Apelle* (Uffizi). A la chapelle Sixtine, trois fresques (*Moïse en Egypte*, la *Peinture de Raphaël*, *La Tentation au Christ*), bien que moins intimement représentatives de son génie, donnent la plus haute idée de sa force de composition vivante et dramatique. Les trente-huit dessins pour la *Divine Comédie* (musée de Berlin) sont de la plus pure beauté.

Botticelli avait été l'élève de Filippo Lippi : il fut le maître du fils de celui-ci, Filippino Lippi (1457-1494), et son art intime. Filippino acheva la chapelle Brancacci, restée telle que Masolino et Masaccio l'avaient laissée depuis 1428. Il peignit pour l'église de la Badia en 1480 la *Vision de saint Bernard*, de l'église de *Paul de la Trinité* à Rome en 1488, et des fresques à Sainte-Marie-Nouvelle, de Florence, *La Descente de la Croix*, *La Pentecôte*, la chapelle Strozzi, plus étranges et moins pures. Masaccio, Botticelli, Ghirlandajo ont diversement troublé cet artiste de haute intelligence par le désir d'une robustesse et d'une complication que ne comportait point sa nature. Il semble que les efforts du naturalisme et de l'étude, les raffine-

ments savants des Cinquecentisti aboutissent en Domenico Ghirlandajo (1449-1494), maître robuste comme Masaccio, inventif comme Gozzoli, mais moins aride que l'un et plus contenu que l'autre. Elève de Baldovinetti, dès 1476 il peignait à Rome; en 1480, à Florence, il exécutait un *saint Jérôme* et une *Cène*, en 1481 une décoration au Palazzo Vecchio; à Rome, il travailla à la Sixtine (*l'ocation des saints Pierre et Paul*); à San Gimignano, la légende de *Santa Fina* précéda de peu les peintures de Santa Trinita (Florence), puis la décoration du chœur de Sainte-Marie-Nouvelle. Là sont ses œuvres capitales, *l'ie de saint François* à Santa Trinita, *Légendes de la Vierge et de saint Jean-Baptiste* à Sainte-Marie-Nouvelle, recouvrant les anciennes fresques d'Oragna, dégradées par le temps. En Ghirlandajo s'unifient, après cent ans d'efforts, les deux grandes tendances rivales, et s'inaugure le style nouveau. Ses frères David et Benedetto, son beau-frère Mainardi ne furent que ses pâles reflets : comme Piero di Casino (1462-1521), comme Raffaellino del Garbo (1466-1524). Domenico Ghirlandajo ouvrait le XVI^e siècle qu'il ne devait point voir, et il ajoutait à tous ses titres de gloire celui d'être le maître de Michel-Ange, comme Verrocchio d'être celui de Léonard, l'isolé prodigieux, le mage de la Renaissance.



INGRÈS — BOUTEILLE DE LA PRINCESSE DE LEUCHTENBURG

Portrait of the Princess of Leuchtenburg, by Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1806. Musée de la Ville de Paris, Paris.



CHAC-MOOL, DIEU SE MEXICAINE DE LA FÉCONDITÉ (YUCATAN)

L'ART AZTÈQUE ⁽¹⁾

Quand les Espagnols aborderent le continent américain, les massacres rituels qui ne cessaient pas avaient plongé les peuples du Mexique dans une torpeur hébétée qui les fit incapables de résister plus de deux ans à l'effort de l'envahisseur. Ils ne retrouvèrent un reste d'énergie que pour aider Cortez à chasser de Tenochtitlan les Aztèques qui les tenaient depuis deux siècles sous le joug. A tout prendre la religion de Torquemada immolait moins de victimes que celle de Montezuma. Et d'ailleurs,

sur ce sol, il était passé de si profonds flots d'hommes, depuis mille ans, qu'une indifférence absolue venait à ses plus anciens possesseurs, du maître auquel il fallait payer, au nom du dieu qu'il apportait, l'impôt d'or et de sang.

Comme les Doriens dans la Grèce primitive, comme les Germains dans l'Italie contemporaine des civilisations du Mexique, tous les conquérants étaient venus du Nord, les Toltèques au VI^e siècle, les Chichimèques au XI^e, les Aztèques au XIII^e. Par où ils étaient entrés, l'Orient ou l'Occident, le Groenland ou la mer de Behring, nous ne le savons pas. Par les deux côtés sans doute. On trouve tous les types chez les habitants actuels ou dans les vieilles sculptures du Mexique, l'Asie mongolique, probablement l'Europe scandinave, peut-être

L'ART AZTEQUE

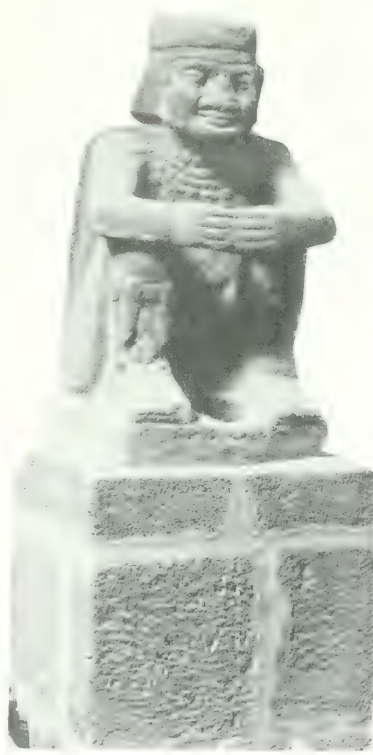
l'Atlantide engloutie. Ils avaient sans doute traversé les régions boréales, entraînant dans leurs migrations quelques-uns de ces Inuits qui peuplent encore les bords de l'Océan arctique et qui pourraient bien descendre du plus vieux peuple artiste de la terre, les Troglodytes périgourdiens remontés vers le Nord avec le froid. Ils avaient pris contact, aussi, laissant des leurs au milieu d'eux, en emmenant d'autres vers le Sud, avec les Indiens nomades

de l'Amérique du Nord. Là, ils avaient passé des hivers parmi les Hyperboréens blottis dans leurs huttes sordides, puantes, à peine éclairées, et rythmé avec eux l'interminable nuit polaire par la préparation des engins de pêche, de chasse et de commandement, bois de rennes, mâchoires de rennes et de phoques, os de baleines qu'ils gravaient d'images précises comme les souvenirs de leur vie monotone qui recommençait chaque année avec le retour du soleil pâle. Ici, en descendant la vallée du Mississippi, ils avaient bu l'eau, pétri la farine, mangé la viande et les fruits dans de beaux vases rouges à larges taches noires où l'ornement géométrique prend quelquefois le fruste aspect d'une bête ou d'un oiseau. Ils avaient couché dans la prairie sous des tentes de peau ornées de dessins enfantins, bisons chassés, démons, dieux effroyables, qui réunissaient dans leur coloriage violent, leur dessin gauche, le plus primitif des symbolismes à la plus primitive des écritures et où pouvait se pressentir les hiéroglyphes de manuscrits du Mexique et des bas-reliefs péruviens, leur vie géométrique, leur raideur de jeux de patience. Le visage cache sous des traits horribles, empennés, becqués, encornés, violemment peints et couverts du crâne au talon de

plumes multicolores qui leur donnaient l'aspect de ces monstres à crête dorsale enfouis dans les houillères des Montagnes Rocheuses, ils avaient dansé les terribles danses de guerre qui rôdent autour de la mort. Des souvenirs encore plus lointains remuaient en eux peut-être, ils emportaient au fond des yeux l'image des rochers sculptés de la Scandinavie préhistorique, et leurs traditions millénaires leur conservaient la technique

primitive transformée avec le temps et adaptée à des climats nouveaux, de la construction en bois que leur plus vieil aïeul leur avait apportée des plateaux iraniens (1).

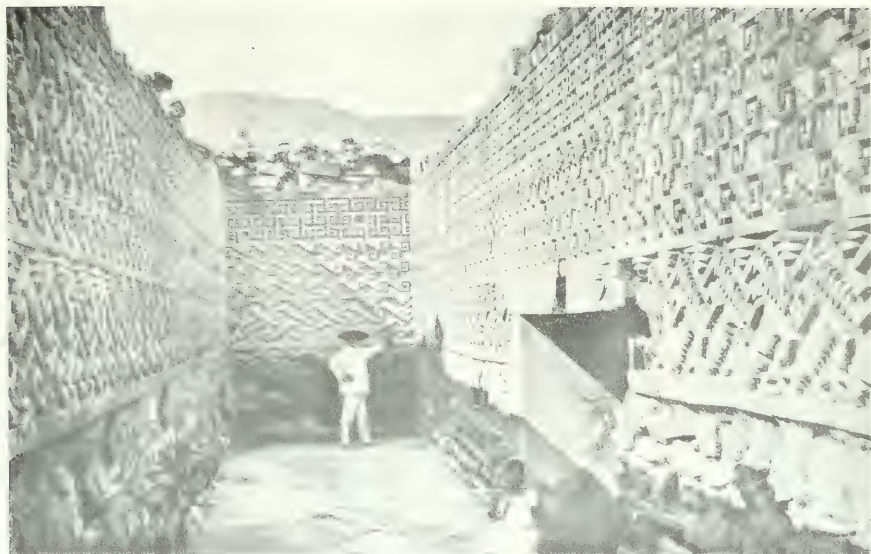
En tout cas les ruines dont fourmille le Yucatan en portent toutes la trace. Les conquérants mayas qui avaient construit ces édifices, probablement avant l'arrivée des Toltèques et peut-être même à l'époque des civilisations gréco-latines, rattachaient par leurs pyramides à degrés extérieures et leurs édifices à murailles inclinées le rameau américain des Arvas aux rameaux d'Asie et d'Europe qui s'étaient répandus, aux premiers temps de notre histoire, sur la Mésopotamie, l'Inde, l'Égypte, la Grèce et l'Italie du Sud. Et dans tout le reste du Mexique, couvert au moyen âge d'aqueducs, de quais, de jetées, de canaux, de ponts, de réservoirs, de chaussées de



INDIEN TRISTE

Pierre, de temples pyramidaux, de palais à terrasses, de remparts, le génie des peuples blancs plus ou moins mêlé, plus ou moins résistant persiste, quelquefois presque pur comme chez les Yucateques, étouffé souvent comme à Mérida de formules théocratiques, épais de sang noir ou jaune quand on erre sur les plateaux où tant de

1. — V. G. — D. — C. — 2.



Phot. B. C. H. 1906

CHAMBRE DU PALAIS DE MITLA

pour qu'elle disparût sous un manteau de caillots fumants à la fin des cérémonies, les flots de sang jailliss des artères tranchées. On élevait, aussi haut que les temples pyramidaux, des amas de têtes coupées. Il y avait des sanctuaires où l'on entraït par une bouche dont les dents écrasaient des crânes et déchiquetaient des entrailles et qu'on ne pouvait franchir qu'en marchant dans le sang jusqu'aux genoux. Les prêtres écorchaient les hommes pour se vêtir de leur peau.

Du fond de cette horrible buée rouge qui montait de partout, prenait à la gorge, faisait rouler dans les veines un poison nauséux, voilait le souvenir, comment l'âme énercée et découragée des peuples eût-elle pu saisir ou même entrevoir un possible équilibre et dégager des formes qui l'environnaient ces grandes lois de la structure vivante d'où sortit, par l'Égypte et la Grèce, la civilisation? On dissimulait à leurs yeux tout ce qui n'était pas la mort. Le soleil ne touchait qu'au zénith l'autel sculpté qui se cachait au sein de la montagne artificielle creusée d'un puits en son milieu. Les bas-reliefs plats dont on recouvrait les murailles et où l'on aurait pu voir des hommes aux casques emplumés chasser le tigre et le boa sous le vernis brillant des verts, des bleus-turquoises et des rouges, disparaissait sous le sang. Une vapeur d'abattoir masquait les idoles. La tradition de la

matière sculptée ne pouvait se transmettre à des générations mutilées, et la nature sur laquelle elles jetaient trop hâtivement les regards fumait toujours de pluie ou vibraït toujours de soleil. Ce n'est qu'une vague apparence qui a fait comparer les idoles de pierre que leurs outils de bronze dégageaient peu à peu du bloc, aux purs colosses égyptiens dont les plans se répendent, s'amènent l'un l'autre et se balancent comme le flot des sables et des mers. Non seulement ils ne pouvaient pas dépasser, mais ils ne pouvaient pas atteindre l'étape architecturale de l'évolution de l'esprit. Sans doute, le souci d'une symétrie essentielle les hante quand ils dressent sur leur socle ornementé Tlaloc accroupi, les yeux caves au ciel, immobilisé dans une expression prodigieuse d'attente et d'ennui, Chac-Mool recueillant la pluie dans son ventre et la déesse de la mort vêtue de serpents et de griffes et levant sa face de squelette et ses horribles mains pourries. Mais leur destin épouvantable les avertit qu'ils n'auront pas le temps d'étudier le sens de la forme, de s'élever dans l'abstraction, de parvenir à la notion de l'harmonie. En hâte, ils disent ce qu'ils ont à dire, des visions confuses et violentes, brèves, morcelées, un cauchemar pesant de tristesse et de cruauté.

Même quand ils élèvent des statues entières, quand ils abandonnent pour un jour leurs combi-



LE FET DE LA MORT

naïfs, l'écrouly, les formes de masses géométriques et de formes animées, on dirait à leur façon d'articuler les membres et d'architecturer les masses, qu'ils n'ont jamais vu que des troncs mutilés, des membres épars, des statues sautes, de faces écorchées aux orbites vides, où claque le rictus des dents. La vie n'est là que par tronçons, coupée comme elle est dans leur âme, n'ayant que des tressaillements courts, figée par le dogme et la peur. Ils combinent en formes confuses, vaguement architecturées, des morceaux d'animaux vivants, des os dépouillés, des mains

coupées, des têtes de serpents, des griffes, d'énormes masses confuses, pulpeuses, gonflées d'eau trouble, hérissées d'épines comme les echinocactus. Dans l'Amérique centrale où, sur la terre imbibée d'averses brûlantes, la végétation est plus broussailleuse, les miasmes plus mortels, les fourrés infectés de bêtes malsaines, où les buissons de dards vénéneux sont impossibles à traverser, le rêve est plus horrible encore. On ne distingue plus dans les roches sculptées que des amoncellements de chairs broyées et palpitantes, des paquets soubresautants d'entrailles, des visages sanglants dont on a arraché la peau, un amas confus de viscères des bords duquel il semble qu'on voit couler du

Par quelle aberration l'art qui est fait pour réunir les hommes a-t-il si exclusivement célébré chez ces peuples-là le meurtre et la mort, et si fréquemment aussi chez les plus civilisés? C'est que nous nous trompons sur le sens de nos actes et que nous aimons les formes qui nous sont nécessaires à travers même les monstres composites et les tronçons mutilés, comme nous poursuivons à travers le combat et la violence notre idéal de communion et d'harmonie. Nous tâtonnons dans l'obscurité et heurtons douloureu-

sement les murailles. La porte de lumière finit par se trouver.

Mais il faut que nous la cherchions ensemble ou, du moins, que nous n'assommions pas au fond des ténèbres ceux qui la cherchent passionnément. Au Mexique, au Pérou, l'égorgeement des peuples fauchait à tout instant des pensées nécessaires au développement d'autres pensées et coupait une à une, à mesure qu'elles repoussaient, les racines de l'avenir. Si la guerre, parfois, peut exalter et même révéler l'énergie créatrice d'un peuple, le massacre systématique éteint toute



CHOUSSI A TOUT

L'ART AZTEQUE

énergie. L'arrivée des Espagnols dans le Nouveau Monde, qui mettait face à face la plus implacable des races européennes et les plus implacables des races exotiques, fut une confrontation terrible et providentielle dans l'histoire. L'Espagne, à qui la conquête de son unité avait donné un siècle d'élan créateur, allait s'apercevoir, grâce à l'Inquisition,

du besoin que l'homme a de l'homme pour se réaliser. Le désert moral ne devait pas tarder à s'étendre sur elle, comme il commençait à s'étendre sur l'Amérique, quand elle en avait fait un désert matériel en incendiant ses villes et en jetant ses idoles brisées dans le lac de Tenochtitlan.

BEN LACROIX.



DIEU DE L'EAU



EPIQUES DE COLOMBE 1908

JEAN ROQUE

L'art de ce grand vieillard de présenter aux lecteurs de cette Revue est jeune, — il vient d'avoir trente ans. Il a pris à peine contact avec le public, puisqu'il n'a exposé que trois fois. Mais le succès l'a aussitôt salué. Il s'est imposé à l'attention des amateurs et a obtenu l'encouragement éclatant d'une bourse de voyage. Il se classe par ce qu'il a déjà fait; son talent certain, qui grandira encore, autorise de magnifiques espérances; enfin il me plaît de reconnaître chez lui des tendances qui s'imposeront sans doute aux mieux doués de la phalange de demain.

*

Jean Roque, dont le nom sonore et bref se grave

facilement dans les mémoires, est né à Marseille, le 8 janvier 1880. Lorsqu'il était tout enfant, ses parents l'emmenaient parfois à Saint-Barthélemy chez un de ses oncles dont la maison de campagne l'émerveillait. Les murs en étaient tout couverts de peintures vibrantes et chaudes, où, parmi des compositions fantaisistes, se déroulaient des scènes de la campagne d'Italie.

L'auteur de cette décoration était un vieillard étrange, « fou de peinture » comme Hokusai. On racontait de lui des anecdotes singulières. Il peignait sans cesse; parfois il installait son chevalet dans la campagne en face des oliviers et des mas, et les curieux stupéfaits le voyaient peindre une marine ou un palais médiéval. Il vendait ses tableaux

quand il trouvait amateur, mais il était, disait-on, fort embarrassé quand on lui en demandait le sujet : il les tournait alors en tous sens et, le plus souvent renonçait à les expliquer. Ce vieillard, dont Jean Roque a conservé très vivante l'image en sa mémoire, mourut en 1886. Son nom glorieux n'inspire plus la raillerie mais l'admiration : il l'appelait Monticelli.

Jean Roque fit au Lycée de Marseille des études honorables auxquelles il ne porta que peu d'enthousiasme. Son imagination, que la vie excite, ne l'intéressait pas au passé et aux livres. Peu à peu,

nus à Paris où, selon les caprices des jurys, leurs toiles sont tantôt admises aux Salons et tantôt refusées, ils jouissent dans leur pays de l'estime et d'une familière notoriété ; ils trouvent parfois pour célébrer la terre qu'ils aiment des accents inattendus. Jean Roque dut beaucoup aux conseils de ce digne maître.

Sa vocation s'était affermie et, résistant aux désirs de ses parents qui le destinaient aux affaires, il voulut être peintre. Ce dessein ne se heurta pas à une résistance bien vive et, en 1899, il venait à Paris, libre de se livrer à ses inclinations.



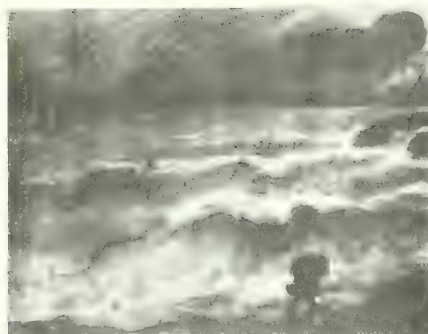
Pays, Cannes.

LE PAYS 1908

la passion artistique s'empara de lui. Il dessina, puis il se mit à peindre. Il a conservé, comme un témoignage, une étude à l'huile qu'il fit, un dimanche, en 1896, aux Martigues. La touche en est délicate, la coloration agréable et juste, avec une timidité et une finesse qui ne font pas prévoir les audaces futures.

Il rencontra, pour l'encourager et le guider un artiste du pays, Théodore Jourdan auquel il a gardé une vive reconnaissance. C'était un de ces peintres provinciaux dont le talent a peu d'étendue, mais qui ont voué à leur art un culte sans limite. Incon-

Il ne s'éloigna pas sans regret de son pays natal et chaque fois qu'il lui a été possible de le faire, il retourne, depuis lors, y retrouver les fortes impressions qui ont agi, les premières, sur son esprit. Il y a conservé un atelier. « Cet atelier, m'écrivait-il il y a peu de temps, est situé au milieu des champs, de larges baies y lui ont permis de voir le soleil. En quelques branches de pins, qui se silhouettent sur le bleu du ciel; la terre qui l'entoure est rouge, et les plans de terrain sont séparés par de petits murs de pierre bas; quelques oliviers gris, et dans le fond, la vieille ville sarrasine d'Allauch. Tout ça



LA MER 1910

le ciel et pétille au soleil qui dore tout. Jean Roque, aime Marseille, son agitation bruyante et sa vie intense; il admire le pittoresque brutal des vieilles rues qui dégringolent vers le port, toutes bariolées des linges étendus qui claquent au vent. Il aime surtout le port où la vie pullule, où les hommes travaillent à demi-nus, près des machines énormes, des cargaisons opulentes, des calanques rouge sang, des navires aux couleurs, aux formes, aux gréments et aux pavillons multiples, près des jeux infinis de la mer.

A Paris, Jean Roque alla frapper à la porte de Gérôme qui le reçut dans son atelier. Il y travailla sérieusement mais donna le meilleur de son temps à l'étude des musées. Les longues heures qu'il passa au Louvre furent consacrées uniquement à la méditation des chefs-d'œuvre; comme jadis Sigalon, il n'essaya jamais de prendre une copie des toiles dont il scrutait les secrets.

C'est en 1903 seulement, au retour du service militaire, qu'il devint élève de l'École des Beaux-Arts. Il serait trop facile et d'ailleurs injuste, de dire qu'il ne dut rien à l'enseignement officiel, mais il faut reconnaître que son tempérament se prêtait peu au jeu des exercices scolaires et des concours. Il ne fut pas parmi les lauréats semestriels de l'École. Il n'y mit d'ailleurs aucune mauvaise humeur; il est même monté en loge en 1909, mais il est tombé malade et n'a pas achevé le concours. Cependant M. Ferdinand Humbert avait remarqué, sous les maladrées de l'élève peu simple, l'originalité et le talent réels. Il s'intéressa à Jean Roque. S'il ne fut pas son maître à l'École où il dirige un atelier de femmes, il lui prodigua

les marques d'intérêt. A deux reprises il l'emmena avec lui dans des excursions artistiques à Venise en 1904, puis à Londres en 1909, le guida dans les galeries et lui fit faire avec les maîtres une connaissance plus rapide et plus intime.

De ces pèlerinages, Jean Roque a surtout gardé vive l'admiration pour Tintoret, celui de tous les peintres de la lagune qui est le plus notre contemporain.

C'est le Prix Chenavard qui a permis à Jean Roque de manifester sa valeur et de prendre contact avec le public. Seuls, les élèves de l'École des Beaux-Arts ont le droit d'y concourir. Ils présentent des esquisses sur des sujets qu'ils ont librement adoptés en l'absence de tout programme. Le jury en choisit neuf et les concurrents désignés reçoivent une indemnité pour exécuter leurs œuvres. Ils achèvent leur tableau chez eux en toute indépendance et c'est après une exposition publique que les prix sont distribués.

Maître de sa conception et de ses développements, Jean Roque put donner sa mesure. Deux fois lauréat du prix, ses deux compositions sont devenues les deux tableaux exposés au Salon des Artistes Français en 1908 et en 1909. *Les Pecheurs de Germon* (1908) révélaient, chez ce nouveau venu, des qualités singulières de sobriété, d'émotion et de puissance. Les femmes qui, sous le ciel lourd, marchent accablées par leur fardeau près des pierres et du sol monotone, formaient un poème concentré, un dans sa signification comme dans ses lignes. Mais le choix de la scène, cette Bretagne si fréquemment décrite et parfois d'une façon analogue, évoquait des comparaisons et masquait l'originalité absolue de l'artiste. Celle-ci apparut, l'année suivante, avec *Le Cheval à l'Abreuvoir*.

Rien de plus tenu que le sujet, mais, pour qui voit avec intensité et grandeur, le lieu commun perd toute banalité et devient épique. L'acte journalier prend, devant l'artiste, une valeur héroïque. Le groupe obscur envahit l'horizon. Le ciel chargé d'orage que plaque, parmi les nuages amoncelés, une tache livide, la glèbe argileuse tout imprégnée d'humidité, s'accordent avec les silhouettes des chevaux arrêtés près de la flaque argentée et avec le geste familier et large de leur cavalier. Un pinceau audacieux et presque brutal a brossé la toile avec une sobriété grasse, par accords amples, parfois sourds, une absence voulue d'agrément, une insistance tragique. Malgré les dimensions considérables de la toile, l'œuvre déborde le cadre.

Les Chevaux à l'Abreuvoir, achetés par l'État, sont conservés au Musée de Nice. Plusieurs beaux dessins témoignent du soin avec lequel ils furent préparés. Ils demeurent, jusqu'à présent, le témoi-



CHEVAUX A L'ABRUVOIR

enage le plus significatif de la personnalité de Jean Roque.

Le *Portrait* qu'il avait exposé au Salon dernier et qui lui a valu la bourse de voyage est conçu avec la même fougue, la même ampleur généreuse, la même nouveauté heureuse dans la composition et la mise en place; on pourrait lui reprocher, peut-être, un peu de grandiloquence. Une semblable apothéose conviendrait à un écrivain ou à un artiste génial, à un orateur, à un homme d'état. Pour moi, j'attends avec impatience l'heure où Jean Roque se mesurera avec un modèle digne de son effort. Il me semble en particulier que nul ne saurait mieux que lui, aujourd'hui, par la nature de son talent, exprimer la physionomie de l'homme admirable qu'est Jean Jaurès.

Les qualités éminentes que Jean Roque a déployées dans ses Salons se confirment et s'accroissent à qui pénètre dans son atelier. L'aptitude synthétique, le sens de la composition neuve éclatent davantage quand on les retrouve dans chacune des études, dans chacun des dessins accu-

mulés. C'est là un privilège remarquable de Jean Roque. Alors que tant de peintres, et des meilleurs, sont à la merci du motif et qu'ils ont tant de peine à faire de leurs tableaux autre chose que des études agrandies, lui, dans la moindre esquisse, dans la pochade brossée en une heure, au cours d'une promenade et comme en courant, il met un instinct sûr d'unité et de rythme. Quelques barques arrimées, un coin de carrière de pierres, des femmes assises dans une rue ensoleillée, s'ordonnent spontanément selon son système secret. Sans avoir rien ajouté ou retranché à la réalité, l'artiste en a dégagé la logique.

Les études peintes attestent aussi les recherches de métier et les aptitudes du coloriste. C'est là un aspect de son talent que Jean Roque a quasi dissimulé dans ses grandes toiles tenues dans une tonalité sombre et sourde. Les deux tableaux qui accompagnaient, en 1908 et 1909, aux Salons, ses principaux envois, tous deux inspirés par le port de Marseille, montraient, au reste, avec évidence, à ceux qui les examinèrent que l'artiste vibrait profondément à la lumière et la couleur. Jean Roque est un digne fils de la Provence, il s'enivre de la splendeur du soleil. De son pinceau fougueux

à l'artiste, car il fait le métier le plus libre, en touches décisives, il lutte avec les éblouissements de la lumière aveuglante. Telle de ses esquisses tenue dans des notes vigoureuses et claires, rappelle Monticelli; il se rapproche souvent des Impressionnistes; à d'autres moments, il retrouve le sentiment classique de son compatriote, le maître d'Aix, Cézanne. Mais, et c'est là, à mon sens, un point capital, Jean Roque ne considère les recherches, les audaces techniques que comme des moyens; à aucun degré il ne veut être un virtuose. Par la langue la plus riche, la plus variée, il séduira à traduire l'objet essentiel de son art, qui est la Vie.

Ni le passé, ni le rêve ne jouent l'inspiration de Jean Roque. Malgré les études classiques et l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, on chercherait en vain dans ses cartons des compositions historiques ou des allégories. Seul un projet pour une décoration exécutée sur commande pourrait, tout comme un autre, commettre des mythologies. Il est étranger également à l'inspiration allégorique. Comme Courbet, il ne connaît que la réalité. Il l'aime, il est vrai, et il la comprend pleinement.

Elle est, d'abord, un spectacle infini dont les yeux avides ne se rassasient jamais : splendeur de parure, harmonie de formes dont l'artiste admire les jeux sans en demander la signification.

Mais la réalité n'est presque jamais la résultante des seules forces naturelles. Les hommes ont bouleversé les campagnes, nivelé les plaines, transformé les côtes. Ils ont créé les cités qui sont belles,

pittoresques et curieuses, et Jean Roque est le citoyen de ces cités. Il ne se contente pas d'en admirer les aspects, imprévus toujours pour un œil toujours neuf, il aime les hommes qui les peuplent; il participe à leurs joies et à leurs douleurs. Sa sensibilité d'artiste ne s'arrête pas aux sensations superficielles; elle n'a pas son domaine réservé, éclatant et étroit; elle s'associe à tous les sentiments qui agitent un cœur généreux. Elle est profondément humaine. Ici nous touchons au point essentiel de notre analyse. Jean Roque veut exprimer la vie contemporaine.



LE TRAVAIL

Ni peintre de genre, n'est-ce pas, ni peintre d'anecdotes. Toute action si simple, si coutumière qu'elle soit, renferme une part de grandeur; c'est ce côté épique et classique que l'artiste se donnera à tâche de dégager. Il a résumé lui-même ses aspirations dans une de ses compositions ambitieuses où un jeune homme veut condenser ce que l'existence tout entière ne réussira pas à développer. Ce dessin très étudié, très beau, s'intitule *Le Travail*;

il réunit tous les âges de la vie, depuis l'enfant jusqu'au vieillard, occupés selon leurs goûts et leurs forces. L'ensemble est très complexe et très clair. C'est un magnifique programme.

Les *Personnages* et les *Groupes* de l'*Abandon* prennent une signification plus complète de se subordonner à cette pensée dominante. D'autres projets, plus caractéristiques peut-être, appartenant à ce cycle et attendant, sous forme de beaux dessins largement traités, avec des contrastes énergiques d'ombres et de lumières, leur développement sur la toile.

Transcrits sur la pierre ils fourniraient de magnifiques lithographies et l'artiste a grand tort de ne pas tenter, comme on le lui a déjà souvent suggéré, un moyen d'expression qui conviendrait pleinement à son talent.

De ces projets, je ne citerai que deux exemples qui m'ont plus particulièrement frappé.

Dans une page d'une superbe venue, Jean Roque a dessiné un groupe de marins chargés de cordages et le mouvement puissant et tenace des corps musculeux a pris une noblesse inattendue. Ainsi Géricault dessina les jeunes gens de la *Course des Chevaux libres*. L'autre dessin est une vision saisissante. Sur un quai, près des flancs d'un navire colossal sont amoncelées sur une voiture des oranges, et le thème que l'on croirait insignifiant devient l'image la plus grandiose, un spectacle épique. Ces deux compositions pourront couvrir des toiles immenses; elles paraîtront toujours déborder la surface qu'elles occuperont.

Ainsi Jean Roque ne considère pas son art comme un jeu. Son intelligence compréhensive rend un juste tribut d'hommages aux maîtres qui se livrèrent uniquement à la joie de peindre, mais il n'est pas de leur lignée. Il se rattache à la tradition de ceux qui portèrent dans leur peinture leurs idées et leurs passions, à Géricault, à Courbet. On ne s'étonnera pas de le voir préférer, parmi les écrivains, Balzac, Flaubert, Guy de Maupassant et Zola.

Me sera-t-il permis de saluer, dans de telles tendances, l'espoir d'une évolution heureuse de notre art de demain ?

Depuis quelques années, à la suite du magnifique effort des Impressionnistes, les jeunes talents paraissent se consumer dans des recherches purement formelles.

Qu'ils poussent l'impressionnisme à ses dernières conséquences, qu'ils prétendent retrouver l'ingé-

nuit des Primitifs ou qu'ils songent à une renaissance classique, les peintres curieux d'innover se désintéressent absolument de l'objet qu'ils représentent. Le domaine de l'art semble se retrécir : quelques paysages, des académies, des natures mortes et, le plus souvent, des fleurs suffisent aux manifestations révolutionnaires. Dans ce vide de la pensée, le désir d'être original se préserve mal de l'excentricité.

Il y a là pour l'art un danger véritable. Pour lui insuffler une vie nouvelle, il faut le dégager de ce byzantinisme; il faut le pénétrer de généreuses pensées.

Sans doute, la doctrine de l'art pour l'art a sa part de vérité : dans les époques d'affaissement public, lorsque la vie générale semble suspendue,

l'artiste, sous la Restauration, sous le second Empire, se retranche dans son atelier. Mais quelle époque fut plus vivante, plus féconde, plus tourmentée que la nôtre? Quand les thèmes furent-ils offerts plus magnifiques aux cerveaux et aux cœurs ouverts à la vie ?

Nous ne savons ce que sera la société de demain, mais, si

l'art doit y prospérer, ce sera en s'associant étroitement à la démocratie : il grandira pour le peuple et par le peuple.

C'est donc en s'appliquant à la vie que les découvertes techniques auront réellement enrichi l'art. C'est en renonçant à leurs méditations stériles que les artistes sortiront de l'impasse où ils piétinent; en s'associant au sentiment universel ils prendront vraiment conscience de leur personnalité propre. La supériorité évidente de M. Maurice Denis dans le groupe qu'il entoure, ne vient-elle pas de ce qu'il est le seul à avoir une foi? Il avance avec sûreté, soutenu par une force interne. L'appui qu'il trouve dans la religion, d'autres peuvent le rencontrer dans le sentiment humain. Je crois deviner chez Jean Roque ce gage précieux d'avenir.



LES MARIQUES (1896)

Jean Rogée est de haute stature, son corps indique la force mais son geste est enveloppé et presque timide. Des cheveux et une barbe noire encadrent sa tête; des yeux profonds dissimulent leur acuité et semblent poursuivre un rêve lointain.

Par ses débuts, il nous doit beaucoup. Il travaillera, j'en suis assuré, avec passion, et l'épa-

nouissement de son talent justifiera la confiance que nous plaçons en lui. Surtout qu'il persiste dans la voie où il s'est engagé et, si jamais il doutait de lui-même, qu'il se rende à Madrid et qu'il interroge Velasquez. En méditant des *Méninas*, des *Hilanderas* et des *Lances*, il puisera, avec des forces nouvelles, un amour plus intense pour son art et enracinera en son cœur cette conviction que l'art n'est jamais si grand que lorsqu'il se propose de réaliser la vie.

LEON ROSENTHAL.



JACQUE-LOUIS CHÉROL, 1904.



L'AMOUR ET LA CHASTÉTÉ

UN TABLEAU INÉDIT DU SODOMA

C tableau du Sodoma qui, depuis quelques jours à peine, fait partie de la riche et précieuse collection du baron de Schlichting, un de nos amateurs d'art les plus éclairés, vient de la villa Malta, propriété du comte Bobrinski sur le Monte Pincio, à Rome. Il l'avait acheté, il y a une vingtaine d'années, à Sienne, dans le Palais Chigi, ancienne demeure du banquier Chigi, protecteur du Sodoma. Il est cité dans l'œuvre de M. Robert Cust sur Sodoma, dans le récent ouvrage de M. Achille Segard sur le même artiste et sur la fin de l'École de Sienne au XVI^e siècle. Il est aussi mentionné dans un ouvrage de Schwarzwow édité à Leipzig, chez Feubner 1901, et dans celui d'Emile Jacobsen, de Copenhague, intitulé *Sodoma et le Cinquecento à Sienne*.

D'après M. Cust, ce tableau, qui représente

crasemblablement *L'Amour et la Chasteté* (tout l'indique dans l'attitude et dans la toilette des deux jeunes femmes), fut peint vers 1507 ou 1508, époque où Sodoma fut appelé à Rome par le pape pour décorer avec Raphaël la *camera della crociera* au Vatican. Il est à supposer que ce délicieux petit tableau, d'un coloris exquis et d'un fini si précieux, avait été la pièce de présentation pour la commande de la décoration de la chambre de la signature, dont la voûte est ornée de tableaux circulaires environnés d'arabesques dans ce même principe.

Nous sommes heureux de pouvoir reproduire ici, grâce à la parfaite obligeance du baron de Schlichting, cette œuvre charmante, jusqu'à ce jour inédite. C'est le brillant complément de la remarquable étude parue dans le dernier numéro de la Revue sur le grand maître de Sienne.



TOULOUSE — AU SALON DE L'ART DÉCORATEUR, C'EST LE DÉCOR, LE DÉCOR ET LE DÉCOR

LE SALON DE L'ART DÉCORATEUR

Le Salon des Artistes décorateurs

L'année dernière, le Salon des Artistes décorateurs de Marseille a été organisé par le Comité des Artistes décorateurs de France. Comme l'année dernière, elle a fait précéder son catalogue d'une introduction qui ne prétend pas décrire les œuvres exposées, mais indiquer l'esprit qui les anime. Ces idées, j'ai eu l'occasion de les développer ici-même à plusieurs reprises; je n'y reviendrai que très brièvement, et pour bien mettre en relief l'état de la question, qui est vivante et passionnante. Il ne s'agit pas, en effet, de tableaux bien peints, de statues bien modelées, d'œuvres d'art qui sont leur propre fin, mais d'œuvres qui

ont été conçues comme ornement d'un emplacement défini et exécutées en vue de cette destination spéciale, de façon à respecter et à servir, par leur esprit, l'harmonie de l'ensemble architectural et mobilier, dont elles ne sont qu'une partie; mais d'œuvres d'art appliqué, c'est-à-dire de celles qui, belles dans leur forme, leur décor ou leur matière, remplissent une fonction d'utilité commune. Il ne s'agit pas de savoir si nous possédons des artistes capables d'exécuter ces œuvres; ces artistes, Dieu merci! existent par centaines, le Salon des Artistes décorateurs, pour ne parler que de celui-là, suffirait à le démontrer, et la promenade que je me propose de faire tout à l'heure avec mes lecteurs



JALLOT — CABINET DE TRAVAIL EN CHÊNE SCULPÉ ET LOUPI D'ORMI

le leur prouvera, je l'espère; mais il s'agit de savoir si, à une époque où nous usons de la lumière électrique, du calorifère, du téléphone, de l'ascenseur, de l'automobile, où nous avons abandonné épées et perriques, robes à paniers et crinolines, nous allons continuer à habiter dans des décors byzantins, gothiques ou Louis XV; si nous allons avoir le courage de nous regarder tels que nous sommes au lieu de nous obstiner à contempler de vieux portraits.

Le Salon des Artistes décorateurs constitue un gros effort artistique et matériel. Les artistes ont compris enfin, après avoir travaillé plusieurs années dans l'isolement, qu'ils devaient se grouper, s'appuyer



DUFRINI — TABLE A LIQ.

les uns sur les autres, que pour montrer la vitalité de leurs efforts, ils ne devaient plus en donner la preuve séparée, abstraite, mais que l'architecte, le dentellier, le ferronnier, l'ébéniste, le lissier, le peintre décorateur, le sculpteur, etc., devaient exposer leurs œuvres ensemble, groupées comme elles le sont dans la vie, l'architecte dessiner la salle à manger, le peintre décorer les panneaux, l'ébéniste faire la desserte, les chaises, la table, le ferronnier pendre le lustre, marteler les chenets, recourber les branches des candélabres, le céramiste mettre un grès et des roses, le dentellier, étendre sa nappe sur la table, et ainsi de suite. Discipline, discipline, voilà ce qu'il faut. Et l'on a



WALDRAH — L'HIVER (GOUACHE DÉCORATIVE)

en des œuvres qui, séparées, demeureraient incompréhensibles, devenir claires, évidentes, indispensables parce qu'elles étaient fabriquées par des artistes différents, mais, en réalité, nés à la même époque, évoluant au milieu des mêmes besoins, des mêmes tendances. Discipline, c'est ce qui fait la force des Munichois. Le style, les styles, ne sont pas autre chose que des disciplines imposées par un homme tyrannique, mais un homme de goût, à ses contemporains. Enlevez à Lebrun sa férule, son autorité, sa puissance, et peut-être n'auriez-vous plus de style Louis XIV. Il n'y a pas de style où il y a anarchie.

Donc les artistes ne sont plus en cause. Alors, pourquoi le style moderne — je n'ai pas dit le modern-style — ne se développe-t-il pas davantage, pratiquement? Peut-on reprocher au public son indifférence à cet égard? Je ne le crois pas. Et où donc le public pourrait-il, pratiquement, se renseigner. Le public, un certain public à moitié convaincu d'avance, vient au Pavillon de M. de la Roche, critique, bavarde, s'en va. Mais le grand public, celui qui ignore les expositions, le grand public de Paris, celui de la

seigne-t-il? Quand il a besoin d'un meuble, d'un mobilier, d'un objet d'art appliqué, d'art industriel, où va-t-il? Dans les grands magasins, inutile de les nommer, mettons, si vous voulez, le *Bonheur des Dames*. Que de fois n'ai-je pas entendu la scène suivante. Personnage: le jeune homme, sa fiancée, la future belle-mère, le vendeur.

LE VENDEUR. — Vous désirez?

ELLE, *rougissante*. — Une chambre à coucher.

LE VENDEUR. — Dans quel style, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI. Nous avons là un lit rocaille tout à fait délicieux?

ELLE... — Montrez-nous ce qui se fait en ce moment?

Ce qui se fait en ce moment! Quelle phrase profonde et révélatrice! Le client est un mouton, un joli petit mouton bien frisé, à la merci du loup. Le loup en fera ce qu'il voudra. Le vendeur montrera sa salle à manger Henri II, son lit rocaille, son vestibule Louis XVI, et le jeune couple vieillira, et léguera à ses enfants ces meubles qui sont au Henri II, au Louis XV, au Louis XVI, ce qu'un fiacre rôdeur peut être à une calèche dessinée par Constantin Guys. Supposez un instant — ce que je suppose tient du prodige — que le Directeur du rayon de l'ameublement au *Bonheur des Dames*, au



M^{me} G. LECREUX
CLEF DE LA SERRURE
LECLERCQ, RUE DE LA HARPE, 101



M^{me} G. LECREUX
SERRURE LECLERCQ, RUE DE LA HARPE, 101

lieu de se complaire dans une nullité ventripotente et satisfaite, ait entendu parler, par hasard, du Pavillon de Marsan, des expositions qu'y organise le Salon des Artistes décorateurs, qu'il y vienne par un effort héroïque, qu'il lise l'excellente préface rédigée par le Comité, qu'il fasse le tour des salles, et que, la main dans le menton, il se dise : « Tiens, mais au fait, c'est très intéressant, tout cela ; si nous faisons du nouveau, prudemment, logiquement, si nous proposons ce nouveau à nos clients ! Il se pourrait bien, en effet, qu'un jour, les étrangers, Anglais, Allemands, en possession d'une discipline dans le domaine de l'architecture et de la décoration, nous l'imposent, et que nous soyons obligés d'obéir à leurs exigences. » Et il fait appel à ces nombreux artistes, et il réalise ce qui a été réalisé et démontré à l'étranger, à savoir que l'on peut établir des ensembles décoratifs modernes, appropriés aux exigences de notre époque, aux besoins et au caractère de l'individu, dans un programme déterminé quant aux dimensions, à la matière et à l'argent disponible.

Et le vendeur du *Bain des Dames*, doté d'une psychologie rudimentaire, mais infailible, meublera l'appartement des jeunes mariés avec ce qui se fait de mieux aujourd'hui. Et le client, bienveillant, acceptera. Il ne demande qu'à accepter. Le fait seul d'être décidé à acheter révèle un certain enthousiasme optimiste. Il s'agit donc aujourd'hui de mettre en rapport les artistes décorateurs avec les grands commerçants. Tant que ceux-ci ne s'intéresseront pas à une question qu'ils doivent étudier sous

peine d'être battus à bref délai par le grand commerce étranger, le meuble moderne ne sera une réalisation que dans un certain nombre de cas isolés, les tendances étudiées et adoptées par quelques amateurs ne pourront se généraliser, il n'y aura pas d'effort collectif, pas de discipline, pas de style.

Il me reste maintenant à nommer quelques-uns des exposants du Salon des Artistes décorateurs.

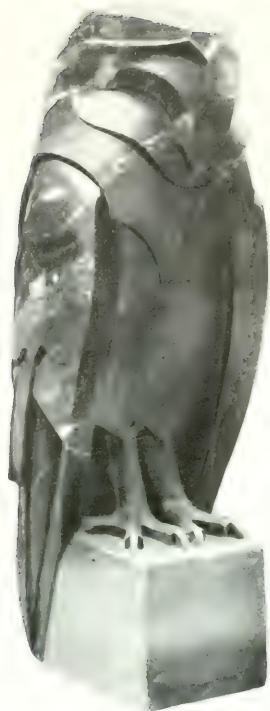


LAUMES

LE BAIN DE JEANNE. — FERNAND MAILLAND. — COULEUR

Le hall contenait les vitrines, les applications d'art, les salles latérales contenaient les ensembles mobiliers. Je signale donc à ceux qui veulent bien s'intéresser à ce mouvement, une vitrine de grès et de porcelaines par Decœur. Cet artiste, dont je suis depuis longtemps les efforts, est arrivé à la maîtrise ; au courant de la chimie de son métier, il a tout à fait abandonné la vaine tentation de vouloir appliquer un décor sur une céramique, abstraction faite des métamorphoses dues à la cuisson, il a réalisé des pâtes d'une matité parfaite, que l'on a envie de toucher, tant elles sont belles, et ne retient d'un décor que ce qu'il faut pour accentuer le galbe de ces formes, toujours ample, même dans

la plus petite dimension, pour appuyer ou souligner certaines tonalités rares. Les céramiques de M. Méthex ont été ici même l'objet d'une étude spéciale qui me dispense, à mon regret, d'en dire tout le bien que je pense. Il en est de même des tapisseries de M^{me} Fernand Mailland, si elle veut bien l'en tenir à l'écart, tantôt de paysan d. Berry, qui est sa province, qu'elle connaît bien et dont elle fait bien ressentir le charme particulier. A côté d'eux, il y avait de jolies aquarelles,



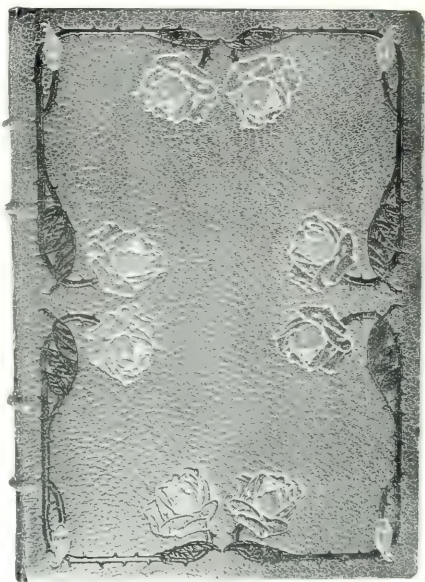
SANDOZ — HIBOU (MARBRE)

quantité de jolis talents, que mon imagination, dans la suite, se peut à réunir, à faire collaborer à la même œuvre, qui est une maison idéale, que, d'ailleurs, je ne ferai jamais construire. Ainsi, par exemple, je demanderais à M. Waldraff de placer dans l'encadrement des boiseries d'arol, ou de chêne blond, ses gouaches qui sont remarquables puisqu'elles me plaisent, et qui représentent avec une égale sûreté de vision, un beau sentiment, une aisance des moyens et du but à atteindre, des paysages de montagne, des pâturages d'un vert somptueux opposés aux cimes délicieusement baignées d'améthyste ou de rose, des clairières de forêt; à M. Mère, je dirais d'oublier sur les tables quelques-unes de ces jolies boîtes de buis patiné, de cuir et d'ivoire; à M. Scheidecker, que je réfléchirai avant d'adopter ces bols de cuivre, ces bouteilles aux raisins, où il stylise un peu trop rigoureusement à mon gré, les plantes; et j'irais de préférence vers M. Henri Husson, toujours plus maître de lui, plus souple et plus fort, habile à repousser le cuivre rouge, à verser sur lui des

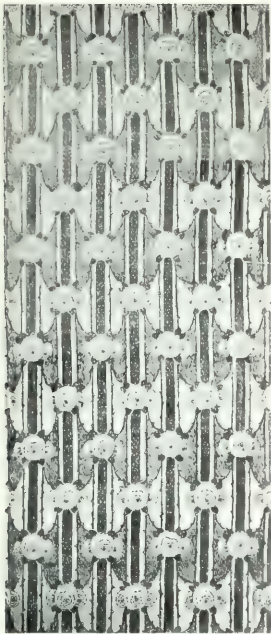
tes intelligentes, de M. Larry Barbier, variations sur les ballets russes, sur les chansons de Bilitis, sur les Belles et les toilettes en 1911, d'intéressantes aquarelles, gravures à la pointe sèche et l'aquatinte de M^{lle} Jeanne Bardev. études de déshabillés pour les revêtements de carrelage d'une salle de bains, de charmantes esquisses de M^{me} Guilleré.

On trouvera peut-être que dans l'énumération de ces œuvres, je vais au petit bonheur? C'est cela même, je me promène de l'un à l'autre, tout à la joie de trouver une

coléales d'argent, à le patiner, à incruster, à modeler ce joli petit monde de coléoptères qui grimpe, se recourbe et s'agrippe au long des brindilles, des feuilles de lierre, sur les bords précieux de ses coupes, de ses corbeilles, de ses pendentifs; M. Gaston Lecreux jetterait de jolies fleurs sur un éventail, et oubliant son album de gravures originales en couleurs, nous laisserait croire que ses pommes de pin, ses tomates, ses pavots, ses hortensias sont d'un japonais inconnu et méconnu; M. Marius Michel et M. René Kieffer, seraient chargés de relier notre exemplaire de la *Route d'Émeraude* par Demolder; au-dessus de la cheminée, je ferais maroufler le panneau décoratif de M. Jaulmes, peintre délicat, et parfaitement digne de représenter le *Bain de Diane*, et M. Menu tendrait les murs de ses toiles imprimées à Rambouillet, et qui sont, je crois, les plus jolies toiles qu'on ait imprimées depuis les toiles de Jouy, les anciennes, bien entendu. Sur une dentelle de M. Mezzara, M^{lle} O'Kin qui a un joli nom, disposerait ses coupes et ses boîtes, où des points rouges avivent si précieusement le bois et la corne. Dans une vitrine, en face d'une fenêtre ouverte sur le soleil couchant, je rassemblerais des bijoux de Lalique, bijoux de mystère, faits pour être portés par des Ida Rubinstein de ballets russes ou des Salomé de Gustave



RENÉ KIEFFER — RELIURE EN MOSAÏQUE



VICTOR MENU
MODÈLE ORIGINAL
DE TOILES IMPRIMÉES

DEUX « TOILES DE FAMBOUTELLE »

murs ennuyeux, verserait dans la pièce, une lumière splendide, des trésors de Golconde, grâce aux vitraux de M. Lachenal, de M. Chigot, de M. Grüber, de M. Piébourg, où les oiseaux et les fleurs sont sertis dans leurs mailles de plomb.

Mais les meubles, me direz-vous, les meubles, qui les fera ?

Eh bien ! la salle à manger sera de Follot. Une lumière blonde, tamisée par des rideaux en dentelle de Mezzara, se posera avec de jolies précautions, de peur de les érafler, sur la table, les chaises, le dossier en citronnier verni ; dans les panneaux seront incrustées des corbeille-

Moreau, des pâtes de verre de Damouse, de Decoremont, dont les transparences de pastel me ravivaient, et l'autre fenêtre, exposée au jour froid du nord et ouverte sur des

de fleurs en marquetterie, mais je prierai Follot, qui y tient cependant beaucoup, d'abandonner cette tenture jaune, d'un ton si jaune, si serin, si dur, et



LE BOURGEOIS
DEPARTEMENT D'ESCAIFFER
C. 1911



VICTOR MENU
MODÈLE ORIGINAL
DE TOILES IMPRIMÉES

DEUX « TOILES DE FAMBOUTELLE »

de choisir, au contraire, un ton neutre qui fera valoir la qualité rare du bois.

— Et le cabinet de travail ?

— Jallot s'en est chargé. Il a trouvé une combinaison de chêne et de loupe d'orme, dont l'austérité convient très bien au caractère d'une pièce où il y a beaucoup de bouquins.

— Et la chambre à coucher ? le salon ?

C'est très simple, je les demanderai à... je les ferai faire par...

Par qui ?

— Ma foi, je ne sais pas trop. Je demanderai à... à réfléchir.

LEANDRI VALLEAT

Photos Fitzpatrick

Le Mois Artistique

SIXIÈME EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ MODERNE (Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte). — Ce n'est pas seulement le complément d'une série d'œuvres d'artistes de valeur et de labeur honnête. Et il me semble qu'il y a là les meilleurs aquarellistes du moment : MM. Albert Besnard, Raymond Bigot, Gennaro Favai, Henry Cassiers, Alfred Delaunoy, Francis Auburtin, Frank Milton Armington, Walter Gay, Fernand Knopff, Gaston La Touche, Lucien Simon, Henry Scott Tuck, M. Gara Montalba. J'ai beaucoup aimé les envois de M. Charles W. Bartlett : *Day in June* et *Reveries à la Fin*, peintures savoureuses et riches ; les paysages aux plans simples, d'une mélancolie dirai-je architecturale de M^{me} Florence Esté, enfin les quatre marines de M. Alexandre Marcette dont le talent m'a semblé encore en progrès. On dirait qu'il met dans ses aquarelles quelque chose de plus dense, de plus concentré. C'est un observateur strict et consciencieux et, s'il est d'habitude abondant, cela ne prouve que sa force de travail.

Quant à M. Jeanès malgré l'intérêt toujours très vif que présentent ses études des Dolomites et de Venise je trouve qu'il y a quelque chose de plus significatif dans ce qu'il expose à la

TROISIÈME EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ MODERNE (Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte). — Ce sont deux petits groupes de trois aquarelles chacun, mais composés avec une intention très nette. Dans le premier : trois vagues vues d'un rocher de Monte-Carlo. Dans le second trois vues des Dolomites. C'est tout. Mais c'est de la très belle peinture. M. Jeanès, aimant d'une tendresse égale l'art et la nature, sait se tenir également éloigné de l'impression et de la facile synthèse. Alors, il peint un moment. Mais, en peignant ce moment, il trouve moyen de s'en donner à tous des aspects dans l'observation, je ne sais quoi de permanent et de général qui satisfait. Son tact très sûr d'artiste né lui fait deviner d'abord lequel des instants il faut choisir par exemple dans la marche d'une vague, dans l'heure que dure un crépuscule. Il y en a toujours un où le spectacle se présente avec sa plus grande force d'émotion, avec sa plus vive beauté.

M. Jeanès intervient à cet instant : son art et sa science, très raffines, font le reste. On le dit quelquefois visionnaire : il ne l'est que de la réalité. Et il sait quel écart le sépare encore, même dans ses plus étincelantes œuvres, d'avoir rendu les audaces de la nature. Il les suggère et c'est déjà bien beau. Mais il les suggère de plus en plus près, de plus en plus vivement. Et ses aquarelles si savantes d'exécution respectent de la façon la plus pure la spontanéité de l'impression première.

On retrouve dans le paysage composé de M. Henri Désiré les mêmes fortes qualités que dans ses natures mortes. M. Carrera est toujours violent jusqu'à la brutalité et malheureusement quelquefois pour le plaisir de l'être. M. Morisset par contre a quelque chose de trop flou et de trop doux qui énerve sa délicate vision. N'oublions ni MM. Sué, Guillaumin et Caro-Delvaile, ni M. Suréda, ni M^{me} Galtier-Boissière (avec ses fleurs somptueuses, ni surtout l'étonnant psychologue qui a nom Louis Legrand et que nous retrouverons bientôt ailleurs, dans un ensemble plus complet.

EXPOSITION FRANÇOIS-CHARLES CACHOUD, LES NUITS (2^e EXPOSITION) (Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze). — On aurait tort de reprocher à M. Cachoud, qui peint la Savoie avec amour, de préférer toujours la représenter la nuit. Car, après tout, il la préfère peut-être ainsi et il faut bien reconnaître qu'elle est alors très poétique, très romantique, très lamartinienne. Sans pour cela être fausse. Ces maisons, ces plaines, ces bouquets d'arbres, ces étangs sont enveloppés du sortilège lunaire, mais avant tout ils ont été dessinés et établis avec simplicité et conscience, par un artiste exempt d'inquiétude.

EXPOSITION DE NU (Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte). — Rien qui nous apprenne grand chose, rien qui révèle non plus une conception nouvelle de cette suprême expression de l'art plastique : le nu. Mais au milieu d'un ensemble plutôt quelconque, quelques œuvres intéressantes, une admirable et savoureuse étude de M. Caro-Delvaile : *La Toilette d'Herminie*,

GEORGE BARBIER (LARRY)



Shéhérazade (Aquarelle)



celles, fortes et sévères de M^r Angele Delasalle, les aquarelles toujours significatives et rares de M. Henry Detouche, un magnifique *toro* de M. Lévy-Dhurmer, baigné, imbu de penombre, des dessins savants de M^{lle} Ripa de Roveredo, les envois de MM. Edouard Morerod, Henri Morisset, Louis Legrand, Charles Cottet, Félix Borchardt, E. Gaudissard, et ceux de M. Biloul, dont le talent s'affirme de plus en plus.

Je mets tout à fait hors de pair, à la sculpture, les œuvres de M. J. Bernard, jeune artiste du plus grand avenir, et d'une abondance d'imagination exquise, et M^{me} Yvonne Serruys qui expose une *Femme à la Coupe* que je trouve, dans ses menues dimensions, un vrai chef-d'œuvre tant elle a su y faire contenir de grâce, de charme, de rêverie sensuelle et délicate. En étant simplement égaux à eux-mêmes, MM. Bourdelle, Louis Dejean, Jules Desbois, Fix-Masseau, Halou, Albert Marque nous retiennent et nous séduisent. Ce sont, dans des directions différentes et avec quelques maîtres qui ne sont pas représentés ici, les meilleurs sculpteurs de notre temps, qui peut s'en enorgueillir.

LES ORIENTALISTES (20^e SALON) (*Grand-Palais*).

Ce que j'y ai trouvé sans contredit de plus intéressant c'est l'œuvre de M. Herbert Ward. Cet artiste a séjourné longtemps dans le Centre africain, aux côtés de Stanley. Il a observé merveilleusement la race noire. Les sculptures qu'il nous rapporte, grandeur nature, ont un air de réalité impressionnante. L'observateur a su rendre à la fois la beauté primitive et parfaite des corps de ces hommes à demi-animaux et la bestialité inquiétante de ces figures où ne se lisent que les sentiments bruts de la lutte pour la vie : l'anxiété, l'attention, la peur, la férocité, mais le plus souvent un air de profonde tristesse, de tristesse morne et préhistorique.

M. Manzana-Pissarro essaie avec le sujet de *Sakountala* de renouveler une source d'inspiration un peu trop jusqu'ici exclusivement algérienne et j'ai trouvé avec plaisir qu'il était entré assez bien dans l'intelligence de ce ravissant poème patriarcal. M. Alph. Lévy est un observateur cruel et narquois de la vie juive orientale. Les gypso-graphies de M. Pierre Roche sont toujours adorables. Une salle tout entière est réservée à la rétrospective de Georges Gasté, mort aux Indes en 1910 et dont le talent s'atteste comme très sûr et très varié. J'ai découvert un fort intéressant tableau d'un artiste que je ne connaissais pas encore, M. Valentin de Zubiaurre : une scène de la vie populaire espagnole, traitée avec beaucoup de verve et une très juste observation. Sinon qu'ils

persistent dans leur talent, nous n'avons rien à apprendre de particulièrement nouveau de MM. Bigot, Delabogue, Dulac (illustrations pour *Barb. Lenoir* et pour *La Belle et la Bête*), H. Volet, Harald-Gallen, Dagnac-Rivière, Dinet, Raulin, Gaudissart, Blanchetière (reliures orientales), Laurent Gsell, Claudia Padilla, Lauth, Roig, M^{lle} Rose Dujardin-Beaumetz. J'ai appris avec plaisir que le musée du Luxembourg, en lui achetant une de ses œuvres, avait consacré le talent de M. Edouard Morerod. Les bas-reliefs pour la décoration d'une villa algérienne que M. Poisson expose sous le nom de *La Vie arabe* constituent une indication des plus précieuses pour une initiative que l'on voudrait voir se généraliser. Citons enfin, parmi les titulaires de bourses de voyage fondées par le Gouvernement général de l'Algérie, M. Léon Carré et M. Jules Migonney qui peint avec abondance et grâce de justes et jolies Arabes : jeunes mères et jeunes filles dans des amoncellements d'étoffes somptueuses et dans une atmosphère de loisir embaumé.

EXPOSITION D'UN GROUPE D'ARTISTES AMÉRICAINS DE PARIS (*Galerie Decourbe, 11, Avenue de Malherbes*).

Ils ont vraiment beaucoup de talent, les artistes américains de Paris. Ils ne sont plus américains mais ils ne sont pas non plus tout à fait de Paris. Ils adoptent avec un évident plaisir nos partis pris, nos modes, nos manies, mais ils y ajoutent un je ne sais quoi de vif, d'ingénu, de barbare, bref une force, une *vertu* qui séduit. Ainsi un Richard Miller, ainsi un Frieske, ainsi un Tcodore Butler, ainsi un Lawton Parker. Si M. Alfred Maurer se croit obligé d'imiter M. Matisse, par contre presque tous ses camarades ne se recherchent qu'eux-mêmes, soit que, comme M. Myron Barlow, ils y retrouvent toujours les mêmes effets ; soit que comme M. Ullman, ils raffinent leur propre vision et arrivent jusqu'aux plus ravissants effets de légèreté et de grâce.

En tout pays, M. Joseph Penel se fait alors comme un maître de l'eau-forte. Je ne connais que Whistler qui le vaille pour le génie de la présentation originale d'un paysage et je le trouve plus impressionnant, plus grand peut-être que Seymour Haden lui-même. N'oublions pas les bronzes de M. Bartlett, les paysages consciencieux et fins de M. Harold Hearsh, les eaux-fortes savantes et délicates de M. Mac-Langhlan, ni les symboles simples que M. Edward Steichen exprime avec un sens si vif et si précis des réalités qui leur servent de voiles. Les envois de M. Aid, Biesel, Cole, Singer, Walden complètent un ensemble mieux qu'honorable pour l'Amérique moderne.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

Le *Cavalier à la Rose* de Richard Strauss, attendu avec une si impatiente curiosité, a été simultanément, à Dresde, à Nuremberg et à Munich, un événement aussi bien artistique que musical et littéraire; car, à la question de la partition et de l'étonnante comédie, moitié sérieuse et intérieure, moitié bouffonne, de M. von Hoffmannsthal, s'adjoignait une question presque aussi importante des décors, qui a fait beaucoup crier, comme toutes les innovations très justifiées et qui, elle aussi, vient de recevoir une solution triomphale, grâce à l'entêtement de M. Strauss et à l'art souverain de M. Alfred Roller. On sait que cet artiste viennois fut l'artiste découvert par Mahler et, par lui, associé à ses resplendissantes tentatives de modification de la mise en scène, pendant les inoubliables années de sa dictature absolue à l'Opéra de Vienne. M. Strauss a eu tôt fait de se rendre compte de ce que valait la collaboration d'un tel artiste et, avec l'aplomb que lui donne sa situation privilégiée en Allemagne, et même à l'étranger, il impose à toutes les scènes désireuses de monter son chef-d'œuvre — et tout net un chef-d'œuvre — la condition *sine qua non* d'accepter les décors Roller. Il va sans dire qu'au premier abord ce fut un *tolle*. Mais veuillez réfléchir deux minutes: n'est-il pas absolument juste que l'auteur d'un drame soit libre d'imposer le décor qui seul réalise ses intentions, et ceci admis en principe, n'est-il pas ridicule d'assister, de ville en ville, à des variantes souvent saugrenues d'un décor dont, au contraire, il est parfaitement logique que l'on établisse une fois pour toutes le type. Le coup d'état de M. Strauss doit être applaudi de tous les gens sensés et de tous les artistes soucieux de leurs intentions et de l'unité totale de l'impression esthétique.

En tous cas jamais la fin n'a mieux justifié les moyens qu'ici. Le *Cavalier à la Rose* acquiert une unité telle que désormais l'œuvre de M. Strauss est aussi inséparable de son spectacle que de son texte. Je connais quelqu'un qui ne va jamais au théâtre que pour entendre de la musique. Il aime mieux lire les pièces que de les voir représentées. Pour la première fois de sa vie, il sort de celle-ci déclarant qu'il lui serait impossible de rêver seulement une minute une autre mise en scène, tant celle-ci est claire et adéquate dans la simplicité et la splendeur. Évidemment c'est là un événement d'une autre importance qu'une demi-douzaine d'expositions. Songez donc: la conquête de ce droit pourtant si élémentaire du musicien et du poète d'apporter lui-même le décor de son choix, et l'unité de ce décor, partout proclamée nécessaire! Qu'il ait fallu tant de siècles pour s'apercevoir que ce fut la une condition évidente de l'art théâtral, cela plutôt devrait être pour nous étonner. Aussi soyons heureux que le premier essai de ce genre ait été accompli avec un tel éclat, justifié par une telle réussite.

Dès le lever du rideau, quel que soit l'intérêt de la musique et bien que ce public des premières mondiales soit le plus blasé que l'on connaisse, une rumeur d'admiration fut perceptible en dépit de l'orchestre. Le boudoir, tout en or, de la Maréchale, semble inspiré par tels appartements de l'ancien palais du Prince Eugène, aujourd'hui l'un des Ministères, à Vienne. Or l'action du *Cavalier à la Rose* se passe, comme l'on sait, dans ce Vienne baroque, presque aussi amusant que la Venise du même temps, ce Vienne baroque où Cagliostro, où Casanova, où Da Ponte, où le valet fripon Costa, hantaient le Graben et les jardins publics; et de ce très spécial Vienne des coquins et des aventuriers italiens, évoqués par le Varzaccio et l'Annina de M. de Hoffmannsthal, la souricière du troisième acte, nous apporte le plus amusant échantillon des lieux de perdition. Quant au décor du deuxième, le palais du riche parvenu Faninal, aux grandes lignes sobres, aux parois nues, aux poêles et aux parades d'escalier monumentaux, il le fallait de cette dureté fastueuse pour noblement encadrer sans en distraire, la scène adorable de la remise de la rose, grâce aux costumes blancs d'argent de M. Roller, l'une des choses les plus radicalement belles que l'on ait jamais vues au théâtre. A Dresde trente mille marks ont passé à ces costumes, et à Munich on n'en doit pas être loin. Du reste tout jusque dans les moindres détails est aussi réussi.

Il faut vraiment avoir admiré cet étonnant ensemble pour comprendre quel avantage il y a en pareil cas à se défaire des spécialistes, blanchis sous le harnois des conventions, et à recourir à un artiste jeune, d'audacieuse initiative et décidé à ne s'occuper que de satisfaire avec science et art les intentions du compositeur. Tout ce monde grouillant donne un tableau complet de l'époque et semble sorti des tableaux, des estampes et de l'iconographie de l'époque: l'alcôve de la Marquise c'est du Baudouin; sa toilette du Sarah Aubin; son *la zette* comme on disait à Vienne, ses clients, ses fournisseurs, son oiseleur et son négrieron, on les dirait échappés aux *scherzi* de Tiepolo. Le vieux Faninal semble copier son port et ses attitudes d'après tel Maréchal de Saxe de Rigault. Et qui ne reconnaît les enfants de Chardin parmi les serviteurs de l'hôtellerie borgne? Quant à Boucher et Fragonard, ils se sont emparés de la Maréchale, tandis que Watteau, de Sophie Faninal. Et même une pointe de Goya apparaît déjà dans l'accoutrement de l'Italienne. Le tout a une telle vie, une telle grâce, une telle richesse et une telle unité que, certainement, la jouissance artistique retirée d'un spectacle pareil surpasse presque la visite de n'importe quelle galerie de tableaux du XVIII^e siècle.

AUTRICHE - HONGRIE

L'autrichien s'est passé en Allemagne. En honneur du jubilé impérial, Vienne a transporté à Munich une exposition du règne de François-Joseph qui, pour beaucoup, a été une révélation, puisque l'école viennoise toute entière, de Fueger et Fendi à Makart et à Jettel, y était représentée. Évidemment, les expositions de ce genre, de ces méthodes nouvellement réhabilitées, Danhauser et Waldmuller, par tant d'expositions particulières, organisées à Vienne ces dernières années, ont mérité, à l'occasion de la centennale de l'art allemand à Berlin, d'être au clair sur la question de cet art tout local, patient, persévérant, soigneux, et jusqu'aux tout récents Jettel et Pettenkofen ne devant rien aux influences françaises qui paraissent avoir prédominé partout. Encore était-il bon de faire une fois de plus, et devant un public plus cosmopolite, la preuve de cette vérité trop ignorée : que l'éclat du dix-neuvième siècle, de Géricault aux impressionnistes, n'a pas éclipsé absolument tout autre foyer lumineux.

L'existence du seul Ferdinand Waldmuller suffirait à prouver qu'il y a moyen d'être un immense artiste sans s'occuper une seule minute de l'intense vie artistique de France. C'est un évident précurseur du plein-air et c'est en même temps un petit maître hollandais, assimilable aux plus fameux. Mais le don de poésie qui est en lui, son sens aigu de la beauté physique, quelque chose de Goethien qu'il a, et dans son universalité et jusque dans sa propre physiognomie, un amour infini de la nature, une observation à la Balzac aussi bien de la vie paysanne que de l'élégance mondaine le haussent du reste à cent coudées au-dessus des anecdotes, qui ne sont que le prétexte de quelques-uns de ses tableaux. Exemple la *Convalescence*. Sujet exotérique, si je puis ainsi dire : la joie de toute une famille paysanne à faire aspirer la chaleur des premiers rayons à une malade ; mais, c'est à la fois tout le printemps du Wienerwald et, sans hésitation, l'esprit évoque aussitôt à travers le pommier précoce, les primevères, les violettes, le ruissellet et les cerisiers en fleurs. À leur grand émoi devant une ferme : le mari emmène sa jeune femme ; en arrière se creuse un immense et profond paysage de bois, dont le ton vert est un miracle d'exactitude ; cette nature si spécialement autrichienne, si vraie, si claire, à la minute même où vous l'apercevez, éveille dans votre esprit telles strophes de Schubert. Le cycle de la *Belle Meunière* pourrait s'illustrer de paysages et de scènes de Waldmuller aussi bien que la *Pastorale*. Et mieux que cela, l'on est stupéfait de constater que, depuis lui, la question de la nature n'a été abordée que par un plus grand nombre d'artistes. Aussi l'œuvre de Waldmuller, qui en 1865 est aussi lumineuse que les plus modernes divisionnistes et l'état de conservation de sa peinture est miraculeux. Aussi commence-t-il, cinquante ans après sa mort, — à avoir des fervents un peu partout. Jamais il n'a été plus passion-

nément collectionné et j'ai déjà dit quel admirable livre un spécialiste de la peinture viennoise, tel que M. Arthur Roessler, lui a consacré. Et comme il dessine !

Le piquant de l'exposition Vieux-Vienne à Munich a été que, aussitôt l'idée lancée, les intérieurs munichoïses se sont vidés de tout ce qu'ils possédaient d'œuvres du temps, en sorte que les Viennois eux-mêmes ont pu y admirer une quantité de précieux morceaux de leurs maîtres, qu'ils ignoraient complètement ! Des aquarelles du vieux Alt et de Peter Fendi sont notamment sorties des collections de la princesse Arnulph de Bavière, née princesse de Liechtenstein, qui leur ont été une vraie surprise. Dans ses petites notes des environs de Vienne, enfants slovaques au bord d'un champ, tziganes auprès d'une haie, femmes priant devant un *ex-voto* suspendu à un vieux chêne, Fendi a le grand mérite de délaïsser les sites célèbres et trop courus du Wienerwald pour la plaine de la Morava, et ses petites notes prouvent aussi que, de son temps, elle était encore parfaitement slave, même de costume.

On a revu, également avec un plaisir infini, un important groupe d'œuvres d'August von Pettenkofen (1821-1889). On sait que, un temps il a été fortement influencé par son ami Meissonnier. Mais cette influence, qui ne touche qu'au métier, lui a laissé toute son indépendance de vision. Et il fut toujours irrésistiblement attiré du côté de la Hongrie, dont il excelle à faire revivre le monde des marchés, des plaines boueuses, des campements tziganes. Un jour, on pourra, en décrivant son œuvre, faire un tableau bien séduisant et caractéristique de la vie des *puszta* madyares, avant l'agriculture intensive et le développement industriel d'aujourd'hui. Complétée, en ce qui concerne la Transylvanie, par quelques œuvres du suisse Jacot Guillarmod ; en ce qui concerne la Roumanie, par celle de Grigoresco, elle marque le commencement de la chaîne qui réunit les paysagistes, animaliers et peintres de genre d'Occident à ceux de Russie d'un côté et de l'autre aux Orientalistes. Une géographie de l'Europe, illustrée par les artistes du dernier siècle, serait possible sans aucune lacune, si l'on voulait bien dresser l'inventaire des écoles locales d'Autriche-Hongrie et d'Allemagne. Il est malheureusement plus simple de ne tenir compte que de ce qui est venu se montrer à Paris et à Londres. Et n'y est venu que qui en avait les moyens.

Une curiosité de cette exposition Vieux-Vienne, à signaler aux historiens de la Restauration et particulièrement de Madame, duchesse d'Angoulême, dont on connaît si peu de portraits : une miniatrice, également sortie d'une maison munichoïse, par Henri Friedrich Fueger, en 1796, est à ajouter à l'iconographie de la fille de Louis XVI. Les musicologues de leur côté s'intéresseront au buste, pour lequel *Beethoven a posé* devant Anton Dietrich, au portrait de 1833 du prince Razumovsky, par Waldmuller, la seule œuvre qui, à notre connaissance, supporterait sans désavantage d'être placée à côté de l'*Erasmus* de Holbein. Ni plus ni moins.

WILLIAM RICHARDS

ESPAGNE

La Musée du Prado va s'enrichir de trois nouveaux tableaux de Goya, cédés par le ministère des Finances, l'ancienne direction des Douanes, où ils figuraient depuis le

règne de Charles IV. Il s'agit de deux portraits de ce roi et d'un de sa femme, la reine Marie-Louise. Celle-ci est représentée jusqu'à mi-corps, en toilette garnie de dentelles

et volumineux chapéau à plumes, avec le cri de : « J'ai l'emplâtre collé sur les tempes, que l'on retienne à moi d'autres personnages de Goya. Le meilleur des portraits de Charles IV est une véritable symphonie en rouge : tout le costume du monarque est de cette couleur, sauf le grand cordon de l'ordre de Charles III, qui vient y mettre une note blanche, et la figure elle-même est fortement colorée. Quoique ces tableaux n'appartiennent pas à l'époque et à la manière la plus parfaite de Goya, ils viennent heureusement compléter la série des portraits de la famille royale existante au Prado.

Un critique espagnol, M. José de Armas, a prétendu enrichir d'autre sorte le Musée national, en revendiquant pour lui la possession du véritable original de la *Jacode* de Léonard de Vinci, et, des colonnes de la presse madrilène, il a transporté cette thèse à celles du *New-York-Herald*, où elle a provoqué d'assez vives controverses. Le *Portrait de Monna Lisa*, dont il s'agit, réplique avec quelques variantes, — notamment le fond obscur, au lieu du paysage — de la *Jacode* du Louvre, avait, en effet, longtemps passé en Espagne pour la *Jacode* authentique, jusqu'à ce que Madrazo, dans son catalogue de 1872, l'eût déclaré n'être qu'une copie, et il était resté depuis classé comme tel.

À l'appui de sa tentative de réhabilitation, M. de Armas n'apporte aucune preuve vraiment convaincante, puisque le fait que ce tableau provienne des collections royales, où l'on ignore à quelle date il est entré, ne suffit pas à l'authentifier, pas plus que les analogies assez vagues qu'il présenterait avec la description faite par Vasari du chef-d'œuvre de Vinci. Par contre, la facture et l'inspiration en sont visiblement inférieures à celles de son sosie du Louvre, et certains détails semblent même indiquer qu'on se trouve en présence d'une copie assez postérieure à l'original, exécutée proba-

blement par un artiste flamand. Quoi qu'il en soit, si plusieurs critiques espagnols soutiennent, par patriotisme, l'opinion de M. José de Armas, d'autres personnalités compétentes se refusent à la partager, et j'ai quelques raisons de croire que c'est le cas du conservateur du Prado, M. Villégas, le peintre bien connu, qui n'a nullement, comme on l'a prétendu, prescrit d'enlever de l'œuvre en question l'inscription « copie de Léonard de Vinci » pour en reconnaître ainsi officiellement l'authenticité, mais simplement en vertu d'une mesure générale de classification. M. Villégas se propose d'ailleurs d'entreprendre à ce sujet une étude documentée.

Cette controverse a eu pour effet de mettre en vedette un autre tableau de Vinci existant en Espagne et dûment reconnu, celui-là — la *Madeleine* de la chapelle du Connétable, à la cathédrale de Burgos. Quelques journaux ont assuré que, tandis qu'on s'efforçait d'identifier la *Jacode*, ce tableau aurait été subrepticement vendu à l'étranger par le chapitre diocésain et remplacé par une copie plus ou moins adroite. L'alarme causée dans le monde artistique par cette information sensationnelle s'est à peu près dissipée à la suite des démentis formels télégraphiés de Burgos. Néanmoins, les auteurs de la dénonciation persistent à réclamer l'envoi d'une commission d'enquête.

Comme manifestation actuelle d'art moderne, il n'y a guère à signaler — en réservant pour une prochaine correspondance l'exposition du peintre Édouard Morerod, qui vient de s'ouvrir à Madrid, avec un succès exceptionnel — que celle de dessins et aquarelles, à la galerie Vilches, de l'habile illustrateur Lozano Sidro, dont les caricatures mondaines rappellent le genre de Guillaume et dont les scènes populaires andalouses sont empreintes de plus d'originalité, quoique sans vigueur sulfisante.

J. CAUSSE.

HOLLANDE

A L'ÉPOQUE des étreintes, où plutôt vers la Saint-Nicolas, on peut voir en Hollande à beaucoup de devantures de libraires, un calendrier, qui, par son mérite artistique vraiment exceptionnel et son originalité, attire l'attention et laisse une impression durable.

Ce calendrier, lithographié en couleurs par un artiste à un rare talent, est en effet une pure œuvre d'art, et depuis des années déjà, cette œuvre a obtenu un grand succès chez nous ; mais elle mérite d'être appréciée au delà des frontières pour ses qualités d'art appliqué dans le sens strict du mot.

L'auteur, Théo van Hoytema, est loin d'être un inconnu à l'étranger. Peintre-lithographe de grand talent, il a remporté des succès dans diverses expositions internationales, où ses œuvres, par leur aspect décoratif bien compris et par leurs qualités d'exécution personnelle et raffinée, ont été très remarquées depuis des années, notamment à Turin en 1902.

Van Hoytema fait partie du groupe que l'on désigne chez nous sous le nom de « jeunes » et auxquels appartiennent la plupart des artistes qui débutèrent en 1880 et 1890. Mais si Van der Weyden, Haerlem, Asserius, Dommestice, Toorop et d'autres encore firent leurs études à l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam, alors sous la direction de l'éminent et trop modeste peintre Allébé, van Hoytema se forma seul et c'est à quoi probablement il doit ses qualités individuelles. Entré d'abord dans le commerce, il quitta les affaires dès que l'occasion s'en présenta pour lui. On le

chargea de dessiner les planches d'histoire naturelle, au musée de Leyde. Là, il devait représenter des oiseaux, avec la plus minutieuse exactitude, et il s'exerça ainsi à observer le type et le caractère de chaque espèce, aussi bien que son mode de reproduction. Pour faire valoir dans ces illustrations l'art, telle que la science, ces études constituèrent l'exercice indispensable, comparable aux exercices de doigté des musiciens, et ces travaux précis et réalistes lui permirent plus tard de sacrifier les détails superflus, et d'exprimer admirablement l'ensemble, au moyen d'un dessin synthétique quoique exact, et de couleurs simples, largement appliquées, ainsi que l'ont fait les Japonais, ces merveilleux observateurs de la nature et de la vie, et, en somme, tous les artistes primitifs et sincères.

Non sans luttes, van Hoytema parvint à devenir l'artiste indépendant qu'il voulait être. Il débuta par des livres d'étreintes, pour enfants, des contes, parfois d'Andersen, dont il fit lui-même sur la pierre le dessin et les caractères du texte. Ces albums attirèrent l'attention des artistes, des connaisseurs et du public. Puis il fit de grandes estampes, *Dindon mort*, *Hérons blancs*, etc., importantes et très individuelles lithographies, d'un faire raffiné, très cuisiné, mélange de lavis, de dessins à la plume, de crayon gris et de grattages, au moyen duquel l'artiste atteignit des gris, des tons rompus, subtils, perles, d'un charme extrême et fort rare en lithographie, et des colorations atténuées, rouges éteints,

ORIENT

GRÈCE. — ATHÈNES. — LE PEINTRE GEORGES JACOVIDES

Parmi les représentants de la peinture grecque contemporaine, Georges Jacovidès occupe, incontestablement, une des premières places. L'on peut même dire que cette place est la première si l'on s'en tient à la peinture à l'huile, si l'on s'en tient surtout au portrait et au tableau de genre sur lesquels, depuis de nombreuses années, s'exerce le talent de l'artiste.

Le grand art — comme nous avons vu en janvier dernier — mis par V. de Boccheciampi, dans ses aquarelles, au service des études analytiques des types, est également déployé par Georges Jacovidès, dans ses toiles, pour l'admirable construction de la figure humaine.

J'eus le plaisir, en 1909, lors de mon voyage en Grèce, de visiter au Polytechnikon l'atelier de l'artiste. C'est avec une admiration mêlée d'étonnement — car j'étais loin de m'attendre à une renaissance artistique d'aussi rapide et rare perfection — que je m'arrêtai devant un portrait du maître, celui de Paul Mélus, le fameux héros grec, mort en Macédoine, en 1907. La toile appartient au Musée ethnographique d'Athènes. La maîtrise avec laquelle l'artiste a su, dans cette œuvre, dégager le caractère individuel du héros témoigne hautement de sa précision du trait et de sa souplesse de la ligne.

Mais, si grande que soit la notoriété de Georges Jacovidès comme portraitiste, c'est à ses tableaux de genre ayant presque tous trait à l'Enfant qu'il doit l'universelle renommée dont il jouit en Grèce autant qu'en Allemagne. Nul, mieux que lui, n'a su décrire l'inconscience, la malice, les plaisirs, les joies, l'innocence et la méchanceté de l'âge sans pitié. Georges Jacovidès est à la Grèce ce que Jean Geofroy est à la France : le peintre des enfants. Si, pour atteindre un même but, les deux maîtres emploient dans l'exécution des procédés différents, leur vision d'art est identique absolument. Chez l'un comme chez l'autre, elle se puise dans l'étude de la nature et l'observation familière, et l'un comme l'autre savent, avec une exquise sensibilité, traduire la justesse des caractères et les scènes vécues, prises sur le vif.

Quelle vérité dans *Le Méchant Petit-Fils*, une toile qui se trouve au musée de Wiesbaden. Nous assistons à la volonté autoritaire de Sa Majesté Bébé aux prises avec l'affection du grand-père, un de ses plus humbles sujets. L'enfant, un superbe bambin, est assis, à moitié nu, sur les genoux de l'aïeul. Qui sait, avec sa pantomime câline, quel plaisir irréalisable il a demandé. Et, sur le refus de l'octogénaire, le voilà qui se fâche, se débat, se démène, pleurant, criant, gesticulant. D'une main, il frappe son front en signe de désespoir; de l'autre, il tire de toutes ses forces sur un des favoris de l'aïeul, qu'il est parvenu à saisir. Et le pauvre vieux fait la grimace et, doucement, avec mille précautions, pour ne pas faire du mal au petit, entreprend de libérer sa barbe du mignon étai qui le fait souffrir.

Non moins joli : *La Première Boucle d'Oreille*, tableau acquis par M. S., un milliardaire de New-York. La toile représente le charmant supplice d'une fillette qui, pour parer ses oreilles des premières boucles, demande leur perçement à la vieille grand-mère.

Coucou, qui nous fait assister au jeu de cache-cache de deux ravissantes enfants se cherchant l'une l'autre derrière une grande chaise; *Le Gouvernant*, où nous voyons un bébé, en un élan de tout son être, convoiter le beau fruit que la sœur aînée dissimule entre ses mains; *Le Bain froid*, qui représente la toilette matinale d'un bambin, ennemi de l'eau, et dont la nudité frissonnante subit, malgré pleurs et tressauts, les frictions hygiéniques; *Le Concert improvisé* — appartenant au musée de peinture d'Athènes — qui montre le spectacle d'un charivari infernal, organisé par une bande de gamins pour la distraction d'un superbe mioche; *Le Premier Baiser*, *Les Premiers Pus*, *Les Petites Peines*, *La Querelle enfantine* — j'en passe, et des meilleures — autant de toiles, autant de chefs-d'œuvre d'un genre où l'artiste qui nous occupe est passé maître depuis longtemps.

Georges Jacovidès né à Mitylène — l'antique Lesbos — le 11 janvier 1853. Dès qu'il eut terminé ses études encyclopédiques, il fut envoyé, et ses parents, à l'École polytechnique d'Athènes, pour y suivre les cours de peinture et de sculpture. Il y entra en 1871 et eut le bonheur d'avoir pour premiers maîtres le peintre Lytra et le sculpteur Drossi qui, présentant, tout de suite, la rare nature d'artiste du nouvel élève, ne lui ménagèrent pas leurs précieux conseils. Le futur peintre suivit leurs leçons jusqu'en 1877, époque à laquelle il remporta le premier prix au concours général de fin d'année. L'année suivante, le gouvernement hellénique l'envoyait à Munich, aux frais de l'État, compléter son éducation picturale. Cette éducation terminée, le jeune maître ne pense pas quitter la capitale bavaoise. Il s'y plaît, il y demeure, acquérant de jour en jour une science plus grande et la renommée d'un peintre de premier ordre. Invité, en 1900, par son gouvernement, à se rendre à Athènes, il se voit, à peine arrivé dans la capitale grecque, nommé directeur de la Pinacothèque nationale et professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts, postes qu'il occupe encore aujourd'hui avec la compétence d'un grand artiste et la courtoisie d'un homme du meilleur monde.

C'est lui encore que le gouvernement hellénique a, dernièrement, désigné pour l'organisation de la section de peinture et de sculpture grecques qui figurera à la prochaine Exposition italienne et où se trouveront groupés les toiles et les marbres des artistes contemporains ayant concouru si brillamment à la renaissance artistique de la Grèce, à laquelle, pour sa part, Georges Jacovidès a pu beaucoup contribuer.

Abelton T.

SUISSE

LE Zurichois est justement fier de leur école et M. Meier, qui, comme on dit en plus volontiers, de l'École de Meier, Meier d'Art (*Kunstbau*) et le nomme l'extrême, est un architecte Carl Moser, qui rompt nettement avec les traditions

académiques de ce qu'il a été pendant longtemps un architecte, comme on dit en plus volontiers, de l'École de Meier, Meier d'Art (*Kunstbau*) et le nomme l'extrême, est un architecte Carl Moser, qui rompt nettement avec les traditions

... et de décoration, plus que et est adhésive...
 ... attendent encore et que l'attique ait reçu les modernes...
 ...

Si les façades soulèvent encore quelques critiques ou quelques doutes, on peut louer sans réserve l'architecture intérieure, la belle ordonnance des escaliers et de la loggia supérieure, l'heureuse disposition et l'excellent éclairage des treize salles ou cabinets.

Le rez-de-chaussée contient la bibliothèque, la collection des estampes, les locaux de l'administration. Le premier étage est occupé, en grande partie, par de vastes salles réservées pour les expositions mensuelles d'art. Le reste du premier étage et tout le second étage, avec sa belle loggia, renferment les collections de peinture et de sculpture de la Société zurichoise des Beaux-Arts, propriétaire de l'édifice qu'elle a fait construire à ses frais, de 1907 à 1910, sur un terrain dû, lui aussi, à la générosité d'un particulier. Ce sont des particuliers encore qui ont entrepris, à leurs frais, la décoration extérieure et intérieure de l'édifice. Ainsi, Zurich se trouve posséder un fort beau musée sans que ni l'Etat, ni la ville, aient eu à dénouer les cordons de la bourse commune.

Les nouvelles installations du Kunsthauus ont fait paraître au jour des trésors d'art enfouis ou invisibles dans l'ancienne et pittoresque maison qui donnait jusqu'ici un asile trop étroit aux collections de la Société. Mais, avec un goût qu'il faut louer sans réserve, la Société des Beaux-Arts a préféré la qualité des œuvres exposées à la quantité. Elle ne montre de ses richesses que ce qui a résisté à un choix critique sévère. A part ce qui peut lui venir d'art étranger par des legs ou par des dons, la Société a sagement limité son effort à acquérir des œuvres de l'art zurichois ancien et moderne et de l'art suisse moderne. D'où le caractère local et national très marqué de ces collections, qui deviendront toujours plus un centre et un instrument précieux de recherches et d'études pour les historiens et les critiques de l'art suisse.

Une promenade, même rapide, à travers les locaux élégants ou somptueux du nouveau Kunsthauus, suffit à se faire une idée de la valeur de ces collections pour l'histoire de l'art local zurichois et de l'art national suisse, de la Renaissance jusqu'à nos jours.

Il faut citer, en première ligne, l'admirable série des portraits de Hans Asper (1499-1571), cet émule zurichois de Holbein qui, souvent, pour le caractère et la vigueur, est loin d'être inférieur à ce maître. Les tribus artistiques des Fussli, des Gessner, des Hess, sont abondamment représentées et peuvent être étudiées ici mieux que partout ailleurs. La longue série des tableaux de montagne de Ludvig Hess (1760-1800) constitue, à elle seule, une source d'information d'une valeur inappréciable pour l'histoire de la peinture alpestre. Le portraitiste Ant. Graff, de Winterthur, qui jouit d'une vogue extraordinaire à la fin du XVIII^e siècle, en Allemagne et surtout à Dresde, est représenté par toute une série d'œuvres de choix. Un paysage délicat, peint par Gottfried Keller, en 1841, à vingt-deux ans, indique que le plus grand écrivain zurichois aurait pu devenir un de nos meilleurs peintres, s'il n'avait renoncé au pinceau pour la plume. Une suite de quarante tableaux et études de l'animalier Rod. Koller (1828-1905) montre l'art robuste, puissant et précurseur de ce maître, qu'on avait trop pris l'habitude de juger sur une page anecdotique (*La Poste du Gothard*) et sur ses œuvres dernières que trahissent un œil affaibli et une main fatiguée.

Parmi les peintres suisses contemporains, les œuvres de Boecklin, Buchser, F. Vallotton, A. Welti, réunies à Zurich, feraient honneur à toute grande galerie de peinture. Mais c'est surtout l'œuvre du Bernois Ferdinand Hodler que les Zurichois se sont attachés à collectionner, à mettre en valeur et en vedette, à imposer à l'attention et à l'admiration des plus récalcitrants. Le Kunsthauus possède en effet quelques-unes des œuvres les plus vigoureuses et les plus caractéristiques de la première et meilleure manière de ce maître : *Le Cortège des Lutteurs* (1887) et plusieurs des guerriers suisses peints pour la décoration extérieure du Palais des Beaux-Arts à l'Exposition nationale de 1896, à Genève. Une des toiles les moins discutables de la plus récente manière de F. Hodler « *L'Heure sacrée* » est aussi encadrée ici et présentée de façon à prendre toute sa valeur de fresque décorative monumentale. En continuant dans cette voie, le *Kunsthauus* de Zurich deviendra peu à peu le musée Hodler de l'avenir.

G. VALLETTE.

Echos des Arts

Fouilles et Découvertes.

M. ... de cette ville, a fait la découverte récente d'un cirque longeant le Rhône et ayant près de 100 mètres de long et plus de 20 mètres de largeur. Le contour de cet édifice a pu être déterminé entièrement. Cette découverte est d'autant plus importante que le petit édifice connu sous

contourné de colonnes et surmonté d'une pyramide — se trouve au centre de la spina du cirque. Ainsi se trouve fixée l'origine, jusqu'à présent incertaine, de ce vestige de l'antiquité.

Dons et Achats.

On connaît aujourd'hui les dispositions testamentaires de M. Maciet, amateur collectionneur et président de l'Union centrale des Arts décoratifs. M. Jules Maciet a légué, par

son testament, à l'Etat, tous ses tableaux et ses dessins, anciens et modernes, dont on fera deux parts, l'une pour le musée du Louvre, l'autre pour le musée du Luxembourg. Les œuvres qui ne seront pas retenues pour ces deux musées seront adressées à la ville de Dijon. Tous les objets d'art seront remis sans exception au musée des Arts décoratifs. L'Union centrale pourra, d'autre part, faire un choix parmi les livres de la bibliothèque de M. Maciet, qui est importante. Les autres livres seront offerts à la ville de Château-Thierry.

Aménagements & Restaurations.

L'opération consistant à restaurer partiellement le musée trouvait depuis cinquante ans à l'entrée de la grande cour d'honneur des Invalides, statue de Seurre, en plâtre patiné, y ayant été remplacée par la statue de bronze elle-

même, qui surmontait naguère la colonne Vendôme où se dresse, depuis 1871, le Napoléon en empereur romain, a été transportée et installée au château de la Malmaison.



Par suite de dons faits au Musée de l'Armée par M. Wurtz et M. Paul Schmid, de Strasbourg, ce musée vient d'ouvrir quatre nouvelles salles, dont les vitrines renferment une riche collection de coiffures militaires depuis la Révolution jusqu'à nos jours et deux très curieuses collections de huit à dix mille petits soldats de carton peints à l'aquarelle et rangés par armées dans diverses vitrines. Les petits soldats donnés par M. Paul Schmid, représentent les portraits des officiers de la garde nationale de Strasbourg vers 1845. On y voit aussi Louis-Philippe, ses fils et son état-major passant une revue.



Fêtes et Inaugurations.

UNE EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DES GRANDS ET PETITS MAÎTRES HOLLANDAIS. — Ce sera la sensationnelle manifestation artistique de l'année. Cette exposition organisée par *l'Art et les Artistes*, comme le fut celle des *Cent Portraits de Femmes*, sera inaugurée le 29 avril dans les Salles du Jeu de Paume aux Tuileries. Sa Majesté la Reine de Hollande a bien voulu en accepter le haut patronage et le Comité d'honneur est composé de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, de M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts, de M. le Ministre plénipotentiaire des Pays-Bas et de M. Léon Bonnat, membre de l'Institut. Le produit des recettes de l'Exposition sera partagé en deux parties égales entre l'*Orphelinat des Arts* et la *Société de Bienfaisance hollandaise à Paris*.



On annonce, comme devant avoir lieu au mois de novembre 1911, une exposition internationale d'art chrétien moderne; cette exposition, qui sera la huitième organisée par la Société de Saint-Jean, se tiendra au pavillon de Messon, sous le patronage de l'Union centrale de Art décoratifs.



Le Comité général du Millénaire normand, à Rouen, en 1911, a récemment adressé un appel à tous les Normands de race et de demeure, à tous les Français, en vue de célébrer dignement le mémorable et six fois séculaire anniversaire de la fondation du duché de Normandie.

Au nombre des manifestations destinées à glorifier le génie de la race, figure une *Exposition rétrospective* de tout ce qu'il a pu créer depuis dix siècles, dans toutes les branches de l'Art, sous toutes les formes de l'activité humaine artistique: peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins, imprimerie, reliure, sigillographie, numismatique, orfèvrerie, armurerie, tapisserie, serrurerie, céramique, mobilier, costumes, étoffes, dentelles, art populaire, miniatures, etc., etc.

La ville de Rouen, par les soins de laquelle est organisée cette grande manifestation d'art normand, et le Comité à qui elle en a confié la direction font un pressant appel à tous les collectionneurs et possesseurs d'œuvres et d'objets que leur intérêt ou leur qualité appellent à y prendre place.

Toutes communications devront être adressées à M. le maire de Rouen, en l'Hôtel de Ville, ou de préférence, à M. Paulme, président de la Section des Expositions (secrétaire, rue Restout, à Rouen).

Les garanties les plus étendues contre *tous risques* seront assurées aux possesseurs d'objets prêtés à l'Exposition du Millénaire normand.

L'Exposition étant rétrospective ne peut comprendre aucune œuvre d'art moderne.



Revue étrangères.

Starý Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1911, cinquième année.

Le texte de *Starý Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français. « *Starý Gody* » publient en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers avant travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger: 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianoï per).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.



La Scandinavie. — Revue mensuelle illustrée des royaumes de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration: 55, avenue des Champs-Élysées. Directeur: Maurice Chalhoub.

Abonnements: 7 fr. pour la France et 8 fr. pour l'étranger.



L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration: Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel: pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.



Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger: 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane.



La Bibliophila. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an (Italie): 25 francs; étranger (Union postale): 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration: Librairie ancienne: Léo S. Olschki, Florence.



BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

des Champs-Élysées. — Exposition annuelle, du 30 avril au 30 juin.

des Champs-Élysées. — Exposition annuelle, du 30 avril au 30 juin.

Deuxième Salon du Peuple, jusqu'au 15 avril.

Galerie Allard. — Deuxième Exposition de « La Parisienne », en avril.

ÉPINAL. — Société Vosgienne d'Art, en juillet prochain. Exposition de beaux-arts, peintures, sculptures, arts décoratifs et arts appliqués à l'industrie.

LANGRES. — Quatorzième Exposition des beaux-arts, du 28 juillet au 6 septembre.

PONTOISE. — Dix-septième Salon annuel de la Société Française Artistique, en juin prochain, à l'Hôtel de Ville. Pour renseignements, s'adresser à M. Péters-Destérac, président, 32, rue Thiers, à Pontoise.

ROUBAIX. — Exposition internationale en juin prochain. Concours des *Arts de la Femme*. Exposition du Livre et de la Presse, S'adresser au commissaire général de l'exposition à Roubaix.

VERSAILLES. — Cinquante-huitième Exposition, à l'Hôtel de Ville, du 14 mai au 2 juillet.

DI PARTIMENTS

AVRILLAC. — Sixième Exposition des beaux-arts et arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal, en septembre prochain. Cette exposition sera ouverte aux artistes du Cantal, Aveyron, Corrèze, Lozère, Haute-Loire et Puy-de-Dôme.

ETRANGER

BARCELONE. — Exposition internationale, du 23 avril au 15 juillet.

BRUXELLES. — Exposition rétrospective de la miniature, au cercle Noble (printemps prochain).

LIÈGE. — Exposition d'architecture et d'arts décoratifs, au Palais des Beaux-Arts, du 7 mai au 25 juin.

TURIN. — Exposition internationale organisée par le club alpin italien, au printemps prochain, et comprenant les tableaux de haute montagne exécutés par les artistes de tous pays.

Bibliographie

LIVRES D'ART

La Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient. — RYŨEI PÉREZ. — 1904. — 112 pages. — Paris, G. L. L.

Ce livre constitue dans la pensée de son auteur une introduction à l'histoire générale de l'art et surtout de la peinture chinoise. Un principe essentiel est à la base de la pensée chinoise. C'est le lien étroit qui rattache la philosophie du monde aux manifestations particulières de la vie. Le Chinois, dès les hautes périodes, s'est considéré, non point comme le centre du monde, mais comme perdu dans son immensité. Dans les apparences multiformes de la nature, il a vu la manifestation des principes qui dirigent l'univers. Il s'est ainsi créé une philosophie de la nature qui s'est traduite dans son art. Dès lors, il fallait chercher à caractériser cette attitude particulière de l'esprit si l'on voulait donner le moyen de pénétrer dans la compréhension d'un art si différent du nôtre.

C'est ce qu'a fait M. R. Petrecci dans le livre qui nous occupe. Il a retracé les origines lointaines de ce système de la nature, et il en a montré les aspects en s'aidant d'une comparaison entre l'évolution philosophique de la Chine et celle de la Grèce. Cela lui a permis, en mettant en jeu des éléments qui sont familiers à notre culture, de nous faire pénétrer dans la connaissance d'un système étranger à cette culture.

Cette base établie, il a pu montrer alors comment cette philosophie de la nature se réfléchissait dans la poésie et la plastique du Chinois. On voit la peinture de paysage deve-

nir le commentaire religieux de ce monde où l'artiste devine le choc de forces gigantesques. Les formes évoquées traduisent une activité obscure. Elles suggèrent plus qu'elles ne disent tout le charme d'une contemplation où l'homme, presque avec aisance, prend le contact de l'Infini. Rien n'est plus majestueux que l'évolution par laquelle ces éléments se fixent dans la peinture des grandes périodes, en Chine et au Japon. Ce n'est qu'après les avoir caractérisés que l'auteur, revenant sur les éléments antérieurs et profitant de cet élément devenu familier au lecteur, montre comment ces idées agissent sur la technique et sur l'inspiration.

Ce livre ouvre des aperçus tout à fait nouveaux sur l'âme extrême-orientale et donnera la clef de bien des singularités de son art à un moment où, de toutes façons, l'Extrême-Orient s'impose à l'attention de l'Europe, il apparaîtra comme une source d'informations claires et excellentes à laquelle on pourra recourir pour mieux se préparer à le comprendre et, à cet égard, il dépasse la portée d'un simple livre d'esthétique.

Le livre est admirablement présenté. Il est illustré de planches en couleurs exécutées à Tokio avec perfection. C'est le premier ouvrage imprimé hors du Japon, par les soins d'un éditeur européen, pour lequel il ait été fait appel à de semblables ressources. Alors que, à cet égard, les Anglais et les Américains sont de si dangereux rivaux, on doit se réjouir de voir la Librairie française s'assurer l'honneur de cette initiative.

LES GRANDS CHEFS-D'ŒUVRE



1656, Paris

C. - Inv. 1090

REMBRANDT — LA VIEILLE FEMME A LA BIBLI

de leur brillante ont rencontré dans notre pays des sympathies exprimées par des paroles ou prouvées par de l'argent; si, après leur mort, ils ont continué d'être appréciés en France, c'est de considérer quelle a été, du xvii^e siècle jusqu'à nos jours, dans l'évolution du goût français, la part de l'esprit hollandais, et peut-être, à la lumière des ventes publiques ou privées, des inventaires, nous sera-t-il

les maîtres flamands et hollandais. D'autre part, le succès de l'École hollandaise, pleinement épanouie vers 1650, n'a peut-être pas encore eu le temps de rayonner au delà des frontières du petit pays. La politique, en mettant aux prises Louis XIV catholique et la Hollande protestante, n'a pas précisément favorisé les relations amicales et les sympathies de goût entre les deux nations. Enfin, Louis XIV lui-



TERBORCH. — LA TOILETTE.

ne s'agit pas de faire un catalogue de peintures et de sculptures, mais de suivre les goûts et les préférences des artistes et de leur public.

Les deux peintures mentionnées ci-dessus ont été achetées par le Roi. On sait que Colbert fit acheter en 1661 la magnifique collection laissée par le cardinal Mazarin et vendue par son neveu, Jacques Jabach, de Cologne, établi à Paris. Mais, alors, on confondait sous le même vocable l'École flamande,

même, par ses préférences personnelles, n'inclinait pas beaucoup vers un art qui différait tellement de l'art décoratif de Lebrun.

Il semble que la peinture hollandaise n'ait trouvé en France ses fervents adeptes qu'au début du xviii^e siècle. Alors le goût de ses grands et petits maîtres se répandit un peu partout, et les marchands, pour répondre aux demandes qu'on leur faisait, se mirent à voyager dans les pays du Nord, pour découvrir ce qu'ils supposaient devoir inté-



Phil. Peetersma

Van der Burch, 1664

FRANZ HALS

PORTRAIT PEU-ÂGE DE FILS DE HALS



Pl. I. a.

Coll. Dutuit.

HOBBEMA

PAYSAGE

re et le public parisien; ils firent la navette entre Paris, Bruxelles et les villes néerlandaises, et l'on peut dire que c'est surtout sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI qui fut drainé le commerce de la curiosité hollandaise. Il est facile d'en citer quelques preuves précises. Les catalogues de vente du XVIII^e siècle et le livre journal de l'antiquaire Lazar Duvaux, qui fut le grand fournisseur du roi et de la cour, contiennent là-dessus beaucoup de détails circonstanciés. C'est ainsi que, à la vente du duc de Caillard, gouverneur de la Franche-Comté, en 1756, on relève des dessins de Hollande « qui ont dépassé leurs prix d'acquisition ». François-Louis Collins, de Bruxelles, peintre et marchand de tableaux, installé quai de la Mégisserie, à Paris, sous le Roi, du marquis de Voyer et de Gaignat, parcourt la Belgique et la Hollande, restaure les tableaux qui s'y trouvent et même les restaure si bien qu'il passe pour en faire de faux. M^{me} Gersaint, devenue veuve en 1750, vend son fonds, « parce que plusieurs personnes ont fait des voyages en Hollande et rapporté nombre de pièces curieuses ». Mais le plus expert de tous et le plus renommé dans ces sortes de transactions, fut certainement ce fameux Helle qui servit, en qualité d'ingénieur, au siège de Philisbourg et qui, ayant dû, faute de ressources

pécuniaires, abandonner le métier des armes, revint à Paris, se fit marchand de curiosités, collectionna, voyagea en Hollande, fut le conseiller de Gersaint, s'honora de l'amitié de Wille. Le plus intéressant de l'affaire, c'est qu'il avait l'habitude d'annoter tous les catalogues des ventes du temps, et c'est ainsi que l'on peut voir au cabinet des Estampes, annotés par lui, les catalogues Pierre Snyers, d'Anvers, Jacques de Witt (Amsterdam), de *l'incomparable et complète collection des estampes de Rembrandt*, qui fut vendue à La Haye, en 1755; de Sybrandt Feitama (Amsterdam); Gerard Hoët (La Haye).

À la suite du catalogue de Rembrandt (La Haye, 12 juin 1755), que j'ai cité plus haut, Helle a écrit de sa main de curieuses observations sur le commerce des objets d'art en Hollande : « Messieurs les Hollandais, qui ne négligent rien de ce qui peut contribuer à faire fleurir leur commerce, à les enrichir, n'ont pas mis en oubli le cas exquis que l'on fait ici du Rembrandt. L'amour naturel qu'ils ont pour ce maître joint aux recherches entreprises des amateurs les ont aisément très déterminés à y mettre de grands prix, de sorte qu'il n'est plus guère possible d'en avoir de chers eux, à moins que d'accéder à la haute valeur où ils ont porté presque toutes les pièces de ce grand peintre. Il n'y a pas de pays où il se fasse plus fréquemment de ventes qu'en Hol-



Phot. Fregona.

HOBBEMA LE MOULIN À EAU

C. 10. 1733

lande, les amateurs étant pour la plupart treu-
 zants par plusieurs motifs, celui de vaner de
 curiosités et celui de gagner sur les effets qu'ils
 ont ramassés, voyant qu'ils sont devenus en faveur
 et qu'ils y peuvent faire du profit. Car, en général,
 ils aiment mieux de l'argent que toute autre chose,
 étant naturellement nés avec l'envie de commercer
 et d'économiser afin de faire prospérer leurs biens.
 Aussi ne se soutiennent-ils que par cette façon
 d'agir, leur pays n'étant pas assez fertile pour les
 faire subsister, ils se trouvent par là comme forcés
 d'avoir recours à l'industrie et au commerce qui, en
 général, est l'âme d'un état. Ce que cette nation et
 celle d'Angleterre nous font bien voir. Comme ils
 n'ont point de fonds de terre, c'est pourquoi ils
 réduisent toutes leurs richesses en mobilier et
 argent, ramassant de tout pour faire prospérer leurs
 fonds, lesquels ils font valoir aussi en les déposant
 entre les mains de Messieurs des Etats-Généraux,
 qui en payent un intérêt. Et ils sont maîtres de
 retirer cette somme déposée quand bon leur semble.
 L'œuvre de M. de Burgi n'a pas été portée à de
 grands prix, pour la plupart des pièces, dans la
 vente publique qu'il en a fait faire, parce que tous
 les marchands s'étaient unis ensemble pour reviser,

mais les morceaux qu'ils ont eus, parmi ces ont
 monte beaucoup : ce qui leur a fait une bonne
 répartition ; car ils partagent le bénéfice également
 entre eux. M. de Burgi a fait tout ce qu'il a pu
 pour vendre son œuvre à la main et l'a même
 proposée au sieur Helle pendant qu'il était en Hol-
 lande ; mais, comme il en demandait de très grands
 prix, c'est pourquoi il n'a pu s'en défaire de cette
 manière. Ce qui l'a déterminé à en faire une vente,
 laquelle ne lui a pas tant produit que les offres
 qu'on lui en faisait... Le sieur Helle a enchéri cette
 estampe (Le Bourgmestre six) à la fameuse vente
 de G. Jarmeman, où il était, pour lors, jusqu'à
 trois cent seize florins sans l'apogel, qui est un droit
 d'un sol par florin en sus de l'acquisition, pour
 l'amirauté, sur tous les articles qui se vendent. Les
 frais en général montent très haut, comptant en
 tout plus de quinze pour cent ».

Non contents des bons offices des marchands,
 les amateurs voulaient eux-mêmes puiser à la
 source, et ils se faisaient alors accompagner par des
 artistes en renom, capables de leur suggérer d'utiles
 réflexions devant les œuvres à acheter. C'est ainsi
 qu'en 1766, Randon du Boisset emmena Boucher,
 voulant avoir son goût et ses conseils sur les

acquisitions qu'il projetait; et c'est ainsi que les chefs-d'œuvre de l'Ecole hollandaise entrèrent dans les collections parisiennes. Le comte de Beudoin possédait de très beaux Rembrandt, plusieurs Van de Velde. Le cabinet de M. de Blondel de Gagny contenait des Rembrandt, des Gerard Dow, des Berghem, d'autres maîtres de l'Ecole hollandaise, dont on trouvera la liste complète dans le « Dictionnaire pittoresque et historique », de Hébert (1766, tome 1^{er}, p. 36 et 81). On en voyait aussi chez M. le chevalier de Clère, le duc

divers, pour bien montrer que le goût des œuvres d'art hollandaises s'était répandu dans des milieux très différents et que ce n'était pas là un phénomène exceptionnel. D'autre part, si l'on considère les dates auxquelles ces cabinets ont été formés, on remarquera que la plupart ne remontent pas au delà du milieu du XVIII^e siècle. C'est à partir de la dernière partie du règne de Louis XV qu'on a vraiment recherché avec passion les tableaux de l'Ecole néerlandaise.

Par contre-coup, les collections royales acquièrent,



PIETER DE HOOCH — SCÈNE D'INTÉRIEUR

de Cossé, gouverneur de Paris; M. Dargenville, chef de M. de La Motte, secrétaire du Roi; M. Harend de Presle, M. de la Live de Jully, introducteur des ambassadeurs, M. le chevalier Lambert, l'abbé Leblanc, M. Lempereur, ancien échevin, M. de Montmorin, M. de Nointon, fermier général, M. Peters, peintre en miniature du roi de Danemark; M. Roederer possédait, entre autres, une *Béatrice*, de Rembrandt, le *M. le duc de Prasin*, M. de Sainte-Foix, M. Servat, le comte de Strogonoff, M. du Tartre, M. Crozat de Thiers, le duc de Valentinois, le comte de Wateville, le graveur Wille. C'est à dessein que j'ai cité des noms aussi

elles aussi, des tableaux de cette Ecole. Quand on consulte le catalogue du Louvre, je parle du catalogue de Villot, et les dossiers des archives du Musée, on en trouve la preuve en même temps qu'on relève les prix. Beaucoup de ces tableaux ont même passé des collections que je viens d'énumérer plus haut dans le cabinet du Roi. Ainsi, le *Paysan et Amoureux*, de Berghem, qui avait passé à la vente La Live de Jully, à la vente Randon de Boisset et à la vente Lebœuf, en 1782, où il avait atteint le prix de 18.000 livres, fut acheté 14.000 livres par Louis XVI, à Le Brun, en 1782. Le *Départ pour la Promenade*, de Cuyp, fut payé

607 florins à la vente de M. Linden van Slim, Landt. *L'Épicier de Village*, de Gerard Dow, fut acquise au prix de 34.850 livres à la vente Praslin, en 1793; *Les Charlatans italiens*, de Karel du Jardin, 18.300 livres, à la vente Blondel d'Azincourt, en 1783; *Les Pèlerins d'Emmaüs*, de Rembrandt, 10.000 livres à la vente Randon de Boisset, en 1771; *Le Peuple en Méditation*, 13.000 livres, en 1784, à la vente Vaudreuil; *Le Ménage du Menuisier*, de Rembrandt, 17.120 livres, à la vente Choiseul-Praslin.

paysagistes de la fin du XVIII^e siècle, chez un Desfriches, un Moreau, un de Marne, dans leur manière de grouper leurs arbres, de disposer les lignes de leur horizon, de les peupler d'animaux, de petits bonshommes, entend-on l'écho des préoccupations qui sont visibles dans l'œuvre d'un Wynants? Si l'on voulait à tout prix chercher les origines de l'école des paysagistes français, de 1820 et de 1830, il faudrait remonter à ces deux ou trois petits maîtres, qui ont vécu à un moment



TERBURG — PORTRAIT D'HOMME

Il semblerait donc, par le seul examen du commerce de la curiosité, que l'art français du XVIII^e siècle ait été influencé par l'art hollandais du XVII^e. D'une manière générale, cependant, il n'en est rien. Dans les tableaux d'intimité bourgeoise, on ne trouve guère que Chardin qui rappelle, sans les imiter, le talent des maîtres du Nord : par exemple, on pense, en le voyant, à Johannès Fyt, d'Anvers, à Van der Meer, de Delft, aux cuisines dallées de rouge, brillantes de cuivre, de Willem Kalf, aux maisons de Ter Borch, aux intérieurs de Pieter de Hooch. Peut-être aussi dans les petits

ou la peinture hollandaise était très en faveur.

L'ancien cabinet du Roi contenait peu de peintures. Louis XIV aimait médiocrement ces maîtres qui, de près ou de loin, devaient lui rappeler les « magots » de Teniers, dont il parlait avec tant de mépris. Il était peu enthousiaste de cet art, qui sacrifiait des préoccupations d'apparat, de décor, à l'observation des détails de la vie. Et l'on s'étonne peu, au contraire, que Louis XV et que Louis XVI, qui n'affectionnaient rien tant que la vie retirée, n'aient pas découragé ces acquisitions de leurs surintendants.



TERBURG — FEMME TRAVAILLANT

Si quelques tableaux détruits, égarés ou abîmés, on sait le nombre et la liste des tableaux de l'École hollandaise que possédaient les collections du Roi, à la fin du XVIII^e siècle. Lorsque, à la suite d'un décret de la Convention, on rassembla dans la galerie du Louvre toutes les collections éparses dans les anciens palais de la royauté, sous le nom de Museum des Arts, une commission appelée conservatoire du Museum, rédigea un inventaire des objets contenus dans le Museum et dans les dépôts, en date du 3 décembre 1793. Il faut remarquer que cet inventaire ne peut constituer en aucune manière une garantie d'authenticité pour les œuvres qu'il énumère. Fragonard, président du conservatoire, n'a pas manqué de dégager la responsabilité de la commission dans un rapport du 13 février 1794 : « Le court intervalle qui s'est écoulé entre le moment de son organisation, et le rapport qu'il vous fait aujourd'hui vous indique assez de quelle manière il a reçu tous ses objets. Il les a reçus physiquement, c'est-à-dire qu'il n'a donné décharge que d'objets matériels sans être entré aucunement dans l'examen réfléchi de ces objets, de leur état de conservation, des dommages qu'ils ont essuys, ce qui eût entraîné des longueurs nuisibles à l'intérêt public, des débats interminables entre la commission qui disparaît et le conservatoire qui se présente. »

Je relève dans cet inventaire des Van Huysum, des œuvres de Otto Wenius, de P. H. Wouwermans, de Karel du Jardin, de Mieris, de Rembrandt, de Wynantz, de Van der Heyden, de Berckem, de Van de Welde, de Van Ostade, de Terburg, de Metsu, de Moor, de Van der Werf, de Cuyp, de Paul Potter, de Poëlembourg, de Ruysdaël, de van Goven, de Van Kessel, de Ferdinand Bol, de Bakuysen, de David de Hem, de Van Slingelandt, de Gerard Dow, d'Hasselin, de Schalken, soit en tout, approximativement, quatre-vingt-treize tableaux de l'École hollandaise sur un ensemble de cinq cent trente-sept peintures de toutes les écoles que contenait alors le musée du Louvre.

On conçoit facilement que la Révolution française de 1789, en démocratisant toutes choses, en introduisant plus de familiarité dans les relations sociales, en mêlant les classes de la société, n'a pas dû détourner le public de cet engouement. La vente des biens nationaux, la spéculation financière, les conquêtes à l'étranger, firent de Paris, entre 1793 et 1815, un marché prodigieux de la curiosité. Les tableaux hollandais affluèrent en ce moment, au Louvre, mais durent être réexpédiés à leur pays d'origine, lors des traités de 1815. Louis XVIII se trouva donc en présence du musée du Louvre, tel que le montre l'inventaire dont j'ai parlé plus haut. Il fit tous ses efforts pour l'augmenter, et, de 1817 à 1824, il fit acquérir cent



FRANZ HALS — L'HOMME À LA PIPE

GRANDS ET PETITS MAITRES HOLLANDAIS

onze tableaux aux prix de 668,265 francs. Dans le nombre, était compris un certain nombre de tableaux de l'École hollandaise, parmi lesquels on remarque les tableaux de la collection Quatresols de la Hante, acquise au prix de cent mille francs : c'est de là que viennent deux tableaux signés Berghem et représentant des animaux dans un paysage.

Charles X fut aussi parcimonieux pour les

1834, à Paris, à l'hôtel des commissaires priseurs, et que les tableaux hollandais, qui en étaient le plus bel ornement, atteignirent des prix qui dépassaient de beaucoup celui qu'ils avaient coûté à leur propriétaire. Un paysage de Jean Wynantz fut adjugé 3.000 livres; une *Prairie* de Paul Potter, 1.220 livres; une marine de Guillaume Van de Welde, 4.800 livres; un paysage de Jacques Ruys-



REMBRANDT — DESCENTE DE CROIX

musées que Louis XVIII avait été généreux, et Louis-Philippe, on le sait, fit porter tous ses efforts sur la restauration du palais de Versailles. Mais l'élan était donné, le public continuait à s'intéresser à l'École hollandaise. On s'en rend bien compte en voyant les prix que les tableaux atteignaient dans les ventes publiques. C'est ainsi que la collection formée au XVIII^e siècle, par Desfriches, le dessinateur orléanais, fut vendue en

1834, à Paris, à l'hôtel des commissaires priseurs, et que les tableaux hollandais, qui en étaient le plus bel ornement, atteignirent des prix qui dépassaient de beaucoup celui qu'ils avaient coûté à leur propriétaire. Un paysage de Jean Wynantz fut adjugé 3.000 livres; une *Prairie* de Paul Potter, 1.220 livres; une marine de Guillaume Van de Welde, 4.800 livres; un paysage de Jacques Ruys-

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, à la suite des Goncourt, qui ont été de

grand militaires, en dépit des châtellenies et des amitiés de la part de ceux-là mêmes qui leur doivent le plus et qui ont, sans élégance, marché sur leurs traces, l'attention des amateurs s'est portée sur les maîtres français du XVIII^e siècle. De grandes, de petites expositions nous ont révélé le bon, le passable, et quelquefois, le pire. Il semble que nous n'ayons que peu de révélations à attendre de ce côté, et que tout ait été glané, sauf peut-être

meilleur livre que l'on ait écrit sur le maître de Grasse, vient de publier un livre sur Danloux qui est fécond en révélations sur la fin du XVIII^e siècle. N'est-il pas logique, par contre-coup, après avoir demandé à ce siècle de grâce tous ses secrets, de nous intéresser à tout ce qui intéressait les hommes de ce temps et, puisqu'ils aimaient les maîtres de l'Ecole hollandaise, de rechercher leurs œuvres et de savoir ce qu'elles sont devenues dans



G. METSU — FEMME AU PIANO

en ce qui concerne cette légion de portraitistes peu connus qui couraient la province et l'Europe, pour vivre, et dont la gloire a été éclipsée par celle des grands maîtres. Si presque tout a été dit sur Watteau, Chardin, Hubert Robert, Nattier, il nous reste beaucoup à apprendre sur des hommes comme Rodière, de la Tour, de la Tour. Tout récemment encore, le baron Portalis à qui l'on devait ce beau livre sur Fragonard, qui, malgré tous les travaux plus récents, reste encore le

la grande tourmente révolutionnaire et dans le cours du XIX^e siècle? Le musée du Louvre nous a prouvé tout le prix qu'il y mettait, en groupant à l'extrémité de la grande galerie du bord de l'eau, tous les Rembrandt et, dans de petites salles disposées autour de la grande salle des Rubens, les grands et petits maîtres néerlandais. Nous avons là, sans quitter Paris, le moyen de faire un beau voyage en Hollande. Sans doute, il nous faut faire quelques réserves sur l'authenti-



Peint. Verelst.

Collection de la Bibliothèque de la Ville de Amsterdam.

JUDITH LEISTER — LA JOYEUSE PARTIE



VAN OSTADE — SCÈNE DE CABARET

cité de quelques tableaux : certains Rembrandt, un, deux et peut-être trois ne sont manifestement pas de lui ; mais c'est là l'exception, et l'ensemble de nos collections, à ce point de vue, est presque irréprochable. Je crois que les collections particulières nous réservent encore bien des surprises ; il y a en France, en Hollande même, et en Angleterre, des richesses là ignorées, pour faire éclater même pas. C'est l'intérêt d'une exposition comme celle-ci de les révéler au grand public.

Des comparaisons pourront de la sorte s'établir ; on verra le rayonnement qu'a dégagé l'œuvre de certains peintres, comment, si les uns ont été plus grands que nous le supposions jusqu'ici, les autres ne méritent pas tout à fait leur succès, qu'il suffit d'une œuvre jusque là ignorée, pour faire éclater la gloire d'un artisan qui au moins une fois dans sa vie a trouvé la formule de son rêve, enfin par la comparaison des manières, des techniques, rectifier des attributions, différencier nos admirations et les nuancer en quelque manière en rendant à chacun l'hommage qui lui est dû et en ne mettant pas forcément sous chaque cadre une étiquette trop illustre.

Mais ce sont là des raisons propres à émouvoir les collectionneurs et les archéologues. Une telle

exposition a un intérêt plus général. Au point de vue de l'art, elle a une signification actuelle. A tous les peintres qui estiment qu'il n'est pas nécessaire d'apprendre son métier, que les perfections d'atelier sont indignes d'un artiste, et qu'il suffit de jeter un pot de couleur à la figure du spectateur pour l'éblouir, les maîtres hollandais rassemblés pour deux mois dans les salles du Jeu de Paume, aux Tuileries, semblent dire : « Nous tous, avons été apprentis comme de simples artisans ; nous sommes entrés dans l'atelier d'un peintre comme un ouvrier dans une corporation ; nous avons brové les couleurs, balavé l'atelier, puis le maître nous a confié l'exécution des accessoires, des draperies, des costumes ; il nous a placés devant une ronde bosse avant de nous installer au pied de l'estrade où posait une bohémienne ou un ivrogne de cabaret ; lentement, patiemment, nous avons essayé toutes les rebuffades, trop heureux de saisir au vol, entre deux jurons, un conseil qui résumait toute une expérience d'artiste, et peu à peu nous avons acquis le droit de signer nos tableaux et d'être nous-mêmes ». Ils disent aussi, les vieux maîtres hollandais, au jeune peintre de France venu pour les interroger : « Quel que soit notre prestige, ne sois pas Hollandais, ni Anglais,



Photo. F. ...

Ex. ...

JACOB RUYSDAEL. — LA CASCADE.

7) R. s. n. l. E. g. n. o. C. l. a. q. u. e. t. o. b. q. u. e. t. o. u. s. a. v. o. n. t. v. o. u. l. u. é. é. t. r. e. I. t. a. l. i. e. n. s. , n. o. u. s. a. v. o. n. s. c. o. m. m. i. s. d. e. g. r. o. s. s. e. s. e. r. r. e. u. r. s. , e. t. , s. i. m. o. m. e. n. t. a. n. é. m. e. n. t. n. o. u. s. a. v. o. n. s. p. l. u. a. u. m. a. u. v. a. i. s. g. o. û. t. d. u. j. o. u. r. , q. u. i. v. o. u. l. a. i. t. q. u. e. n. o. u. s. a. l. l. i. o. n. s. à. R. o. m. e. c. h. e. r. c. h. e. r. n. o. t. r. e. i. n. s. p. i. r. a. t. i. o. n. , n. o. u. s. n' a. v. o. n. s. p. a. s. r. é. u. s. s. i. à. f. a. i. r. e. d. u. r. e. r. c. e. q. u. i. n' é. t. a. i. t. p. a. s. v. r. a. i. m. e. n. t. h. o. l. l. a. n. d. a. i. s. . S. o. i. s. F. r. a. n. ç. a. i. s. , c' e. s. t. à. d. i. r. e. c. h. e. r. c. h. e. d. a. n. s. t. a. p. r. o. v. i. n. c. e. n. a. t. a. l. e. , d. a. n. s. t. o. n. h. o. r. i. z. o. n. f. a. m. i. l. i. e. r. , c. e. q. u. i. t' a. é. m. u. , s. a. n. s. q. u. e. t. u. s. a. c. h. e. s. p. o. u. r. q. u. o. i. q. u. a. n. d. t. u. é. t. a. i. s. e. n. f. a. n. t. , r. e. g. a. r. d. e. - l. e. a. v. e. c. d. e. s. y. e. u. x. d. e. p. e. i. n. t. r. e. , t. r. a. d. u. i. s. - l. e. a. v. e. c. u. n. m. é. t. i. e. r. t. r. a. d. i. t. i. o. n. n. e. l. p. a. t. i. e. m. m. e. n. t. a. p. p. r. i. s. , c. o. m. m. u. n. à. t. o. u. t. e. s. l. e. s. E. c. o. l. e. s. e. t. t. o. u. t. e. s. l. e. s. g. é. n. é. r. a. t. i. o. n. s. . P. o. u. r. q. u. o. i. s. o. m. m. e. - n. o. u. s. a. u. j. o. u. r. d' h. u. i. l. e. s. « M. a. i. t. r. e. s. H. o. l. l. a. n. d. a. i. s. » ? p. a. r. c. e. q. u' a. u. l. i. e. u. d. e. n. o. u. s. p. r. o. m. e. n. e. r. l. e. l. o. n. g. d. u. T. i. b. r. e. , n. o. u. s. a. v. o. n. s. f. l. â. n. é. à. t. r. a. v. e. r. s. l. e. s. p. o. l. d. e. r. s. , s. u. r. l. a. p. l. a. g. e. d. e. S. c. h. e. v. e. n. i. n. g. e. n. , d' u. n. m. o. u. l. i. n. à. l' a. u. t. r. e. , à. l' o. m. b. r. e. d. e. l. a. g. r. a. n. d. e. t. o. u. r. d. e. D. o. r. d. r. e. c. h. t. , s. u. r. l. e. s. c. a. n. a. u. x. ; n. o. u. s. a. v. o. n. s. f. a. i. t. h. a. l. t. e. d. a. n. s. l. e. s. a. u. b. e. r. g. e. s. , p. i. n. c. é. l. e. s. f. o. r. m. e. s.

o. u. l. e. n. t. e. s. d. e. s. s. e. r. v. a. n. t. e. s. n. é. e. r. l. a. n. d. a. i. s. e. s. , j. o. u. é. a. u. x. c. a. r. t. e. s. a. v. e. c. l. e. s. b. u. v. e. u. r. s. , m. a. n. g. é. d. u. h. a. r. e. n. g. a. v. e. c. l. e. s. p. a. s. s. e. u. r. s. e. t. l. e. s. b. a. t. e. l. i. e. r. s. , d. a. n. s. é. a. u. x. k. e. r. m. e. s. s. e. s. , r. e. g. a. r. d. é. l. a. d. e. n. t. e. l. l. i. è. r. e. p. e. n. c. h. é. e. s. u. r. s. o. n. o. u. v. r. a. g. e. , c. o. n. s. u. l. t. é. l. a. d. i. s. c. u. s. e. d. e. b. o. n. n. e. a. v. e. n. t. u. r. e. , n. o. u. s. n. o. u. s. s. o. m. m. e. s. m. é. l. é. s. à. n. o. t. r. e. p. a. y. s. , à. n. o. s. c. o. n. t. e. m. p. o. r. a. i. n. s. , b. r. e. f. n. o. u. s. a. v. o. n. s. f. a. i. t. « l. e. p. o. r. t. r. a. i. t. d. e. l. a. H. o. l. l. a. n. d. e. » . F. a. i. s. , c. o. m. m. e. n. o. u. s. , l. e. p. o. r. t. r. a. i. t. d. e. l. a. F. r. a. n. c. e. , s. o. n. i. m. a. g. e. e. x. t. é. r. i. e. u. r. e. , f. i. d. è. l. e. , e. x. a. c. t. e. , c. o. m. p. l. è. t. e. , r. e. s. s. e. m. b. l. a. n. t. e. , n. u. l. l. e. m. e. n. t. e. m. b. e. l. l. i. e. , l' i. m. a. g. e. d. e. s. h. o. m. m. e. s. e. t. d. e. s. l. i. e. u. x. , d. e. s. m. œ. u. r. s. b. o. u. r. g. e. o. i. s. e. s. , d. e. s. p. l. a. c. e. s. , d. e. s. c. a. m. p. a. g. n. e. s. , d. e. s. r. u. e. s. , d. e. l. a. m. e. r. e. t. d. u. c. i. e. l. , e. t. t. u. s. a. u. r. a. s. t. r. o. u. v. e. r. d. e. s. a. c. c. e. n. t. s. n. o. u. v. e. a. u. x. e. t. t. a. v. o. i. x. s. e. d. i. s. t. i. n. g. u. e. r. a. a. i. s. é. m. e. n. t. , p. l. u. s. p. r. o. f. o. n. d. e. e. t. p. l. u. s. j. u. s. t. e. , d. a. n. s. c. e. c. o. n. c. e. r. t. b. a. n. a. l. d' œ. u. v. r. e. s. p. a. r. f. o. i. s. d. i. s. t. i. n. g. u. é. e. s. , m. a. i. s. s. a. n. s. p. e. r. s. o. n. n. a. l. i. t. é. , s. a. n. s. o. r. i. g. i. n. a. l. i. t. é. , p. a. r. c. e. q. u. e. d. u. e. s. à. d. e. s. d. é. r. a. c. i. n. é. s. , e. r. r. a. n. t. l. e. c. œ. u. r. v. i. d. e. d' é. m. o. t. i. o. n. , l. o. i. n. d. u. b. o. n. f. o. v. e. r. i. n. s. p. i. r. a. t. e. u. r. .



REMBRANDT. — SCÈNE SUR UNE PLAGE.
L. E. G. O. U. E. L.

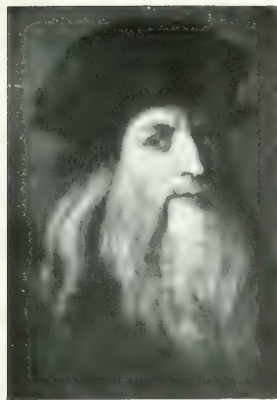


Museo de Louvre

La Dentellière (Pomme)



LÉONARD DE VINCI



Portrait de Léonard de Vinci, par lui-même.

LÉONARD DE VINCI

(D'APRÈS LE MANUSCRIT)

datée de 1481 et restée à l'état d'esquisse, est un des premiers grands chefs-d'œuvre, avec la *Vierge aux Rochers* du Louvre.

Peintre, sculpteur, architecte, ingénieur, musicien, à trente ans, Léonard quitta Florence, malgré la bienveillance de Laurent de Médicis, pour chercher à Milan, auprès de Ludovic Sforza, le moyen de tenter les grandes entreprises que son génie d'artiste et de savant lui faisait rêver. Léonard était à ce moment le type de l'homme idéal : beau, spirituel, conscient, « Hermès et Prométhée », selon l'expression de Lomazzo. Il fut accueilli avec enthousiasme en cette cour brillante dont il ordonna les fêtes ; mais, en même temps, il peignait la *Cène* (réfectoire du couvent de Sainte-Marie des Grâces), son chef-d'œuvre absolu, aujourd'hui presque effacé, où le réalisme et l'idéalisme s'unissent enfin dans une synthèse parfaite qui les annule, la pensée étant, pour Léonard, la plus grande réalité humaine exprimée par les corps eux-mêmes, la forme n'étant que l'esprit rendu visible.

Léonard travailla dix ans à la *Cène*. Il fit les portraits de Cecilia Gallerani et de Lucrezia Crivelli, maîtresses de Ludovic, de sa femme, Béatrice d'Este, des projets pour la cathédrale de Pavie, des travaux de fortification, de canalisation dans toute la Lombardie. En 1500, Ludovic était chassé de Milan et prisonnier des Français. Léonard

ne put, à cause de ce revirement politique, rien achever de ce qu'il avait préparé par d'immenses études. Il alla à Venise, puis à Florence, où il fit le carton de la *Sainte Anne* (Louvre) : en 1502, il accompagnait César Borgia à Urbin, Pesaro, Rimini, Ravenne, Imola, créait pour lui des plans stratégiques de toute l'Italie centrale ; mais César Borgia mourait brusquement, et Léonard revint à Florence. On le chargea de décorer la salle du conseil de la Seigneurie, en rivalité avec Michel-Ange qui le détestait, en patriote ardent et austère, à cause de son détachement d'artiste et de savant supérieur à toutes les patries. Léonard commença le carton de la *Bataille d'Anghiari* gagnée par les Florentins sur les Milanais, en 1440 ; mais il n'acheva pas cette œuvre, hormis un épisode qui a disparu et que, seuls, nous rappellent des dessins admirables et des notes. La *Jovonde* (Monna Lisa, femme de Zanobi del Giocondo) date de 1505 : la vie offrait à Léonard un modèle semblant créé tout exprès pour matérialiser la synthèse de beauté mystérieuse qu'il rêvait. De la *Léda*, ne restent que des copies. Le *Bacchus* du Louvre date de 1507. En 1506, Léonard quitta Florence. Après un court séjour à Milan, il fut appelé par Louis XII, entré à Milan après la victoire d'Agnadel, perdit

LÉONARD DE VINCI. LE SAUVAGE.
D'APRÈS LE MANUSCRIT.



Vierge avec l'enfant

LÉONARD DE VINCI

SAINT ANNE, LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

du temps en proie à malheur, vit la France perdre l'Italie conquise après la mort de Gaston de Foix, à Ravenna. En 1515, François I^{er}, vainqueur à Marignan, se faisait présenter Léonard, l'emmenait en France et lui donnait le château du Cloux, près Amboise, avec un vaste programme de travaux : l'*Stim. Farnese*... et de cette époque, ainsi peut-être que la *Sainte Anne* dont il avait conservé le carton. Mais le labeur, les déceptions, la vie errante dans la vieillesse avaient usé cet être extraordinaire. L'accueil libéral de François I^{er} ne put qu'adoucir sa fin (2 mai 1519).

Le peu d'œuvres épargnées par le destin, dans la production déjà restreinte de Léonard, suffit à faire de lui un des plus grands génies de la peinture de tous les siècles, et le plus parfait, et le plus profond peut-être. Mais la peinture ne fut

Soucieux avant tout d'incarner partout soi-même un type d'humanité supérieure, Léonard ne trouva jamais un protecteur assez puissant, assez altier, pour le seconder absolument et faire de lui, dans la réalité, un roi de l'intellectualité agissante. Cet échec conté à son existence féconde et lucide un mystère et une tristesse sublimes. L'examen de ses manuscrits a montré en lui le créateur, avant Bacon, des méthodes expérimentales : physicien, mécanicien, anatomiste, astronome, géologue, botaniste, théoricien de l'aviation, ingénieur, artiste, il a pressenti toute la science moderne ; esthéticien, il a dit sur son art, dans son *Traité de la Peinture*, les paroles définitives. Moraliste, philosophe, à la fois scientifique et spéculatif, c'est un des grands souverains de l'esprit humain, comme un Leibniz, un Spinoza, un Goethe, embrassant, pénétrant et exprimant tout avec l'esprit le plus rigoureusement mathématique et l'imagination poétique la plus inspirée. Révélateur isolé, il s'éteignit en Moïse au seuil d'une terre promise qui devait être celle de la Science moderne. Plus abondante, son œuvre n'eût pas été plus belle, et peut-être aurait-elle disparu tout autant, et nous n'aurions

pas de Léonard omniscient et surhumain la leçon que nous offre son existence, plus précieuse encore que la *Sainte Anne* et la *Jovonde*.

L'ÉCOLE FLORENTINE APRES LÉONARD DE VINCI

Nous avons vu, de Giotto à Léonard de Vinci, comment s'est constituée l'évolution logique de la peinture selon deux tendances parallèles. Développement de l'humanisme, dispositions plus libérales des papes, réveil de la curiosité et de l'amour pour l'antique, réalisme introduisant les êtres vivants parmi les figures de tradition sacrée, diffusion du tableau, intervention de la peinture à l'huile, ce sont des motifs d'évolution auxquels il ne faut pas oublier de joindre l'un des plus essentiels, le rôle de Ghiberti, de Luca della Robbia, de Donatello et d'architectes comme Brunelleschi,

grâce auxquels la peinture florentine n'a jamais cessé de dépendre esthétiquement de l'architecture et de la statuaire en ses principes de composition et d'exécution.

Sous cette évolution d'art, une évolution morale s'est poursuivie : La personne morale de l'artiste, son indépendance, ses droits imaginatifs, son prestige corporatif, son influence sociale, son autorité idéologique, voilà l'œuvre secrète des Trecentisti et surtout des Quattrocentisti, par eux brusquement affirmée à la face du monde avec l'appui des princes. Tout en faisant de l'histoire religieuse et du dogme leur sujet unique, intangible, officiel, — les artistes n'ont cessé d'introduire subtilement dans le sujet unique le tragique, le pathétique, la passion, la beauté formelle. Et le jour où, sous l'irrésistible pression de l'Antique ressuscité, les papes eux-mêmes ont admis les figures des dieux de l'Olympe et des philosophes païens sur leurs propres murailles, l'art se trouva tout prêt à les exprimer, grâce à son infraction précédente à la lettre du dogme.

Picturalement, il n'est pas tout à fait juste de dire que Léonard soit l'aboutissement d'une aussi riche évolution : isolé dans sa perfection, s'il est le plus puissant physionomiste qu'on ait encore vu, la restriction de son œuvre laisse intacte la gloire des fresquistes. Mais, moralement, Léonard est bien — et là est le secret de l'admiration effrayée de ses contemporains, l'homme en qui s'est concentré cet affranchissement de l'artiste et de l'intellectuel, l'être du libre examen auquel il fait céder, sans scandale mais sans crainte, la foi elle-même. Au reste, Léonard est aussi indépendant vis-à-vis du respect aveugle de l'antiquité, qui va devenir aussi venant que le dogmatisme chrétien pour les consciences libres, et il a déjà pour les pédants du culte nouveau le dédain courtois de Montaigne.

Après lui, les circonstances sociales déplacent le centre de gravité intellectuelle et artistiques de l'Italie. Florence, déjà bouleversée par les luttes pour et contre les Médicis, éclipsée sous Ludovic le More par l'éclat de Milan, se voit supplantée par la Rome de Sixte IV, de Jules II et Léon X. Léonard lui-même a donné le signal de la désertion. Déjà, de son vivant, Michel-Ange, puis Raphaël, sont allés porter à Rome leur gloire et



Prod. A. S.

F. G. S. P.

ANDREA DEL SARTO — L'ANNONCIATION

leur génie, et une foule enthousiaste les y a suivis. Cependant, Florence ne déchet pas : elle déclina noblement, elle eut encore des maîtres comme ce jeune Fra Bartolomeo (1475-1517), si digne, si savant, qui influença Raphaël (*Prêta et Saint Marc* à la galerie Pitti, *Vierge* à la cathédrale de Lucques). Elle eut Andrea del Sarto (1487-1531), le grand coloriste des fresques de l'Annunziata et du Scalzo. Elle eut Albertinelli (*Visitation* aux Uffizi), Ridolfo Ghillandajo (*Scènes de la Vie de saint Zénobius*, Uffizi). Elle eut le Pontorno (1494-1557), et surtout ce profond, ce fascinant portraitiste, ce maître du clair-obscur dont Florence garde tant de chefs-d'œuvre, Angelo Bronzino (1502-1572). Et Florence eut encore plus tard, en sculpture, un génie, Benvenuto Cellini (1500-1562), et un beau talent, Jean Bologne (1524-1608), avant que sa peinture mourût aux mains d'un Cristofano Allori (1577-1621), un Frini, un Carlo Dolci enfin, non méprisable d'ailleurs en son maniérisme parfois suave (1616-1686).

Aucune des dernières heures de Florence ne ternit la pureté et la splendeur spirituelle de son rôle de révélatrice. Dans l'évolution de l'art italien, elle fut vraiment la Ville sainte, bien plus digne de ce nom que cette Rome par elle instruite. A deux mille ans de distance, la capitale de la Toscane a

... (1100-1110) et que vint, royaume d'Occident, au nord, par les Latins en lui dominant une langue, un art et une évolution. Dépossédée par lui, comme Athènes, elle resta l'inspiratrice victorieuse et respectée d'un des plus beaux mouvements que l'humanité ait jamais eus.

LE III^e SIÈCLE — PIETRELLA DI G. A. 1100-1110

Sienna, nous l'avons vu, avait eu l'honneur de devancer Florence en donnant le jour à Duccio, l'aîné de Cimabue, à Guido, à Ugolino, au tendre Simone di Martino, rival et ami de Giotto, aux frères Pietro et Ambrogio Lorenzetti, à Taddeo di Bartolo : Mais la peste de 1348, les bouleversements politiques et, plus encore peut-être, le conservatisme propre à cette cité isolée de la Toscane même par ses montagnes, firent que cette première période siennoise s'arrêta brusquement.

Prépondérante en toute l'Ombrie, Sienna n'accepta pas le mouvement réaliste de Florence et s'en tint à ses premiers caractères d'élégance subtile et un peu molle. Durant presque tout le xv^e siècle, Sienna elle-même ne produisit presque rien d'important. Sussetta (1392-1450), Domenico di Bartolo (1400-1444), Benvenuto di Giovanni



PIETRO DI SANO — SAINT BERNARD
PRÉCHANT SUR LA PLAGE DE LA COMMUNE



A. BRONZINO
VIERGE ET ENFANT

et son fils Girolamo da Benvenuto (1476-1524), Neroccio di Bartolomeo (1447-1500), ne comptent guère : seuls sont vraiment intéressants Sano di Pietro (1405-1481), mystique attardé et délicat, et surtout Matteo di Giovanni (1433-1493), influencé par les gravures allemandes et le réalisme florentin, dont Bernardino Fungai (1460-1516) fut le dernier disciple. Mais l'esprit toscan eut peu à peu raison du conservatisme obstiné et stérile de Sienna, et l'école d'Ombrie se forma en toute indépendance.

Gentile, né à Fabriano, près des Marches, avait, le premier, tout en travaillant dans toute l'Italie, importé d'Ombrie l'esprit florentin. Il mourait à peine, en 1550, qu'un grand artiste, Piero della Francesca (1423-1492) ouvrait à son tour, et bien plus résolument, son esprit aux idées de la génération nouvelle. Emmené à Florence par Domenico Veneziano, qu'il y vit travailler avec Andrea del Castagno, à Sainte Marie-Nouvelle, sans adopter les outrances de ce dernier, il se

préoccupa beaucoup du relief, de l'atmosphère, de la perspective et de l'anatomie; il travailla pour Malatesta de Rimini, à Rome pour Nicolas V, à Ferrare, Bologne, Ancône, et, vers 1466, il décora Arezzo le chœur de Saint-François: *Leçon de la Sainte Croix*, *La Mort d'Abou*, *la Vision de Constantin*, *la Bataille de Constantin*, *l'Incarnation de la Sainte Croix*, sont d'une vie intense et d'une superbe allure décorative. Portraitiste, Piero della Francesca donne sa mesure aux Uffizi avec les portraits du duc Federigo d'Urbin et de sa femme, et de très beaux ta-



PIERO DELLA FRANCESCA — NATIVITÀ

bleaux religieux de lui sont à San Sepolcro, sa ville natale, à la cathédrale d'Urbin et à la National Gallery. La cécité interrompit trop tôt l'œuvre de ce glorieux maître, mais son exemple fut considérable. D'un de ses disciples, Fra Carnevale d'Urbin, mort vers 1490, le musée Brera, de Milan, garde une *Vierge adorée par le duc d'Urbin* qui est digne du maître par sa pureté lucide.

Melozzo da Forlì (1438-1494) fut encore un élève de Piero, bien qu'influencé par Mantegna, le grand génie de l'école padouane. Il combina en artiste original cette double influence pour créer la décoration plafonnante que l'on n'avait guère osée jusqu'alors et qui devait prendre plus tard une importance si abusive. Melozzo, par la perspective et la vérité des effets de lumière, put jeter dans l'air libre des figures envolées et vivantes, hors des combinaisons architecturales qui, jusqu'à lui, enfermaient le ciel même. Ses fresques de l'église des Saints-Apôtres, à Rome (1472), furent détruites au XVIII^e siècle; mais quelques fragments préservés, la fresque du Vatican, quelques tableaux (Berlin, Windsor, National Gallery), font mesurer

la science et la force de Melozzo et regretter infiniment la perte de ses œuvres. Marco Palmezzano, né aussi à Forlì (1436-1537) fut l'ami de Melozzo et son fidèle imitateur, ainsi que Giovanni Santi, le père de Raphaël (mort en 1494) dont on connaît quelques tableaux délicats. Mais le plus beau titre de gloire de Piero della Francesca fut d'avoir formé Luca Signorelli, né à Cortone (1441-1523), un des plus grands d'entre tous les maîtres italiens.

Signorelli commut Piero à Arezzo, alors que Piero travaillait à ses fresques de Saint-François. Le fresquiste l'emmena — il avait dix ans — à Florence, où peut-être il travailla chez Verrocchio. Dès ce moment, ses premières œuvres ont la douceur et la subtilité ombriennes, mais aussi la netteté et la force florentines (*Christ flagellé*, *Vierge entourée d'anges*, au musée Brera). Les œuvres faites pour Laurent de Médicis (*Triomphe de Pan*, à Berlin, *Vierge*, aux Uffizi), sont d'un dessinateur qui interprète le nu dans une volonté de beauté et de perfection plastique aussi affirmée que celle de Léonard lui-même. Mais le tableau et sa technique minutieuse ne peuvent contenter l'imagination ardente de Signorelli. En 1478, on lui confia tout l'intérieur de la sacristie de l'église de Loreto et, dès lors, son génie de fresquiste chercha toujours et partout des murailles. A Rome, il travailla à la Sixtine. Il peint les derniers épisodes de la *Vie de Moïse*, et assemble autour du prophète une foule somptueuse, nue, vêtue à l'antique ou à la mode de la Renaissance, d'une surprenante diversité et d'une rare richesse de composition. Pendant quelques années, Signorelli ne trouve plus d'églises à décorer, s'en dépite et peint, en attendant, une



Pieve d'Assisi

Reproduction par l'États-Unis

MELOZZO DA FORLÌ

ENTRÉE DONNANT AUDIENCE
À L'ÉPIQUE PLATON

Trône pour la cathédrale de Pérouse, une *Annonciation* pour celle de Volterra, une *Vierge* pour l'église de San Dalmazio, de la même ville (1491), une *Adoration des Bœufs* (1494) et un *Saint Sébastien* (1496), pour le palais Mancini et pour l'église Santa Cecilia, à San Sepolero.

On sent dans tous ces tableaux au coloris puissant l'impatience du fresquiste qui se contient mal dans un cadre. Mais, en 1498, appelé à Sienne, Signorelli décore le palais de Pandolfo Petrucci, le tyran admiré par Machiavel, et il peint une *Vie de saint Benoît* dans le couvent de Monte-Oliveto, où, ce qui est le point de son sujet, la rencontre du saint avec Totila, roi des Goths, pour susciter une foule héroïque et éclatante. En 1499, il accepte de terminer à la cathédrale d'Orvieto les peintures de la chapelle San Brizio, commencées par Fra Angelico. En 1504, cette œuvre colossale

était terminée. Signorelli s'était immortalisé en créant un des monuments les plus considérables de l'art italien. Six segments triangulaires de la voûte (Fra Angelico n'en ayant couvert que deux), quatre murailles énormes, un dessus de cintre, une série de tympans décoratifs furent peints par Signorelli. Dans les tympans, des portraits de Dante, de Virgile, de Lucain et des épisodes de leurs poèmes : au-dessus du cintre de la porte, les *Signes précurseurs de la Fin du Monde*, prophètes et sibylles avertissant une foule épouvantée qui s'enfuit sous la foudre. Sur les murs, l'*Antéchrist* prêche les mauvaises passions à l'humanité assemblée sur une vaste place aux superbes édifices. *La Résurrection de la Chair*, à l'appel des clairons d'archanges, fait se lever une immense foule de squelettes, de cadavres ou d'hommes déjà redevenus vivants qui, extasiés, s'embrassent ou se tournent, en délirant, vers le ciel. *Les Damnés* se débattent par centaines sous l'étreinte horrible des démons et, dans le firmament, des anges impassibles, l'épée à la main,



MUSEE DES BEAUX-ARTS

LUCA SIGNORELLI — FLAGELLATION DE JÉSUS-CHRIST



170. — Rossellino.

B. ROSSIELLO. PREMIÈRE TRANSLATION DU CORPS DE SAINT HERCULE.

roidis dans leurs armures brillantes, surveillent ces scènes d'horreur. *Les Elus*, groupés nus et chastes, sont couverts des fleurs que les anges soulevés leur jettent en s'envolant. Rien ne peut donner

l'idée de ce poème grandiose, le plus vaste que la peinture ait produit depuis Giotto avec celui de Gozzoli au Campo Santo de Pise.

Après l'avoir réalisé, Signorelli alla à Rome

enfin le service à Jules II, en vain, puis à Léon X. Il eut comblé de l'injustice de Rome par l'accueil respectueux de ses compatriotes. Gonfalonier, ambassadeur, il continua de peindre (*Madone et Saints* à l'église d'Assise, *Gène* à la cathédrale de Gênes, *Comme au la* à Mantoue, *Église et* à l'Académie de Florence). Jusqu'à sa mort, Signorelli travailla, dans un style toujours grandiose et libre, mais avec un coloris plus sombre. Par lui, la nudité acheva de prendre place délibérément, avec une science et une vérité merveilleuses, dans la peinture sacrée, et la grandeur de la composition atteignit son apogée. Michel-Ange en fut hanté toute sa vie, et on retrouve en son œuvre le souvenir constant de Signorelli, et même des emprunts directs.



HORENZO DI LORENZO
L'ÉTABLE ET LES BERGERS EN ADORATION

François et d'abriter un des témoignages capitaux de l'art giottesque, résistait, au nom de l'idéal mystique des Quattrocentisti, à tout le mouvement naturaliste. Pérouse, sa voisine, ville guerrière, fournissait les papes de condottieri et de soldats fanatiques, et toute cette région était animée d'une piété farouche et d'un grand esprit de conservatisme et d'intolérance. Assise et Pérouse, isolées dans leurs âpres montagnes, devaient s'obstiner dans la tradition du

moyen âge. Si, dès 1445, Giovanni Boccati da Camerino se montra très sensible à l'influence de Filippo Lippi, du moins eut-il une école qu'on pourrait appeler l'école de l'Ombrie centrale, composée d'abord de peintres fort médiocres d'ailleurs, Girolamo di Giovanni, Bartolomeo di Tommaso, Matteo di Gualdo, Pierantonio, travaillant à Assise même, et enfin Niccolò di Liberatore Mariani, de Foligno (1450-1502), connu sous le nom d'Alunno. Alunno peut être considéré comme le véritable fondateur de cette école locale : obstinément médiéval, rude, gauche, sans souci de beauté, Alunno n'est pas moins intéressant par sa



PORETTI DE PIETRO DELLA FRANCESCA

L'ÉCOLE
D'OMBRIE
JUSQU'À
PIETERICCHIO

Au cœur même des montagnes ombrières, deux villes, plus décidément encore que Sieme, engendrèrent des artistes rebelles à l'impulsion florentine. À Pérouse, naissances à saint



LI PIETERICCHIO
(PAR LUI-MÊME)

vigueur expressive et la sincérité de son mysticisme. Après lui, Benedetto Bonfigli (1453-1496) et Fiorenzo di Lorenzo (1472-1521) furent à la fois réalistes et fidèles à l'idéalisme ombrien (fresques au palais de Pérouse). Ces artistes furent probablement les maîtres de Péruçin et de Pinturicchio.

Pietro Vannucci, dit Péruçin, naquit en 1416, à Citta della Pieve, et, tout enfant, fut mis en apprentissage chez un peintre de Pérouse. Vers 1475, la pauvreté l'engagea à aller chercher fortune à Florence, où, dit-on, il fut l'élève de Verrocchio. En 1480, Sixte IV lui confia

une partie de la décoration de la Sixtine (*Baptême du Christ, l'ocation de saint Pierre, plus les Nais-*

ances du Christ et d-Moise, détruites plus tard pour faire place au *Tronçonnent de Michel-Ange*).

Là, Péruçin s'affirma paysagiste, architecte et décorateur de premier ordre, avec un souci de perfection inusité. Mais il ne cessa de travailler à Florence et Pérouse, en homme studieux, ordonné, et surtout désireux de s'enrichir, avant gardé la terreur de sa jeunesse misérable. Cette âpreté lui fit abandonner en 1482 une salle du palais de Florence, achevée par Filippino Lippi, en 1490,

des peintures à la cathédrale d'Orvieto que termina Signorelli, en 1494; à Venise, des fresques au Palais ducal. La peste de 1524 le tua à Fontignano, où il fut enterré précipitamment.

Cet artiste, avare et si différent par ses moeurs d'homme d'affaires des autres peintres de son temps, taxé d'athéisme, méprisé par Michel-Ange, n'en fut pas moins un grand peintre religieux, imbu d'un sens raffiné et exquis de la plus pure beauté spiritualiste. On la trouve dans ses fresques de Santa Maddalena de Pazzi, à Florence (*Saint Jean-Baptiste et*

saint Bonit, Le Christ et la Madeleine, La Vierge et saint Bernard), dans la *Descente de Croix* du palais Pitti, la *Pieta* et *l'Assomption* de l'Académie de Florence, et les diverses œuvres du Louvre, de la National Gallery, de Munich, de Lyon, de Marseille. Les œuvres de la belle époque, de 1475 à 1505, sont vraiment captivantes par la puissance et la douceur de leurs modelés pénétrés de lumière. Ce sont les merveilles de l'art ombrien.

Bernardino di Betto Biagio dit Pinturicchio (1454-1513) eût pu être un très grand artiste, si la

hâte de sa verge improvisatrice ne l'avait dissuadé de la perfection technique qui assure le prestige de Péruçin. Élégant, hardi, inventif,

travaillant beaucoup et vite, avec des négligences, des redites, et aussi des trouvailles,

ce n'est qu'un peintre charmant, et comme la première esquisse de la personnalité future de Tiepolo.

Un « pinturicchio », un petit peinturlureur, ainsi l'ont durement surnommé ses contemporains.

Il travailla à Rome, où il décora Santa Maria del Popolo, la Loggia du Belvédère au Vatican, et surtout les trophées de l'appartement Borgia (1493), d'une si ravissante fantaisie.

Museo de Lorena — LA VIERGE

La *Vie de saint Bernardin* (chapelle d'Aracœli), est plus stylisée, plus ombrienne par sa tendre piété, et montre bien que, au milieu de ses improvisations aisées et brillantes, Pinturicchio gardait la foi natale. Mais ses chefs-d'œuvre sont à Spello (*Annunciation, Adoration des Mages, Jésus et les Docteurs*), à Sainte-Marie-Majeure, et à Sienne (Libreria de la cathédrale).

Là, sont dix scènes de vastes proportions, commentant la *Vie de Pie II*, le célèbre pape siennois, de la famille des Piccolomini, avec une richesse





PINTURICCHIO

NATIVITÉ DE SAINT JEAN-BAPTISTE (CORTINA)

œuvre capitale vraiment admirable qui fait de la *Trilogia* un des monuments importants de l'art italien.

Pinturicchio clôt les destinées artistiques de l'Ombrie. Après lui, après Péruçin, leurs formules, de plus en plus démodées, suffirent à de dociles imitateurs. On ne peut en retenir qu'un seul, *Lo Spagna*, condisciple de Raphaël (fresques à Trevi, Assise, Spolète), encore plein de grâce et de noblesse, parfois digne de Péruçin, son maître. Gianicola Manni, Eusebio di San Giogo, Tiberio d'Assise, Sinibaldo Ibi, Gerino de Pistoie prolongèrent, avec des qualités, jusqu'au milieu du XVI^e siècle, l'idéal ombrien, cet idéal isolé, attardé, un peu étroit, un peu timide certes, mais si tendre, si recueilli, si chaste et si fin qu'il faut l'aimer quand même, et que c'est lui encore que nous aimerons dans Raphaël.

LE COURANT DE L'ART DE PADoue

Il nous faut maintenant remonter dans le nord de l'Italie, pour y suivre depuis son origine un autre courant, affluent puissant de la vie intellectuelle et artistique italienne, mais qui pourtant ne se confondra pas au fleuve florentin. C'est vers l'Est que ce courant se détournera pour féconder le sol de la Vénétie et créer plus tard, dans la cité des lagunes, une école très particulière. Ce courant s'est formé à Padoue. Là, durant tout le XIV^e siècle,

les Carrara, tyrans intelligents, avaient appelé les artistes florentins. Un artiste padouan, Francesco Squarcione (1394-1474) profita largement de ces circonstances. Il avait voyagé, étudié, recueilli nombre d'œuvres d'art et de fragments antiques. Il ouvrit à Padoue un atelier d'où sortirent plus de cent élèves. On ne connaît de lui que deux œuvres, la *Glorification de saint Jérôme* à Padoue, et une *Vierge avec l'Enfant Jésus* (musée de Berlin). Ce sont des œuvres médiocres, mais on y trouve une singulière énergie dans le réalisme et un goût très vif pour la richesse des accessoires, des marbres antiques, des guirlandes. On comprend très bien l'influence que l'enseignement de cet érudit et de cet homme d'action put avoir sur les padouans. Ils l'appelèrent « le père des peintres ». Parmi ses élèves, furent Marco Zoppo, de Bologne; Schiavone, de Dalmatie; Dario et Girolamo, de Trévise; Buono, Tura et Galassi, de Ferrare; Ansuino, de Forlì en Romagne, peut-être Melozzo, et les Padouans Parentino, Montagnana, Lorenzo et Cristoforo Canozzi, Nicolo Pizzolo. Ainsi, Squarcione assuma le rôle important de chef d'école dans toute la région de la haute Italie orientale. Mais un de ses élèves lui plut tant qu'il en fit son fils adoptif, et un des services que Squarcione rendit à l'art fut de rendre ainsi possible l'éclosion du génie d'Andrea Mantegna.

Mantegna, de Padoue (1431-1506), adopté par Squarcione, à l'âge de dix ans, et inscrit en même temps, à cause de sa précocité inouïe, sur le registre de la corporation des peintres, connu en son adolescence Donatello, Uccello, Filippo Lippi et le vénitien Jacopo Bellini, qui séjournaient en sa ville natale, et en reçut des conseils. A vingt-deux ans, il commençait les fresques de l'église des *Eremitani* (1453-1459) et y peignit la *Vie de saint Christophe* et une partie de celle de *Saint Jacques*. Il épousa à ce moment la fille de Jacopo Bellini, Nicolosia, la sœur de Giovanni et Gentile Bellini. Ainsi se forma un lien étroit entre le grand peintre padouan et la naissante école de Venise. Les architectures aux perspectives audacieuses, les figures costumées à l'antique avec une scrupuleuse vérité et modelées avec une puissance sculpturale, tout annonçait un maître : mais, surtout, le souci d'un coloris plus vivant et plus puissant que celui des Florentins décelait l'artiste né dans une région où les jeux de la lumière ont quelque chose de magique. Les autres œuvres de jeunesse montrèrent cette âpre énergie, cette fierté du sentiment et du dessin (*Retable de Santa Giustina*, 1453, au musée Brera, *Retable de Saint Zeno*, de Verone, *Christ mort* vu en raccourci, au Brera). Puis Gonzague, marquis de Mantoue, proposa à Mantegna de le

Mantegna, *Parnasse*.

MANTEGNA — LE PARNASSE

consommer. L'artiste se rendit à cet appel, en 1459, et travailla beaucoup dans cette région. Malheureusement, les guerres des XVI^e et XVII^e siècles ont presque entièrement détruit les œuvres disséminées dans diverses villas. On ne trouve plus que les fresques de la Camera degli Sposi, au palais de Mantoue, lui-même délabré et ruiné. Elles présentent, en leur étonnant ensemble, un tableau de la vie luxueuse qui est déjà tout vénitien par son caractère décoratif (1470-1474). Elles donnèrent à Mantegna la célébrité et, de toutes parts, on le visita ou l'invita. Il ne quitta pourtant Mantoue que pour aller à Florence, en 1484, où il peignit une *Vierge* pour Laurent le Magnifique (Uffizi) et, en 1488, à Rome, où Innocent VIII lui demanda la décoration d'une chapelle du Vatican, détruite sous Pie VI.

De retour à Mantoue, Mantegna travailla à de vastes cartons de tapisseries (1489-1492) représentant le *Triomphe de César*. Ces cartons sont aujourd'hui à Hampton-Court. On peut les considérer comme le résultat de toutes les recherches, enfin libérées, du XV^e siècle, relativement à l'histoire antique. A la même date, à Milan, Léonard peignait la *Cène*, qui est le résultat de toutes les recherches esthétiques du XV^e siècle

dans le sens de la beauté plastique et de l'expression.

La *Vierge de la Victoire*, le *Parnasse*, la *Feuille pour sucrer les Vies*, trois chefs-d'œuvre que garde le Louvre, la *Vierge* de la National Gallery, celle du palais Trivulzi, à Milan, sont de la vieillesse de Mantegna. Elles attestent l'affranchissement d'un esprit à la fois enthousiasmé par le paganisme et le christianisme, et aussi sa durable énergie, sa recherche incessante de la beauté vigoureuse et charmante des formes. Il travailla jusqu'à sa mort, achevant le *Triomphe de Scipion* et un *Saint Sébastien*, et il mourut si pauvre, malgré son labeur immense, que ses deux fils durent vendre ses dernières œuvres pour payer ses dettes.

Mantegna fut aussi un admirable graveur, dont les estampes eurent une grande influence jusqu'en Allemagne. Il laissa des élèves, mais surtout un exemple qui s'imposa à toutes les villes de l'Italie du Nord. L'école de Padoue se résume en lui seul. Il fut un artiste de génie, l'un des plus graves, des plus éloquents et des plus forts du XV^e siècle. Son apparition à Padoue et à Mantoue détermina la liaison entre la Toscane et la Vénétie. Partout le style de Mantegna, formé à l'école de Florence, s'unifia dans le Nord-Est italien à celui des Bellini.

et dans leurs écoles, et il peut être compté comme un des initiateurs de la peinture vénitienne.

LE LOUVE ET LES ÉTRANGERS

L'art vénitien sera l'objet de chapitres ultérieurs. En celui-ci trouveront place les artistes de l'Italie septentrionale moins importants que les précédents (à l'exception de Francia cependant, et surtout de Luini), les écoles secondaires de Ferrare, Brescia, Vicence, Verone, Milan, la première école de Bologne, le groupe lombard, et, faute de tout classement logique, le faible groupe de Naples.

Ferrare, gouvernée par les princes de la maison d'Este, attirait avec eux, tout accueillis, non seulement des artistes, mais se mêla que tardivement au grand mouvement artistique du XVI^e siècle. Piero della Francesca, en y travaillant vers 1450, y laissa une influence qui se manifesta dans Squarcione.

Bologna, Ferrare, collabora avec Mantoue. Cosimo Tura, 1470-1512, peintre officiel du duc Borso d'Este, décorant la bibliothèque de Palazzo La Mirandola, la cathédrale de Ferrare, et un grand nombre d'autels (dont un se voit au musée de Berlin). Les décorations du palais Schifanoia, très brillantes de couleur, réalistes et plus vigoureuses qu'harmonieuses, ont été exécutées par Tura et son élève, Gian

cesco Cossa (fresque à Bologne, *Madone* à la pinacothèque) et à Galasso-Galassi dont on ne sait presque rien et auquel on attribue *les Saint Jean et saint Pierre* de San Stefano de Bologne (1450). Baldassare Estense, Aleotti d'Argenta, Stefano de Ferrare, furent encore des Ferrarais formés par Squarcione. Mais le peintre ferrarais le plus remarquable, après Tura, fut Lorenzo Costa

1460-1535. Il décora à Bologne, en 1479, le palais Bentivoglio et la chapelle de cette famille à l'église Saint-Georges-Majeur. Costa passa à Ferrare, puis à

Mantoue, ou Gonzague, Mantegna étant mort, le pensionnaire, et il y travailla pour son protecteur jusqu'à sa mort, durant vingt-six ans. Toute cette partie de son œuvre, sauf quatre tableaux (dont un au Louvre, *La Comtesse d'Este*) fut anéantie dans le pillage de Mantoue, en 1630, par les Autrichiens. Costa, peintre savant et expressif, eut pour élèves Ercole Grandi (1440-1513) et son frère Roberti, et même des amis, élèves, comme lui, de Tura,



FRANCESCO SQUARCIONE — LA CRUCIFIXION

Panetti (1450-1512), Bianchi (1440-1512), le maître de Corregge, et Goltellini.

Bologne ne fut pas moins active que Ferrare dont elle reçut les leçons, après n'avoir guère compté qu'un peintre, Zoppo, l'élève de Squarcione. Costa, Galassi, Cossa, y vinrent faire des disciples, dont le plus brillant fut Francesco di



Paris. Musée

Musée de Bologne

FRANCESCO FRANCIA

L'ANNONCIATION

Marco Raibolini, qu'on appelle Francia (1450-1518). Emailleur, médailleur, orfèvre, il se mit tard à la peinture et devint rapidement un beau coloriste, souvent digne de Pérugin (*Vierge* à Bologne, *Annonciations* au Brera, *Christ* au Louvre). Vers 1500, il développa singulièrement son talent, et l'énergie pathétique de son style devint admirable. (*Adoration du Christ*, Bologne, *Vierge aux Roses*, Munich, *Descente de Croix*, musée de Parme, *Pieta*, National Gallery). Enfin, il tenta la peinture murale (*Siège de Béboulie* et *Mort d'Holopherne*, au palais Bentivoglio, *Fiançailles* et *Funérailles de sainte Cécile*, oratoire de Sainte-Cécile). Francia s'éteignit en ne cessant pourtant de produire (*Baptême du Christ*, 1509, à Dresde, *Pieta* à Turin, *Madone* à Parme, 1515). Ses fils, Giacomo et Giulio, continuèrent ses traditions : Giacomo laissa de beaux tableaux (*Adoration des Bergers*, 1519, à Saint-Jean de Parme, *Vierge et Saints* à la pinacothèque de Bologne, en 1526). Il mourut en 1557. Francia et Costa avaient créé une école en commun et y formèrent plus de deux cents élèves, parmi lesquels on peut citer Tamarozzo, Chiodarolo, les frères Aspertini, dont le cadet, Amico (1474-1552), désordonné, mais d'un curieux mélange de réalisme et d'idéalisme, peignit de nombreuses

fresques à Sainte-Cécile de Bologne, à San Frediano de Lucques. Timoteo Viti (1467-1523), Ferrarais, dont le père était d'Urbino, alla se fixer en cette ville, après avoir travaillé avec Francia. C'est par lui que le jeune Raphaël connu Francia plus tard : Viti dut être, à Urbino, un des premiers maîtres de Raphaël avant que celui-ci, en 1500, allât se former chez Pérugin. Il y a dans certaines œuvres de Viti assez de pressentiments du style de Raphaël pour qu'on ait pu longtemps le prendre pour un élève de celui dont il fut au contraire le conseiller (*Vierge et Saints* au Brera, *Saint Thomas de Cantuarv* et *Saint Martin* à la cathédrale d'Urbino, *Sainte Hélène* au musée de Bologne). La décadence commença avec Giacomo Francia, s'accrut plus tard avec deux mauvais élèves de Raphaël, venus s'installer à Bologne, Bagnacavallo (1484-1542) et Francucci (1494-1549). Puis ce fut le silence durant trente années environ.

Il v eut alors une seconde école bolognaise, au cours du XVII^e siècle,

une école influencée techniquement par ce grand artiste isolé et méconnu que fut, à l'écart de tout le groupement toscano romain, le Corrège : ce fut l'école des trois Carrache, du Guide, du Guerchin, du Dominiquin, et enfin de l'Albane. C'est à l'étude de la déchéance de l'art romain qu'il s'efforça de les rattacher, car c'est à Rome et à Naples qu'ils imposèrent surtout leurs œuvres et leurs théories.

La région du Frioul produisit, comme toutes les autres, ses peintres : l'influence de Mantegna, combinée avec celle des Bellini et celle aussi des artistes allemands, y fut sensible. A Trévise, deux élèves de Squarcione, Dario et Girolamo le vieux, furent suivis par Penacchi (1464-1528) et Girolamo le jeune, élèves de Bellini. A Udine, Andrea di Bartolotti, Giovanni-Martini, Girolamo, Pellegrino de San Daniele (1470-1547), précédèrent Giovanni (Jean d'Udine), l'élève de Raphaël (1487-1564). Vicence, après ses Quattrocentisti, Verla et Speranza, eut un beau peintre, Bartolomeo Montagna, né, il est vrai, à Brescia, mais installé à Vicence, en 1480. Montagna (1450-1523) fut un éloquent peintre religieux, au coloris chaleureux et doux (*Vie de saint Blaise*, à Vérone, *Vierge et Saints*, au Brera). Son fils Benedetto, graveur, l'imita : Fogolino et Marescalco vinrent après

l'art. Ce dernier est presque un Vénitien. Véronèse eut aussi son école. Outre ces deux grands hommes, Pisanello et Véronèse, qui suffirent à sa gloire, Véronèse compta un certain nombre de bons artistes, aussi ingénieux miniaturistes que fresquistes et tous imbus du sentiment de la couleur. Après les élèves de Pisanello, la nouvelle génération fut surtout influencée par Mantegna. Li-Pezzi (1451-1536) exécuta à Sicme des livres de cheoir admirables, puis peignit nombre de fresques à Véronèse même (tableaux à l'huile, *Adoration des Mages*, à Véronèse, *Saint Sébastien*, au Brera). Francesco Bonsignori (1455-1519), évolua de la rudesse de Mantegna à la tendresse de Francia, avec une personnalité curieuse (*Christ*, à Véronèse, *Saint Léonard et Bernardin*, au Brera, *Christ en Croix*, à San Nazzaro e Celso, Véronèse). Girolino, et surtout Falconetto (1458-1531) sont encore à citer, avec Domenico Morone (1442-1508), auteur de fresques au cloître San Bernardino, avec son fils, Francesco Morone (1471-1520), auteur de fresques à Santa Maria in Orto, et de Girolamo Mocetto, Girolamo dei Libri (1471-1530), et enfin Gio. Battista Francesco Caroto

(1470-1517) qui concilia avec talent les styles milanais, vénitiens, padouans et romains (fresques à San Girolamo et à San Eufemia, *Madone* à la galerie Maldina, *Sainte Ursule* à San Giorgio).

Beaucoup ont vu Vincenzo Foppa, mort en 1462, élève de Squarcione, oscillant entre Milan et Venise (*Martyre de saint Sébastien*, au Brera). Ses élèves Civerchio et Ferramolo furent moins intéressants. Crémone se ressentit à la fois de Pérugin et de Mantegna : elle eut Bonifazio Bembo, mort en 1478, qui travailla pour François Sforza, les frères Tacconi, Antonio della Corna, Boccaccio Boccaccino (1460-1518), délicat et somptueux fresquiste (*Vie de la Vierge*, cathédrale de Crémone, *Madone et saint Jean*, à San Giovanni e Paolo, Venise), et enfin son fils Camillo, Melmo et Gian-Francesco B...

A Milan, Foppa de Brescia fonda l'école milanaise, et y eut pour élèves Bernardino Buttinone, mort en 1510, et Bernardino Zenale (1436-1526),

qui travaillèrent ensemble (châsse de l'église de Triviglio, *Triptique*, par Buttinone seul, au Brera, *Vierge adorée par Ludovic le Moine et Beatrix d'Este*, au Brera). Zenale connut Léonard, lorsque celui-ci vint s'installer à Milan, à la cour de Ludovic, et se laissa influencer par lui. Bramante, d'Urbino, l'illustre architecte, qui était aussi un grand peintre, élève de Carnevale, influença aussi sur le groupe milanais, avant Léonard, au cours d'un séjour de vingt années, et il fit un élève, Suardi dit Bramantino, qui, élève de Foppa, puis séduit par Bramante, et enfin par Léonard, mêla leurs influences (*Décors* de la *Casa Carrara*, tableaux au Brera et à l'Ambrosienne). Mais des artistes locaux résistèrent à l'influence de Léonard, comme à celle de Bramante, et le plus personnel fut Borgognone, élève de Foppa (1440-1530), architecte de la Chartreuse de Pavie, qu'il décora aussi de fresques, peintre du beau *Commencement de la Vierge*, à San Simpliciano de Milan.

A l'écart, bien que, dans cette école lombarde, il faut enfin placer un artiste dont la vie nous est très mal connue et qui fut un des plus admirables peintres de la haute Italie. Bernardino Luini naquit peut-être au bord du lac Majeur, entre 1470 et 1480, pour mourir vers 1547, et on peut le supposer élève de Foppa ou disciple de Borgognone. Quoi qu'il en soit, ce fut un expressif intense subjugué par l'âme lombarde, comme Léonard, auquel il ressemble et s'égale parfois, bien que sans l'imiter (fresques à Saint-Georges au Palais, à Milan, à Sainte-Marie de la Paix, à l'église de Saronno, celles-ci à deux reprises, 1525 et 1545, à l'église Saint-Maurice, de Milan, à Sainte-Marie-des-Anges, de Lugano). C'est à Saronno, à Lugano et à Saint-Maurice (ou Monastère Majeur de Milan), qu'on aura la plus haute idée de son génie de fresquiste ; mais de



L'ÉCART
PEINTURE DE COSIMO TERA
FIGURE ALLEGORIQUE
ATTRIBUÉE À COSIMO TERA

nombreux tableaux, dont les célèbres *Hérodiades* de Florence et de Vienne, le *Mariage de sainte Catherine* (musée Poldi, à Milan), les œuvres du Louvre, de Pétersbourg, de Madrid, disent la profondeur, le charme pensif, la noblesse de ce mystérieux esprit, isolé dans l'art milanais par sa rêveuse mysticité et la pure ingénuité de son âme.

A Turin, Maerino d'Alba et Gandollino (vers 1490), à Verceil, Defendente Ferrari et Giovenone précédèrent le tendre Gaudenzio Ferrari (1471-1516). A Gênes, Francesco Sacchi, de Pavie, et Lodovico Brea, de Nice, présagèrent les peintres du XVI^e siècle, Cambasio, Strozzi, Paggi et Biscaino. Nous joindrons à ce bref résumé des écoles septentrionales le petit groupe napolitain, trop peu important pour mériter un chapitre spécial. Après une longue obscurité, après quelques influences de Giotto et l'importation d'œuvres flamandes dues aux rois angevins, un grand technicien, plutôt qu'un grand artiste, apparut : Antonello, de Messine (1416-1493), avant étudié en Flandre, revint en possession de la technique de l'huile telle qu'on la pratiquait chez les élèves de Van Eyck, alla à Venise et détermina par son exemple l'évolution des Bellini. Réaliste sans imagination, encore que son *Crucifiement* du musée d'Anvers révèle un beau paysagiste décoratif, Antonello a laissé quelques têtes (*Jeune Homme* à Berlin, *l'Écuyer* à la collection Trivulzi, de Milan, *Condottiere* au Louvre), qui sont des merveilles de science rigoureuse et d'analyse anatomique. A peu près en même temps qu'Antonello, dont on sait peu de chose, vécut à Naples Lo Zingaro et Simone Papa. Peut-être ont-ils travaillé aux fresques de la *Légende de saint Benoît*, au cloître San Severino, avec les frères Donzelli, Florentins qui s'établirent à Naples. Puis ce fut le silence absolu jusqu'au XVII^e siècle.

Une commutation au si sèche, au si rapide, et si conséquent au si aride, ne peut donner l'idée complète d'une pareille floraison d'art. Le pays est couvert d'églises et de cloîtres dont les cha-



Fig. 100

Fig. 101

BORGOGNONE - SAINT AMBROISE

pitres riches veulent tous avoir des fresques et des tableaux. Les princes et les seigneurs ne sont pas moins ardents : tout tyran est un protecteur, comme toute république. Mais ce goût possède même les classes secondaires, et partout on désire des peintres pour la moindre façade ou la chapelle la plus minime.

Dans cette atmosphère, les peintres, en ces fêtes, s'excitent à produire et rivalisent. Ils répondent en foule à l'attente des principautés et des démocraties. Leur production est immense ;

beaucoup sont complètement inconnus de nous. De ceux que nous connaissons, beaucoup ont péri presque tout entiers, soit parce que les pillages et les incendies des révolutions et des invasions ont dévasté les villes, soit parce qu'avec une magnifique insouciance, de génération en génération, on a jeté bas des chefs-d'œuvre de la fresque pour les remplacer par des chefs-d'œuvre plus conformes à l'idéal nouveau. Le tableau a été mieux garanti, mais dans la fresque que de trésors perdus! Et cependant les musées du monde entier regorgent encore des œuvres de ces deux siècles. Les peintres ne sont pas seulement des ouvriers de l'idée religieuse, et on aurait tort de se les représenter comme des dévots sans cesse extasiés : ce sont des nobles, respectés, fiers de leur apposition, se mêlant à la vie publique, de grands travailleurs à l'esprit libre, de grands passionnés, indépendants de la discipline des ecclésiastiques qu'ils servent.

Un objet aussi noble comme celle de Léonard, si extraordinaire soit-elle, n'est pas un objet isolé : elle est l'aboutissement suprême d'un état de supériorité intellectuelle auquel tous ont tendu. La Peinture, infiniment plus que les Lettres (et la Musique n'existe pas encore) est le grand langage intellectuel. Son thème unique, c'est la foi. Elle le varie inépuisablement : aux images saintes elle ajoute les légendes bibliques, puis les vies des saints, puis l'histoire héroïque de l'Église elle-même, puis les donateurs et les princes, et enfin la nature et la Société, en sorte que peu à peu le sévère sujet unique n'est plus que le thème d'une symphonie qui, tout en le respectant, le dépasse de toutes parts. Au XVI^e siècle, ce ne sera plus qu'un prétexte, en face de l'audacieuse restauration de la Mythologie. Rien ne peut donner une idée de cette miraculeuse floraison, sinon peut-être

peuement de la Musique après Bach. Cette mêlée de peintres est extraordinaire. On distingue sous ses flots quelques courants secrets, qui font une sorte

de schéma et que j'ai essayé de dessiner sous la foule des noms : relativement à Florence, Mantegna à Padoue, Francia à Bologne, Pérugin à Sienne, Signorelli à Cortone, sont des points de repère, et, en somme, tout converge, au XV^e siècle, vers un idéal de perfection qui s'incarnera finalement en un seul homme, Léonard, fermant le XV^e siècle et ouvrant génialement le XVI^e. Tout cela peut se classifier et s'expliquer par la critique de documentation et de synthèse. Mais ce qui reste indicible, c'est l'énergie de cette poussée, la raison cachée de cette germination, la loi par laquelle la peinture est devenue, à un degré qu'elle ne devait jamais plus retrouver, le langage des idées visibles, un art aussi intellectuel que la métaphysique et la poésie, la loi qui l'a fait se tenir, durant cent années, au sommet de la pure pensée, avant de vaciller, ivre de sa propre puissance, et de



M. V. B. R.
BERNARDINO LUINI
LA VIERGE ET L'ENFANT
GALLERIA D'ARTI
MILANO

retomber pour jamais de cette cime, en nous imposant le regret amer de ses secrets perdus. La foi n'explique pas tout : déjà, au milieu du XV^e siècle, beaucoup doutaient et servirent leur idole, la peinture, sous le pseudonyme de la piété. Il y a quelque chose que nous ne savons pas, un phénomène mental aussi impénétrable que certains phénomènes géologiques. Certes, après la déchéance italienne, il y a eu de sublimes artistes en France, en Espagne, en Hollande, en Angleterre ou en Allemagne; mais jamais ils n'ont retrouvé cette mysticité spéciale des Italiens de 1300 à 1500. L'immatérialité radieuse de l'ancienne Italie restera son magique secret, symbolisé par le sourire de Monna Lisa.

CAMILLE MAUCLAIR.



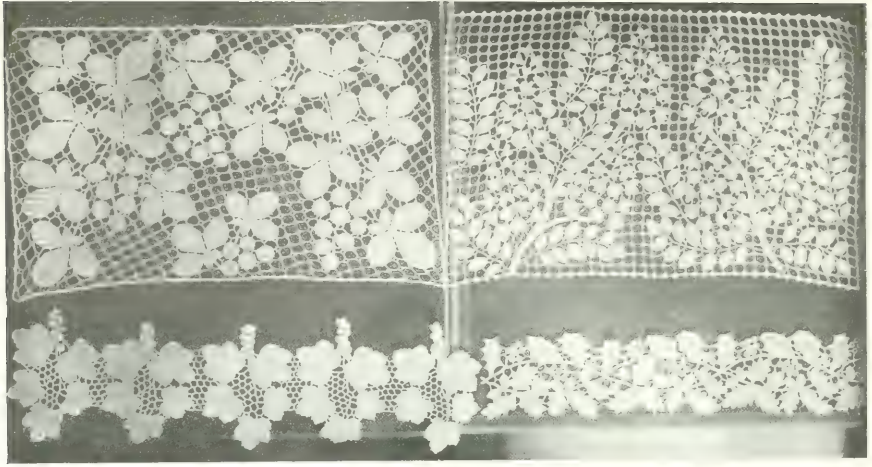
M^{lle} DESVALLIÈRES — PARAVENT (POMMIER)

L'ART DÉCORATIF

L'Exposition des Travaux d'Art Féminin

UNE exposition s'est ouverte au Pavillon de Marsan, il y a une quinzaine de jours, qui intéresse au plus haut point les lectrices de cette revue. Organisée par le Comité des Dames de l'Union Centrale des arts décoratifs dont la Duchesse de Broglie est la présidente, elle réunit les étoffes brodées, peintes, les dentelles, les broderies, les écharpes, et tout ce dont la femme aime à se parer et aime à parer son intérieur. Il y a des tentatives individuelles, isolées, des travaux dus à des groupes, exécutés dans des ateliers de charité ou dans des ateliers provinciaux, où des initiatives intelligentes essaient de

faire revivre les traditions provinciales. De plus, le groupement de « l'Industrie Féminile » d'Italie, admirablement organisé, comme chacun sait, a centralisé au Palais Cornaro à Florence, d'où dona Elisabetta Corsini, avec le précieux concours de la Comtesse Tittoni, femme de l'ambassadeur d'Italie en France, les a expédiés à Paris, les œuvres les plus caractéristiques des régions du royaume, par exemple les broderies romaines des « ciociare », les dentelles au fuseau des Pouilles, les dentelles de Venise délicates et impalpables, les fils de Toscane, les broderies Banderie de Piémont, les tissus



M. SERINGE — DENTELLES

à Ombric, les filers de Sardaigne, les travaux polychromes de la Calabre et de la Sicile. Tous ces objets ont été présentés avec un goût qui fait honneur aux organisatrices de l'exposition. Et nous nous sommes réjouis de voir dans leur ensemble tant de travaux qui sont l'œuvre d'artistes modestes et qui resteraient ignorés sans cette initiative. Quand nous les voyons aux salons annuels, à la Société des Artistes Français ou à la Société Nationale, nous ne manquons pas de les comparer aux peintures ou aux sculptures parfois très brillante qui sont exposés et certains d'entre nous ne peuvent s'empêcher de s'écrier, dédaigneusement : « Des cuir repoussés, de la pyrogravure, de la dentelle ». Ici, où il n'y a pas de voisinage dangereux, où les travaux d'art féminin sont ensemble, et tout seuls,

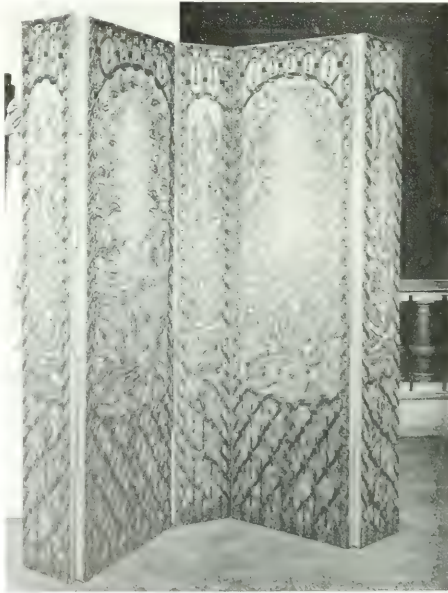
nous avons presque pour eux de la sympathie, et nous voulons penser que beaucoup d'entre eux ont au moins la valeur d'une pensée, d'un rêve éclos tandis que l'ouvrière était penchée sur eux,

et nous nous rappelons volontiers la jolie légende qui explique dit-on, l'origine de la dentelle aux fuseaux :

« Un jeune pêcheur de l'Adriatique était fiancé « à la plus belle fille d'une des îles de la lagune. Aussi laborieuse que belle, la jeune fille lui fit un filet neuf qu'il emporta sur sa barque. La première fois qu'il s'en servit, il ramena du fond de la mer une superbe algue pétrifiée qu'il s'empressa d'offrir à sa fiancée.

« Mais voici que la guerre éclate et oblige tous les matelots à partir sur la flotte vénitienne vers les rives d'Orient!

« La pauvre jeune fille pleura le départ



M. ORY ROBIN — PAVILLON

de son fiancé et reste des jours entiers à contempler la belle algue qu'il lui a laissée comme gage de son amour. Tout en regardant ces superbes nervures reliées de fibres si légers, elle tresse les fils terminés par un petit plomb qui pendent autour de son filet : peu à peu elle reproduit de ses doigts habiles le modèle aimé sur lequel ses yeux se portaient sans cesse. A la fin elle réussit : la dentelle à piombini était inventée ! »

Je crois que s'il y a au Pavillon de Marsan quelques travaux dont on s'est exagéré l'importance, bien entendu, dans un esprit bienveillant, il convient de les regarder avec les yeux indulgents de celles que j'allais appeler les Dames patronnesses de l'œuvre, et de supposer qu'à l'origine de ces travaux, il y a une jolie légende, une pensée affectueuse, et peut-être, qui sait ? un roman romanesque.

Mais à côté de tous ces noms dont il serait indiscret de nous souvenir, il en est d'autres que nous citerons plus volontiers, parce qu'ils nous paraissent

réaliser plus parfaitement cet effort d'art dans la parure de la femme et de son home. Nous les

connaissons, la plupart, pour les avoir déjà lus dans les catalogues de beaucoup d'expositions : je retrouve une écharpe signée Corona, des coussins de M^{me} Berthelot, de M^{me} Cazin, un grand paysage avec un beau pommier, grand panneau décoratif signé de M^{lle} Desvallières, de délicieuses dentelles par M^{me} Seringe, des tapisseries de M^{me} Fernand Maillaud, des œuvres de M^{me} Gaston Lecreux, des paravents de M^{me} Ory-Robin. Et je découvre aussi un nom que je n'avais vu qu'une seule fois, à Paris, sur le catalogue d'une exposition de broderies au petit Musée Baudoïn : M^{lle} Lisette de Witte, retenez ce nom, qu'il ne sera bientôt plus permis d'ignorer. Il désigne des broderies dessinées, réalisées par

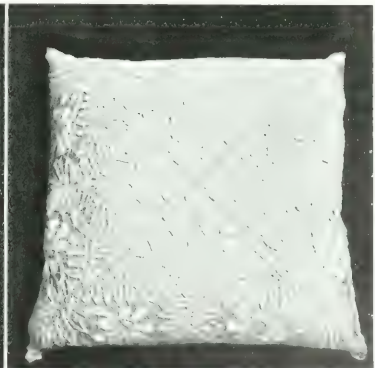


M^{lle} LISETTE DE WITTE
ROBE (BRODERIES ARABES)

M^{lle} de Witte elle-même, et toujours merveilleusement appropriées à la matière qu'elles doivent recouvrir et au caractère de l'objet qu'elles



M^{me} CAZIN COUSSIN



M^{me} BERTHELOT COUSSIN

déjà : modric pour ce de main, pour écharpes, pour robes du soir, pour robes de velours, pour coussins même, toujours comprises dans le sens de la forme, de l'étoffe, et quels rapports de tons délicats et rares; bleu électrique aux arabesques fulgurantes, éclatant sur le noir mystérieux d'une robe infiniment souple; ou perles pâles précieusement disposées sur un velours rose comme des gouttes d'eau, le matin, sur une pêche à peine mûre. N'aurais-je découvert qu'un nouveau nom dans ce palmarès que je me garderai bien d'énumérer, que nous devrions être satisfaits de cette exposition qui nous donne, à vrai dire, et du point de vue théorique, bien d'autres sujets de contentement.

Elle nous fait espérer en effet que des artistes ignorés, isolés, pauvres, vont être plus connus, mieux connus, et que des relations profitables peuvent s'établir entre les femmes qui désirent produire, et celles qui désirent simplement acheter — je crois les secondes encore plus nombreuses que les autres.

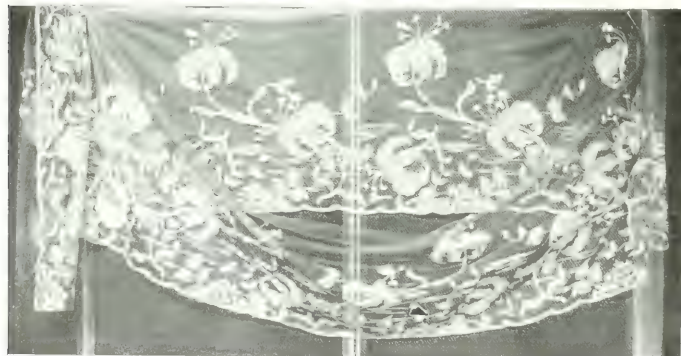
Le salon féminin, s'il se renouvelle chaque

année, et s'il devient, grâce à l'hospitalité du Pavillon de Marsan, une habitude, peut compléter dans une certaine mesure l'action du Salon des artistes décorateurs, qui l'a précédé : par lui en effet, nous verrons peut-être les femmes amenées à ne plus considérer seulement leur parure comme une mode qu'il faut imiter, mais comme une œuvre d'art qu'il faut conquérir, posséder, mériter en sachant la goûter pleinement; et par contre-coup, à étendre à toutes les choses de leur intérieur la sollicitude qu'elles accordent à elles-mêmes.

Enfin, le spectacle des travaux exécutés dans les provinces de France, peut nous montrer à quel point il y a là, dans la différenciation locale, dans les traditions des petites villes, des régions naturelles, une source féconde d'inspirations. Mais c'est là un sujet qui m'est familier, et sur lequel je ne veux pas insister; il est bien certain que ce que j'ai déjà écrit, ici même, relativement à l'architecture, au meuble, doit s'appliquer à la dentelle, aux broderies, et à tous les sortilèges qui peuvent sortir des jolis doigts d'une femme.

LÉANDRE VALETTE.

Photos L'Espresso.



CORONNA — T. HAPPI



HARALD GALLEN — LA VALLÉE

Le Mois Artistique

PEINTURES DE THÉO VAN RYSSSELBERGHE (*Galerie E. Dinet, 20, rue Royale*). — Je connais peu d'évolutions d'artistes aussi calmes que celles de M. Théo van Rysselberghe. C'est à peine si, d'une exposition à l'autre (et il en est plutôt avare), se discerne quelques mouvements. C'est que, de ses découvertes une fois accomplies, le peintre épuise, sans se presser, tout ce qu'il y trouve. Chez lui, toute inquiétude se résorbe en travail, et encore en travail. C'est pourquoi il apparaît pareil à ceux qui le regardent sommairement, mais ses différences, ses progrès, ne se révèlent qu'à l'attention. Pourtant, il n'eût pas fait peut-être, il y a quelques années, le *Portrait de M^{me} Octave Maus*, ni peut-être aussi librement ses *Panneaux* (pour l'atrium d'une villa). Sa conscience, son application, sa haute honnêteté d'artiste s'enrichissent chaque jour davantage. Ses poissons, *Études de l'aquarium de Naples*, sont prestes et étincelants, ses nus, d'une solidité absolue et classique; ses paysages, justes et délicats; ses portraits, intelligents et approfondis; ses décorations, larges et

harmonieuses. Il touche à tous les genres, avec une souriante aisance.

DIX-HUIT TABLEAUX DE HENRI LE SIDANER (*Galerie Georges Petit, 8, rue de St-G*). — On demeure étonné, à chaque nouvelle rencontre avec ce peintre, de la subtilité de son impression et de son langage. Il voit avec une délicatesse prodigieuse et aux moments où, d'habitude, on ne voit plus très bien. Il note des rapports de tons d'une ténuité, d'une fragilité infinies et, par je ne sais quel prestige, il nous donne, en les transcrivant, la sensation du durable et du général. Quoi qu'on en ait dit, ce n'est pas son procédé qui le fait paraître mystérieux, ni même le choix de ses motifs, après tout très ordinaires : quoi de plus banal, de plus offert à tous qu'un pont, qu'une place de village, qu'une table mise sur une terrasse, qu'une vieille maison, qu'un clair de lune? Mais cet artiste a de la vie des choses immobiles un si profond respect et un sens si juste, si divinatoire, qu'il nous la restitue une fois l'œuvre faite, et nous l'y retrouvons,

de son art. Le peintre est impeccable, raffiné, exquis, c'est à peine si nous songeons. Nous n'admirons la virtuosité de ces symphonies que par surcroît, tant leur musique est profonde, où chantent mystérieusement tous les êtres du silence.

EXPOSITION ERNEST LAURENT (*Galerie Duval-Ruel, 16, rue Laffitte*). — Je trouve à M. Ernest Laurent des ressemblances presque fraternelles avec M. Le Sidaner. Un même souci les anime de suggérer la vie magnétique et profonde des êtres et (coïncidence intéressante) au moyen d'une technique à peu près pareille et qui est celle, à peu près, du néo-impressionnisme. Si M. Le Sidaner se préoccupe exclusivement du paysage, M. Ernest Laurent se passionne davantage pour la physionomie humaine : c'est plutôt un peintre de portraits. Mais c'est, avant tout, un psychologue. On peut suivre dans ses nombreux dessins, dans ses esquisses, la préparation lente et consciencieuse d'une pensée qui n'osera s'avouer, sur la toile définitive, que lorsqu'elle se sentira entièrement mûre et débarrassée de toute indécision. La connaissance de ces dessins enlève toute valeur au reproche que l'on pourrait faire à M. Ernest Laurent : à savoir qu'il cherche à nous donner l'impression du mystère magnétique des figures par la vaporeuse imprécision fleurie des contours et des modelés. Non, si l'artiste, en lui, est délicat et sensible et épris des tons rares, des nuances fines, des pénombres chatoyantes, toutes ces qualités se superposent, s'amalgament à un dessin net et serré d'analyste. Mais c'est par un jeu naturel, aussi naturel que l'existence des formes douces de la chair sur les organes où s'élabore la vie et la pensée. Il y a rapport étroit et indestructible. C'est pourquoi l'art de M. Ernest Laurent, à la fois somptueux et effacé, voluptueux et grave, tendre et profond, s'écarte des louanges du vulgaire comme de celles des fausses élites. Ni le public, ni les snobs, n'ont altéré sa pure et délicate réputation.

QUELQUES BEAUX-ARTISTES DE MONVEL, GEORGES LEON, JACQUES ET PIERRE BRÉAUD (*Galerie Barbaud, 100, rue de la Seine-Inférieure*). — Il est rare d'avoir plus d'esprit et de distinction dans l'esprit que M. Pierre Brissaud. Ses illustrations, parfois attendries (il interprète admirablement les œuvres de M. Francis Jammes), parfois caricaturales, le révèlent d'une intelligence fine, éprise du passé (surtout du passé Restauration et second Empire) et se moquant agréablement de notre présent. Dans le groupement si sérieux, si

M. Georges Lepape, le dandy méprisant; M. Jacques Brissaud, le patient esthète; il représente la fantaisie et la gouaille. C'est un enfant terrible et un benjamin. Il semble seul avoir le droit de rire de ce qui préoccupe sérieusement les autres, qui ne le pardonneraient qu'à lui.

SOIXANTE DESSINS ET GRAVURES DE A. LEPÈRE (*Club, Ed. Sagot, 39 bis, rue de Châteaudun*).

M. A. Lepère est un technicien si merveilleux que la seule joie de regarder comment ses eaux-fortes et ses bois sont faits est déjà très grande; mais c'est surtout tellement un artiste que, devant ses œuvres, il nous impose l'oubli de cette technique pour nous donner, avec une sorte de désintéressement personnel très élevé, l'émotion même que nous eût laissée la nature même. C'est qu'il y a dans ses dessins une telle verve, une telle autorité, un tel amour des choses, que nous en sommes aussitôt conquis, et la vision de l'artiste nous apparaît aussitôt comme la plus vraie, comme la seule vraie. J'emploie à dessein le mot autorité. M. Lepère, en effet, n'a rien d'un photographe, d'un timide et exact transcripteur du réel. Non pas même qu'il transpose. Mais il simplifie d'une prodigieuse façon, il resserre, il synthétise. La magie du talent assure à cette opération la justesse, et c'est pourquoi nous n'y trouvons rien à reprocher. Un choix magistral élimine quantité de détails qui eussent arrêté un autre que lui et faussé l'équilibre de la composition, en même temps qu'il en retient d'autres, destinés à donner du caractère. Aussi avons-nous, en regardant Lepère, l'impression de nous trouver devant un de ces rares et admirables hommes qui unissent en eux les facultés de l'observateur et du poète.

EXPOSITION GEORGE BARBIER (LARRY) (*Galerie de l'Art moderne, rue Tronchet*). — Les thèmes chers à M. George Barbier devaient plaire à M. Pierre Louys. Ils plairaient également à tous ceux pour qui Aubrey Beardsley fut l'initiateur de certaines élégances de la haideur, du mystère pervers de certaines déformations. Les amateurs de ballets russes lui sauront gré d'avoir fixé dans ses aquarelles certains mouvements émouvants, certaines couleurs particulièrement ravissantes, et les attitudes de M^{me} Rubinstein, et quelques somptueux costumes. Toutes ces influences se retrouvent, mais élaborées, et elles feraient de M. George Barbier l'illustrateur idéal des ouvrages d'une littérature précieuse et charmante.

EXPOSITION DE PEINTRES ET DE SUFFRÈRES (*Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — Ce grou-

pement est, sans contredit, le plus intéressant de la saison, tant par la qualité des artistes qui en font partie que par le soin que chacun d'eux apporte à y maintenir sa réputation. C'est un Salon en miniature, et il devrait bien n'y en avoir que de pareils. M. André Dauchez, avec sept paysages marins, y apparaît comme devenu magistralement sûr de ses moyens. Il a une largeur, une solidité, une puissance admirables. La délicatesse de M. J.-W. Morrice non seulement ne s'énervé pas, mais elle semble devenir, à chaque fois, plus subtile. Si son dessin est parfois sommaire et comme fléchissant, sa couleur présente des rapports de tons absolument étonnants d'audace tranquille dans l'observation de la réalité. M. Albert Baertsoen expose un *Vieux Jardin* d'une bien belle mélancolie. Une *Matinée de Juin*, de M. Emile Claus, brille de tout le mystère du soleil dans la brume de la chaleur naissante. La lumière, la radiuse et noble lumière de l'été et du pur automne méridional habite l'œuvre étincelante et émue de M. Henri Martin. Inépuisable virtuose, M. Jacques Blanche se joue des difficultés : bouquets, tapisseries, appartements, portraits, il traite tout avec la même impeccable perfection. Et la place me manque pour parler, comme je devrais, des envois du maître Rodin, de MM. Aman-Jean, Charles Cottet, Louis Dejean, Henri Duhem, Gaston Latouche, le magicien, Henri Le Sidaner, René Ménard, Xavier Prinnet (une admirable *Avila*), J.-F. Raffaelli (une série de paysages exquis et forts), Lucien Simon (*L'action de Grâce*, symphonie de blanches communicantes), Zakarian, enfin Paul Troubetzkoff (une statuette bronze de Tolstoï à cheval et d'adorables et vives effigies de femmes), et M^{me} Jane Poupelet dont le talent se précise et, dirait-on, se carre de jour en jour.

EXPOSITION HARALD-GAULTS (*Galerie Bonheim jeune et Co, 15, rue Richemont*). — Nous reproduisons ici une des œuvres les plus caractéristiques de ce peintre migrateur, venu des pays les plus glacés du monde et que l'Orient attira. Il a su choisir de si beaux, de si intenses paysages qu'il n'a eu nul besoin de les transposer pour en extraire toute l'émotion qu'ils contenaient. Leur transcription suffit, mais d'un artiste bien entendu, et qui respecte de la nature son silence et sa grandeur, qui ignore l'anecdote et le vain détail, qui synthétise avec aisance. Il nous rapporte de ses voyages des visions aux larges plans sous des ciels simples et qui nous suggèrent tout l'essentiel de ces belles réalités lointaines.

ŒUVRES DE JEAN VEBER (*Galerie Allard, 20, rue des Capucines*). — Cet humoriste, au meilleur sens du terme, au sens où l'entendent les Anglais, à la Sterne et à la Dickens, est parfois d'un dessin cruel, mais toujours d'une savoureuse couleur. Il est cruel, injuste même (mais avec la terrible clairvoyance de l'injustice), lorsque la réalité ne le laisse pas tout à ses rêves, *La Modiste*, *La Mort de Tristan*. Cette cruauté va parfois jusqu'à une sorte de férocité triste, *Crime passionnel*. Mais, lorsqu'il s'évade, quelle légèreté ! Il vit dans un monde de féerie carnaval, où l'observation narquoise de la vie se mêle, dans des proportions indiscernables, à la fantaisie d'un rêve d'enfant : *La Géante*, *Champanous*, *Le Déménagement de la Société*. Les nains, les magiciennes, les gnomes, lui tiennent compagnie et, autour de lui, animent la nature d'une vie fantasque et fantastique : ils déforment à ses vœux les arbres, les rochers, les maisons, ou même les visages des hommes. M. Jean Veber est un malicieux enchanteur qui nous donne des cauchemars, de ravissants cauchemars.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Galerie George Petit — Peintures et aquarelles de L. douard Dougneau, aquarelles de John Beigling, aquarelles d'Abel Bertam.

Galerie Malet Bernheim (15, rue de Valenciennes) — Exposition de la Société artistique et littéraire de l'Orient.

Musee des Beaux-Arts, avenue Velasquez — Broderie des moines espagnols.

Beaux-Arts — Salon des amateurs.

Hôtel de Clugny (15, rue de la Vallée-Française) — Exposition de graveurs originaux.

Galerie Malraux (15, boulevard Malesherbes) — Exposition des *Rouault* (septentrion).

Galerie Drouot (15, boulevard Malesherbes) — Exposition du groupe libre.

Galerie Jules Guéret (15, boulevard Poissonnière) — Exposition permanente de marbre, sculpture et statues contemporaines.

Galerie L. Doucet (15, rue de Valenciennes) — Exposition des Bonnières, Georges Desbrières, Maurice Desbrières, Georges Darmon, Léon Flament, René Guéret, Auguste Marquet, M^{me} Marquet, René Pons, Georges Rouault, G.-L. Jaulmes, Charles Lacoste.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

Sous le titre de *Die Kunst der Gegenwart* (L'art de notre époque), M. J. J. Ullrich, docteur en théologie et peintre évangélique, célèbre pour les anachronismes socialistes et le plein air faubourien ou campagnard bavarois, dont il accommodait la Bible. Il est toujours douloureux de voir disparaître un vétéran qui a combattu le bon combat de son temps, mais, du moins, celui-ci a-t-il eu la consolation de nouer son cycle et de donner avec surabondance tout ce qu'il était en mesure de sortir de lui-même. L'heure était passée depuis longtemps des gestes d'éclat : il en était aux variantes et aux redites. Environné de respect et d'hommages, il n'a connu aucune de ces amertumes dont, en d'autres pays, la vieillesse des grands hommes est abreuvée par les générations montantes, et ce fait est tout à l'honneur de l'Allemagne.

La disparition de cet artiste que, pour notre part, nous avons toujours trouvé singulièrement illogique lorsque au lieu d'amener ses rois-mages en carrosse ou en automobile à la crèche prolétaire, il les affublait des pitieux oripeaux du carnaval des petites villes, n'a guère attristé le resplendissant carnaval munichois. Depuis longtemps, je cherche une occasion de parler dans une revue illustrée des carnivals d'Allemagne, qui sont, dans certaines villes l'un des plus beaux spectacles par quoi se rompt l'uniformité de notre vie moderne. Par eux s'expliquent même bien des particularités de l'art allemand, à commencer par les décorations de M. Erler à Wiesbaden. La vieille petite cité de Mindelheim est allée, cette année, jusqu'à déguiser la tour qui commande sa rue principale. Une porte de ville changée en clown quelque peu gargantuesque implique une notion de l'humour qui n'est plus commune ailleurs. Les fêtes des quatre-vingt-dix ans du prince régent de Bavière n'ont elles pas comporté, outre les timbres jubilaires confiés à des artistes comme MM. Fritz Auguste Kaulbach et Julius Diez, un extravagant projet qui propose de sculpter un des pics de l'Allgäu en buste du quasi-souverain encauchonné. Cet exploit ridicule, renouvelé de Stasicarates proposant à Alexandre de tailler l'Atlios en statue, ne doit pas surprendre dans une contrée alpestre où les montagnards décorent leur maison de fresques ambitieuses et où certains d'entre eux ont commandé une statue de nanade à un sculpteur de Munich pour en faire un présent à sa femme et transparentes d'un lac de montagne.

L'étalon des expositions de printemps a été donné par celle, très estimable comme toujours, de la *Sécession* de Munich. Mais sous le fallacieux prétexte d'un choix extrême, profit de trois cent huit peintures et de trois cent soixante-neuf dessins et eaux-fortes. Très bien. Mais alors pourquoi nous montrer, au moment même où nous sortons de la très complète exposition Heinrich von Zugel, dix dessins de ce maître qui ne nous apprennent rien de nouveau et dont trois

sont des répétitions à peu près textuelles ; ou bien, par exemple, dix-huit tableaux du seul M. Adolf Thomann, dont nous sommes les premiers à reconnaître le vrai mérite, mais qui sont de la plus fatigante uniformité ; ou encore onze tartines, dont une immense, du déplorablement fécond et monocorde M. Richard Pietzsch, de qui les dépaysements fréquents n'arrivent à illusionner personne sur l'incurable monotonie d'un art aussi vulgaire qu'intéressant. Qu'on accorde à ces messieurs, comme cela a déjà été le cas pour M. Pietzsch une ou plusieurs salles de dix en vingt ans, mais du moment qu'on procède à d'aussi inconcevables et inexorables hécatombes à l'égard de nouveaux venus ou seulement d'artistes moins appuyés de camaraderies, parmi lesquels j'en sais qui ont produit des œuvres plus consciencieuses et meilleures qu'un cinquième sans conteste de celles qui sont admises ici, au moins pourrait-on établir une règle analogue à celle des deux tableaux par sociétaire, qui règne à Paris. D'autre part, que, le jour où l'on fait une exposition spéciale de M. Hodler, on montre les dérisoires soixante croquetons dont on ne nous fait grâce d'aucune misère et d'aucune impudence, je le comprends jusqu'à un certain point, encore que les œuvres complètes d'un grand écrivain n'admettent pas, je crois, ses plus infimes brouillons, ses télégrammes et ses cartes de visite marquées d'un p. p. c. ; mais que ces papiers griffonnés comme par un très mauvais écolier maniaque qui s'embête à ses cours, usurpent la place d'œuvres méditées, travaillées et parfois inspirées d'artistes dépourvus de tout encouragement, nous trouvons cela, venant de la Sécession et non d'un marchand, d'un exemple déplorable. Que si l'on nous répond justement que ces chiffons ont chance d'être vendus, mon indignation ne décroît plus de bornes. La camaraderie c'est bien, la justice c'est mieux. Les quatre meilleurs de ces dessins sont reproduits au catalogue en très petit, ce qui les flatte et surtout les grandit. Loisible à chacun de juger des autres d'après ceux-ci.

Il est cependant des consolations. Ainsi les débuts d'un M. Rudolph Mulli, portraitiste excellent et dont le tableau majestueux, groupant quelques soldats bleus, a non seulement des qualités de plasticité rare, de coloris sobre et distingué, de ressemblance que l'on sent absolue, mais surtout témoigne d'un sens parfaitement spontané de la composition équilibrée, de la beauté des proportions et des allures bas-reliefs que peut avoir, sans qu'il soit besoin de recourir au subterfuge mécanique d'un parallélisme nigaud et enfantin, le soldat moderne et la vie des manœuvres. M. Slevogt, qui sait être brutal et véhément, se témoigne une nature d'artiste esquive dans de petites gouaches des rues de Munich et de Londres, des plages et falaises de Helgoland. Le portrait de l'écrivain viennois Hermann Bahr, par M. Emil Orlick, est l'un de nos rares exemples de ce genre d'œuvre en toutes les techniques de l'eau-forte.

W. L. M. R. L. P.

AUTRICHE-HONGRIE

La ville de Vienne se décide à honorer le mémoire d'un des plus grands artistes qu'elle ait produits, le vieux maître Ferdinand George Waldmüller par un monument qui sera érigé dans le parc de l'Hôtel de Ville; que l'on confie au ciseau de M. Joseph Engelhart, statuaire autant que peintre, et pour lequel une somme de seize mille couronnes a été votée. Nos lecteurs doivent s'habituer à lire de plus en plus souvent le nom de Waldmüller. L'artiste n'avait, certes, pas besoin d'une réhabilitation, sinon il l'eût trouvée dans trois ou quatre récentes expositions et dans les belles publications de MM. Reussler et Pisko; il a toujours été apprécié par ses contemporains et ses successeurs; cependant, ce n'est que d'aujourd'hui qu'il l'est à sa vraie valeur. C'est quelque chose désormais pour l'Autriche d'analogie à ce qu'est devenu Ingres pour la France, un Ingres anecdotique et très observateur de la vie populaire et campagnarde de son temps, s'il vous est possible d'imaginer rien de pareil, mais d'un aussi impeccable dessin, et ce par quoi il surpasse Ingres, d'un coloris charmant et fort en avance sur son temps par le sentiment du plein air et de la poésie rurale autrichienne. Quant à M. Engelhart, nous avons assez souvent parlé de lui pour que nul n'ignore combien cette personnalité artistique si bien viennoise est apte à réaliser le plus digne hommage au plus viennois des maîtres.

Graz prend rang de mieux en mieux parmi les villes où les choses de l'esprit sont le plus mises en honneur dans les états héréditaires de la couronne, mais sauf par l'exposition styrienne annuelle, ses habitants y sont plutôt initiés à la grande vie artistique des capitales qu'entraînés à une production locale. D'autre part, Prague a eu, au Rudolphinum, l'exposition de son groupe d'artistes allemands, à vrai dire en activité autant dans les grandes villes voisines, Vienne et Leipzig, qu'à Prague. L'arrangement en fut de l'architecte Oscar Schöber. Citons, en outre, les noms du statuaire Karl Wilfert (bas-relief des *Vierges sages* et des *Vierges folles*) et des décorateurs Richard Teschner (panneaux et meubles) et Hugo Steiner (ornements du livre), un nom à particulièrement retenir. Hélas! M. Karl B. Madl, l'excellent critique tchèque, en constatant partout la plus louable tendance décorative, reconnaît pourtant qu'entre Tchèques et Allemands, dans de tels domaines, une différence radicale et ethnique n'existe pas ou à peine.

Des lors, il devient de plus en plus évident que la tendance nationale des écoles morave et polonaise doit à tout prix être proposée en modèle aux autres groupes slaves. Un cosmopolitisme, obéissant à des influences tantôt anglaises, tantôt viennoises, tantôt françaises, ne peut que les égarer. On voit, en effet, à Vienne, le musée d'art populaire de

Vienne, en feuilletter les importants ouvrages, consacrés par M. le Dr M. M. Haberlandt et l'éditeur Lœwy à ses extraordinaires collections, comprendra immédiatement à quel point il serait criminel de méconnaître cette *seule solide base autrichienne* d'un art décoratif autonome. Aussi devons-nous accueillir avec la plus grande joie la nouvelle qu'en Valachie morave, un rêve longtemps caressé des frères Jaronek, vient, grâce à une souscription ministérielle, d'entrer dans la voie de la réalisation. Je veux parler du *Musée en plein air* de Roznov.

Roznov est une petite ville de la région montagneuse du Radhost où vitote quelque établissement thermal. Des ombrages superbes, un parc arrosé par des eaux vives forment un site à souhait pour le musée en question. On y transporterait les maisons d'architecture nationale qui tombent de vétusté dans les bourgades et hameaux voisins; on les entourerait de tous ces accessoires admirablement travaillés que les grandes estampes décoratives des Jaronek ont popularisés (puisque cela s'appelle ainsi) dans les capitales. Tout ce qui est condamné comme caduc, tout ce qui meurt sans chance aucune de restauration dans les environs est déjà soigneusement recueilli et le sera de plus en plus à Roznov. Depuis le mobilier et la broderie, la céramique et la verrerie, la boiserie et l'enluminure jusqu'aux instruments spéciaux de la métairie et de l'apiculture primitives. Ces dernières ruches d'autrefois, taillées dans des sections de troncs d'arbres blanchis au lait de chaux, avec des figures de héraldiques ou même des portraits, sculptés de façon à ce que la bouche forme la porte des abeilles, sont un des charmes en voie de disparition des dernières fermes isolées de cette région verdoyante. Recouvertes de petits toits de bardeaux artistement façonnés ou de grandes pierres plates barbares, équarries tant bien que mal, elles forment de petits villages en miniature, un diminutif du vrai village auprès des maisons. Il y a encore les rustiques beffrois, composés d'un grand tronc d'arbre à la fourche recouverte, elle aussi, d'un charmant petit toit conique de bardeaux, sous lequel se balance la cloche. J'ai déjà parlé jadis de ces miraculeuses petites églises de bois, dont le type commence à poindre en Bohême, règne sur les deux versants slaves des Carpathes, et meurt ou se modifie, en donnant naissance aux non moins extraordinaires *bisériques*, églises orthodoxes de Bukovine, Transylvanie et Roumanie. Comme on le voit, la tâche de sauver des échantillons caractéristiques de tout cela ne sera pas mince pour le musée en plein air de Roznov, et ce ne sera pas l'une des moindres bonnes œuvres du ministère autrichien que d'en avoir rendu possible la fondation.

W. LAMRÉ

BELGIQUE

Nous avons eu, en deux mois, trois expositions importantes: à Bruxelles, celle du cercle *Pour l'Art* et de la *Société des Artistes*, à Anvers, celle de *L'Art contemporain*.

L'Art contemporain groupe les artistes indépendants de Bruxelles, d'Anvers et de Gand et organise, chaque année, à Anvers, un salon qui contraste singulièrement avec l'officiel salon triennal. On est très éclectique à *L'Art contemporain*; on accueille les novateurs, même lorsque ce qu'ils apportent est discuté, et l'on écarte les peintres sans personnalité qui encombreront le salon officiel.

L'exposition de cette année est particulièrement intéressante, et par la variété des envois importants des tendances, et par la belle présentation des œuvres. Trois artistes français y occupent une très large place: MM. Ménard, Henri Martin et Maurice Denis. Les œuvres du premier, les trois dyptiques destinés à la décoration de la salle des actes de la Faculté de Droit de Paris, ont fait sensation.

L'admiration est unanime pour ces compositions au style ample, et qui fait passer dans la sérénité beauté classique, dans les splendeurs éternelles évoquées avec vigueur, avec

... le rythme harmonieux, un peu des volontés et des rêves de tous les temps. Et l'on a vu dans ces panneaux l'une des plus hautes expressions de l'art décoratif de notre époque, une expression conforme à la pensée de ce temps et contenant tout le passé sans retourner à lui.

M. René Ménard était déjà très estimé en Belgique; on connaissait ses beaux portraits, sobres et pénétrants, si graves et si consciencieux, le musée de Bruxelles en possède un. Aujourd'hui on le considère comme l'un des maîtres indiscutables de l'école française; et les causes de cet enthousiasme sont dans la vigueur paisible de cet art, dans son souci d'accomplissement intégral, dans le viril optimisme de sa sérénité.

On a beaucoup apprécié aussi la suite de compositions de M. Boutet de Monvel: *Jeanne d'Arc*, des œuvres de M. Lucien Simon, de M. Prinnet. Parmi les Belges, on a remarqué M. Hans, qui montrait des marines délicates et de grande allure, M. Dom, des figures dans des intérieurs, d'une couleur très personnelle, M. Jacob Smith, M. Vanos, M. Bastien, M. Smaers, M. von Zevenberghen, M. Thévenet et M. Charles Mertens, avec un admirable portrait.

L'exposition de *L'Art contemporain* était ouverte en même temps que l'était à Bruxelles celle du cercle *Pour l'Art*. Et de ce cercle qui groupa des artistes presque tous arrivés à la maturité et s'efforçant à accorder les aspirations nouvelles, les expressions originales, au métier puissant et aux éléments permanents de la beauté, de ce cercle fort partie la plupart des peintres faisant de la décoration monumentale. On a pu rapprocher les œuvres de M. Ménard, celles de M. Emile Fabry, épris lui aussi de réalisations complètes, cherchant lui aussi à accorder la vigueur à la sérénité, à la pureté, la force à la noblesse, à donner au rythme classique de ses figures un élan d'action par quoi s'exprime l'espoir. Si dans

la vision de M. Fabry est très différente de celle de M. Ménard, il y a pourtant entre ces deux grands artistes, quelque chose de commun: leur rêve, fort de tout le passé, resplendissant de la beauté antique, est viril; leur recueillement n'implique pas le découragement et l'immobilité; et la pureté de l'humanité qu'ils évoquent est voluptueuse, est énergique. Cette humanité aime la vie et la conquête.

Dans tout ce que l'on voit à l'exposition du cercle *Pour l'Art*, même dans ce qui n'est point supérieur, on retrouve cette impression qui accorde la vigueur du réalisme à l'idéalisme manifesté par la recherche du style trop longtemps négligé: elle est dans les œuvres de M. Ciamberlani, dans celles de M. Colmant, de M. Langskens, de M. Firmin

Saedeler, de M. de Haspe, de M. Ortevaere, dans les admirables bustes du sculpteur Rousseau, dans le torse de M. Dhaveloze, dans les figures de M. Braecke, de M. Desmaré. Et il semble que l'on voie naître un équilibre, enfin, entre des tendances pendant longtemps trop exclusivement servies par leurs adeptes et que l'art supérieur doit unir.

Il me semble que cet équilibre nouveau se manifeste même au salon de la *Libre esthétique* qui fut pendant longtemps le rendez-vous des artistes intrévisibles; n'apparaît-il pas dans certaines toiles de M. Henri-Edmond Cross — on en a réuni ici une quarantaine, — dans le portrait de M^{me} C..., et dans les *Nymphes*, ces nus au rythme classique? Le même rythme est dans certaines figures des panneaux décoratifs de M. Van Rysselberghe pour la villa de M. Paul Nocard, à Neuilly, et dans le *Torse de Femme blonde*; et je trouve aux beaux portraits de M^{lle} Zimmern et de M^{lle} E.V.R., par le même artiste, une solidité de forme, un accent paisible qui apparentent leur beauté — pourtant d'aujourd'hui — à la beauté d'hier.

L'envoi de M. Lemmen est, au point de vue qui me préoccupe, tout à fait significatif. Les figures de femmes que M. Lemmen fait vivre dans des intérieurs n'ont rien de conventionnel; dans la vision de l'artiste il n'est rien du déjà vu, dans sa facture, rien d'académique; la couleur, somptueuse et discrète, d'une suprême distinction dans ses harmonies sommeillantes de vieux cachemire est absolument personnelle, mais les formes précises et fortes, la matière consistante, rattachent cette vision à celle de tous les temps. Et c'est vraiment très beau.

A des degrés différents, les tableaux de M. Fornerod, de M. Sue, de M. Anglada, de M. Frison, de M. Martinez, de M. Gustave, Max Stevens, appellent des constatations analogues. Aussi la *Guiblande* et les très beaux bustes de M. Paul Dubois, et tout ce que l'on montre ici de l'œuvre considérable du regretté sculpteur Van der Stappen, artiste chercheur, audacieux, mais nourri de beauté classique.

Enfin, il faut saluer en passant deux maîtres chez qui l'équilibre souhaitable est depuis longtemps accouplé: Eugène Laermans et Alfred Delaunois.

A signaler encore certaines expositions du Cercle artistique de Bruxelles: celle de M. Paulens, peintre original du pays des usines et des charbonnages, celle du médailliste Bonnetain, très remarquable; celle du mariniste Marcette, peintre puissant des ciels pathétiques et celle enfin de M. Jean Gouweloos, dont les portraits, les nus, les animaux, les paysages attestent la maîtrise.

GUSTAVE VAN DER

ESPAGNE

L'art espagnol a toujours été un art de la vie, un art qui se lie par lui-même et pour le public local.

Ce jeune et déjà prestigieux spécialiste en sujets espagnols, après ses récents succès à Paris et à l'Étranger, aspirait à recevoir la consécration de ce qu'on pourrait appeler sa patrie d'élection artistique, non pas sous le rapport de ses qualités techniques de peintre et de dessinateur, mais bien de sa fidélité et sa sincérité dans l'interprétation des choses et

gens d'Espagne. L'épreuive ne laissait pas que d'être risquée, étant donnés les préjugés existants ici à l'égard des artistes comme des écrivains étrangers, auxquels on reproche non sans quelque raison, de « fabriquer » une Espagne de fantaisie, « de tambour de basque ». Cet état d'esprit, dont je vous avais signalé l'outrance à propos de la « question Zuloaga », ne rend que plus flateur et plus précieux pour M. Morerod le jugement unanimement favorable porté par la presse madrilène sur ses portraits de gitans d'Almécia, de jeunes filles

de Seville, de paysans et paysannes de Gnales. Tous les critiques, et plus particulièrement ceux qui, en leur qualité d'Andalous, pouvaient le mieux apprécier la vérité en ont salué en M. Morerod l'un des plus scrupuleux et profonds observateurs de la réalité espagnole, non seulement parmi les artistes étrangers, mais parmi les espagnols eux-mêmes, bien que ou plutôt justement parce qu'il s'écarte des idées reçues quant à la représentation pittoresque de l'Espagne, trop souvent superficielle et conventionnelle. Ils se félicitent et s'étonnent en même temps de trouver chez un peintre d'une autre nationalité et d'une autre race, plus encore que l'exacte perception des caractères extérieurs : une véritable intuition de la psychologie interne de ses modèles, traduite avec une intensité d'expression, surtout dans le regard, que sert la puissante sobriété de la facture. Cette exposition a produit une impression non moins vive dans les cercles artistiques que dans le grand public de Madrid et a valu à Morerod d'être naturalisé d'office Espagnol — artistiquement parlant — par la critique.

A la galerie Vilches, deux des plus réputés humoristes espagnols, Sancha et Médina Vera, exposent une série d'œuvres attrayantes quoique inférieures peut-être à celles qu'ils y avaient présentées l'an dernier. Chez le premier, les reminiscences de son séjour à Paris, les influences françaises restent toujours sensibles et s'il leur doit une amusante prestesse de silhouette, il y perd de l'originalité dans sa manière comme dans le choix de ses types, plus cosmopolites qu'espagnols. Médina Vera montre un talent correct dans ses figures de Murcie comme dans ses scènes madrilènes ou taoumachiques ; mais son coloris est plus agréable en général dans les aquarelles que dans les peintures à l'huile.

A la galerie Lacoste, nouvellement inaugurée, on remarque une belle tête féminine de Roméro de Torrès, deux intéressantes vues de Tolède de Beruete, et une Gitane de Villegas.

En fait de peinture ancienne, la mode étant aux identifications depuis celle de la prétendue Joconde originale du Prado, un critique, M. Balsa de la Véga, dit avoir découvert un nouveau Vélazquez : le portrait de Léonor de Guzman, sœur du fameux comte-duc d'Olivarès et femme du comte

de Monterrey, ambassadeur d'Espagne à Rome, qui accueillit cordialement Vélazquez durant son séjour dans cette ville. La comtesse est représentée en robe de velours noir, la main droite tenant un éventail, la gauche appuyée sur le dossier d'un fauteuil. M. de la Véga révèle dans la facture l'influence du Tintoret et dans la composition des analogies avec les portraits de la Reine de Hongrie, de la Reine Marie-Anne d'Autriche et de l'épouse de Diégo de Corral qui figurent au Prado. Le tableau aurait appartenu successivement au duc d'Olivarès, à José Madrazo, puis à la collection Salamanca et il en serait fait mention dans la biographie de Vélazquez par Cruzada Villamil. Mais jusqu'ici, son authenticité ne paraît pas aussi nettement établie que celle du Vélazquez de Parme, dont l'éminent critique M. de Beruete vient de consacrer la réhabilitation comme original véritable du portrait de Philippe IV, en dépouillant de ce titre usurpé la copie de la Dulwich Gallery.

La vente d'objets d'art, appartenant surtout aux trésors des églises, continue de préoccuper l'opinion et les pouvoirs publics. L'ancien ministre et collectionneur connu, M. Osma, a dénoncé à la Chambre celle du fameux coffret d'ivoire sculpté arabe de la cathédrale de Zamora, datant, comme en témoigne une inscription, de l'an 955, sous le règne du roi Maure Alhaquen II, et seul spécimen de cette époque existant en Espagne, car les trois autres qu'on en connaissait ont été exportés naguère. M. Salvador, ministre des Beaux-Arts a répondu en contestant que le Chapitre de Zamora eût le droit d'aliéner ce jouva historique, bien qu'il ait préalablement obtenu l'autorisation du Pape et fait des offres de vente à l'Etat qui n'y donna pas suite. Heureusement, l'acquéreur du coffret, un antiquaire de Madrid, M. Lafora, l'a spontanément mis à la disposition du gouvernement, ainsi qu'un autre de même provenance et du XI^e siècle, de style persan et orné de versets coraniques, moyennant le remboursement du prix d'achat, que l'Etat se réserve de réclamer au Chapitre s'il est convaincu d'avoir outrepassé ses droits, et ce chef-d'œuvre de l'art musulman, transformé depuis en reliquaire, figurera désormais au Musée archéologique de Madrid.

J. CAUSSE.

ITALIE

DES trois grandes expositions italiennes de cette année, celle de Florence a été la première à ouvrir ses portes. C'est une exposition rétrospective du Portrait italien. Le jour de l'inauguration, ce 11 mars, ne marque donc pas une date probable pour l'histoire de la peinture. Mais l'intérêt et l'importance de la « mostra », qu'on a accusée de servir surtout à des antiquaires désireux de faire monter les valeurs de la peinture baroque, l'ensemble des œuvres et des chefs-d'œuvre que l'on a pu réunir, peut avoir sans doute et aura une signification particulière de culture et d'inspirations, semblable à celle de l'incomparable exposition des Primitifs français, au Pavillon de Marsan.

La rétrospective de Florence est consacrée aux peintres italiens du portrait post-Renaissance. Des raisons diverses ont forcé les organisateurs à ne reculer que jusqu'à la fin du XVI^e siècle l'horizon de la création portraitiste. On ne voit donc pas l'innombrable merveille de la stylisation humaine que les Primitifs nous ont laissée. On ne voit pas, par les signes tangibles, précis et violents de l'œuvre d'art,

le singulier processus psychologique d'amoindrissement, de diminution inéluctable de la vision et de l'expression, qui caractérise l'évolution de la peinture depuis Giotto jusqu'à Guido. En passant à travers Antonello de Messine, Léonard, Raphaël, Giotto fut le premier génie libre de la peinture occidentale que la volonté de l'expérience, plus forte que l'expérience de l'expression, forçait à synthétiser la vision qu'il voulait représenter jusqu'à n'en retenir que le contenu le plus essentiel, la substance la plus profonde, la parcelle véritable d'éternité qu'il étendait, sans la ciseler, sur les vastes murs. C'est là le charme principal, le caractère divinement émouvant, de tous les Primitifs. Tandis que l'expérience de l'expression, le jeu des modes et des manières facilitent si grandement la représentation d'art, que les artistes perdent de vue l'essentiel et deviennent, fort sagement, les jongleurs du détail. Le pauvre Guido Reni appartenait bien à cette catégorie des artistes d'un crépuscule du ton. N'est-ce pas Nietzsche qui a dit que le métier rend habile la main, mais obtus le talent ?

Entre ces deux siècles de l'aube d'une renaissance et celui du jour, il y a « le grand midi », l'époque de la plénitude, où l'artiste policé et savant est la créature créatrice de son cerveau plus que de son sentiment et de ses sensations, et il s'appelle alors Léonard.

L'Exposition de Florence, amoureusement organisée par MM. Ugo Ojetti, Giovanni Poggi, Nello Tarchiani, Carlo Gamba et Alfredo Lensi, commence avec cette époque pleine de significations, importante et trouble, que la fatalité de l'histoire a consacrée à l'assimilation de tous les éléments du passé et que la sottise des historiens a appelé décadence. Une telle époque arrive presque jusqu'à nos jours. La rétrospective de Florence part de la fin du XVIII^e siècle pour s'arrêter aux environs de 1860.

A Rome, on verra aussi une rétrospective italienne, qui

donnera une « vue d'ensemble » de l'évolution de la peinture, depuis les Primitifs jusqu'à aujourd'hui. Des nations étrangères, seule, l'Angleterre a suivi cet exemple, et l'on verra à Rome quelques représentants de cette curieuse et importante phalange de peintres anglais des XVII^e et XVIII^e siècles, assez peu connus.

D'autres villes italiennes organisent aussi des expositions pour commémorer par la glorification ou la contemplation de la suprême manifestation humaine : l'Art, le cinquante-naire. Ainsi, Pise aura son exposition d'art pisan ancien au Museo Civico. Naples, sur l'initiative de la Società Salvatore-Rosa, aura une exposition d'art moderne à laquelle ont déjà envoyé des œuvres quelques artistes italiens plus ou moins intéressants, tels que Sartorio, Barbella, Noci, Joris, Tofano, etc.

R. CASALDO.

ORIENT

ATHÈNES. — LE PEINTRE GEORGES ROÏLOS. — Parmi les peintres qui ont puissamment contribué à la Renaissance artistique de la Grèce contemporaine, Georges Roïlos occupe la première place comme peintre de *tableaux militaires*. C'est le de Neuville, le Detaille de la glorieuse phalange à qui la gloire appartient d'avoir fondé la moderne Ecole grecque.

Parmi ses tableaux militaires, inspirés, presque tous, de la campagne turco-grecque, en 1897, et qui presque tous, portent des noms de célèbres combats, il convient tout particulièrement de citer *Delérià*, qui se trouve dans la galerie du prince héritier de Grèce; *Gueuzelia*, toile d'un très beau mouvement; *Sida*, ou *à Romparis*, composition animée d'une vie intense, et *Pharsala*, tableau de dimensions importantes que j'ai eu le plaisir d'admirer dans l'atelier du peintre, lors de mon dernier voyage en Grèce. Je ne m'attarderai pas sur les innombrables tableautins : fantassins, cavaliers, evzones, soldats de toutes les armes, que l'artiste a brossés, pas plus que sur ses tableaux de genre et ses portraits qui ont mis au jour son talent rare et varié.

Voici à son sujet quelques notes biographiques que je dois à l'obligeance de M. Alexandre Philadelphus, professeur d'archéologie et d'histoire de l'Art à Athènes, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

Georges Roïlos est né à Athènes, en 1870. À l'âge de 12 ans, il était, déjà, reçu à l'École nationale des Beaux-Arts, tant précoces étaient ses dispositions pour la peinture. Ses premiers maîtres furent Skopas, Prossalentis, et le fameux Lytras. C'est à ce dernier, surtout, que le jeune élève dut l'initiation à ce grand art qui lui vaut, aujourd'hui, la gloire. A ce point surprenants furent les progrès de l'artiste pendant les sept années qu'il resta à l'École, que le gouvernement hellénique n'hésita pas à l'envoyer à Munich, pour qu'il pût bénéficier de la haute instruction que pro-

démie des Beaux-Arts, où il a la chance de faire partie de l'atelier de Nicolas Ghizi, une des grandes gloires de la Grèce artistique. Après un an d'études dans l'atelier de son illustre compatriote, le jeune Roïlos fait un voyage à Paris. Il y séjourne pendant cinq années, se perfectionnant de plus en plus dans son art, auprès de maîtres tels que Benjamin Constant et Jean-Paul Laurens.

Dès son retour à Athènes, il est, malgré son jeune âge, nommé professeur à l'École des Beaux-Arts. Sa prodigieuse production de toiles en tous genres et surtout de sujets militaires, a, depuis lors, établi sa réputation d'artiste. Le public a su apprécier, à leur juste valeur, sa pureté de lignes et l'exubérance de son coloris. L'harmonie de sa composition et l'originalité de ses conceptions.

Mais ce qui, surtout, caractérise la manière de Roïlos, c'est la vigueur nette et ferme de sa touche, qualité qu'il doit autant à la connaissance approfondie du dessin qu'à l'art de la gravure qu'il a brillamment cultivé durant sa prime jeunesse.

Mais bientôt Athènes ne suffit plus à l'ambition de l'artiste. Il aspire, maintenant, à une consécration européenne. Il vient d'abord à Paris. Il se rend ensuite à Londres, où, pendant six années, il attire, par une série d'œuvres nouvelles, l'attention des peintres d'Outre-Manche. Puis un beau jour, pris par le mal du pays, il veut revoir les rives ensoleillées de l'Attique. Il rentre une deuxième fois à Athènes en 1908, et une deuxième fois il est nommé professeur à l'École des Beaux-Arts. Depuis lors il n'a pas cessé de créer des œuvres en tous genres : portraits, paysages, etc., d'accumuler toiles sur toiles, et il a trouvé le moyen d'ajouter à son talent de peintre celui de caricaturiste. Sa verve satirique est de tout premier ordre et elle aurait, à elle seule, suffi pour lui donner une grande popularité si ses tableaux, depuis longtemps déjà, n'avaient établi sa renommée et popularisé son nom.

ALPHONSE THALAS.

A peine arrivé dans la capitale bavaroise, le jeune élève



P. TROUBETZKOI — TOLSTOÏ A CHEVAL (PLAQUE)

Echos des Arts

Fouilles et Découvertes.

En procédant à des fouilles rue du Mont-Cenis, pour installer des canalisations électriques, des ouvriers ont mis à découvert des sarcophages mérovingiens en parfait état de conservation. Ces sarcophages ont été ensuite transportés au musée Carnavalet.

Dons et Achats.

M^{lle} de Mirimonde vient d'offrir au musée du Louvre toute une collection de dessins et d'esquisses de Girodet et de Géricault. Dans ce don figurent l'étude faite par Géricault pour *Le Kéleu de la Méduse*, et quatre dessins de Girodet, études au crayon noir rehaussé de blanc pour cet autre tableau du Louvre : *Atala au Tombeau*, et un crayon noir fait pour *Le Déluge*; plus une réplique de : « La femme couchée sur une peau de panthère », aussi au crayon noir.

Aménagements & Restaurations.

La Commission du Vieux-Paris s'est prononcée récemment pour le dégagement des soubassements du Louvre, qui donnerait au monument dans son aspect d'ensemble plus de grandeur et quelque chose de plus achevé dans sa forme générale. C'était du reste ainsi qu'avait été conçu ce palais par Claude Perrault.

Une des salles du rez-de-chaussée du château d'Ar-

sailles, voisine de la chapelle, qui servait de débarras, vient d'être affectée au dépôt de tous les vestiges décoratifs du château que leur état de vétusté force de remplacer. Ces débris formeront ensemble une sorte de musée que l'on pourra consulter, non sans profit.

Le président de la République, sur la proposition du ministre de l'instruction publique, vient de signer le décret rattachant au musée du Louvre le château de Maisons-Laffitte. On sait que ce château, chef-d'œuvre de Mansart, qui le construisit pour René de Longueuil, président au Parlement de Paris, a été acquis par l'État, en 1905, pour la somme de 200.000 francs. Dès cette acquisition d'importance, toutes depuis le xviii^e siècle dans toute sa splendeur première M. Dujardin-Baumetz, sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, a l'intention d'installer une exposition permanente d'objets d'art et de reproductions des objets d'art. Un certain nombre de tableaux du même temps, qui ne peuvent trouver une place avantageuse dans les salles trop encombrées du Louvre, y figureront avec honneur. Le château de Maisons-Laffitte constituera ainsi, peu à peu, un véritable musée de notre art national à l'époque classique.

Fêtes & Inaugurations.

La Société nationale des Beaux-Arts, qui organise chaque année, à Bagatelle, des expositions rétrospectives, abandonnant momentanément l'exposition projetée des portraits de

... a décidé de faire revivre, en France, la M...
 Des portraits d'hommes et
 et tous les objets se rapportant à la toilette masculine et
 féminine, réunis
 en un même local,
 permettront de re-
 constituer les élé-
 gances de ces temps
 passés. Une large
 part sera donnée
 aux collections de
 gravures de modes
 en couleur aujour-
 d'hui.
 des amateurs.

Nécrologie

Le célèbre gra-
 veur O...
 vient de succomber
 le 23 mars dernier
 à l'artério-sclérose
 dans sa soixante-si-
 xième année. Né à
 à l'École des Beaux-
 Arts (ateliers Dumont
 et Ponscarne), premier grand
 prix de Rome



TOLSTOI A CHEVAL ET SON SCULPTEUR LE PRINCE TROUBETZKOI
 (D'APRÈS UNE PHOTOGRAPHIE)

une médaille représentant *Un berger cherchant à lire l'Int-*
il débuta au salon de 1875 avec un Amour piqué. Bientôt
après, il produisit : Médaille commémorative du dévouement
des Frères de la Doctrine chrétienne pendant la guerre de 1870-
des études et des portraits en grand nombre.

Mentionnons encore : une *Effigie de la République* ; la
 en 1882 ; la *Médaille du centenaire de M. Chevreaux* ; celle de

Fortuna en 1889. On lui doit aussi différents travaux arti-
 stiques en vue de l'Exposition : médailles, médaillons, pla-
 quettes, arabesques,

Entré à l'Institut il était commandeur de la
 Légion d'honneur.

Ce fécond artiste fut, on le sait, le père de la fameuse
 dernière œuvre officielle.

Divers.

« La Bretagne, province incomparable, aux bornes natu-
 relles actuellement en pleine transformation écono-
 mique : ses routes, les chemins de fer la sillonnent dans tous
 les sens ; les usines, les manufactures, les ateliers de tra-
 vaux qui sont l'âme de leur race, leur ont fait perdre tout
 de plus en plus, l'aspect matériel et modeste
 universel.

« Une revue périodique il y a quelques années et
 de leurs actions, dans tous les pays, dans le passé et
 dans le présent, pratiquant l'union de tous les
 Bretons autour d'un programme l'œuvre est simple et
 pacifique, conçu en dehors de toute préoccupation poli-
 tique, vient donc semble-t-il à son heure. »

Pour nous, nous ne pouvons qu'approuver ce généreux
 programme, tel que le formule le nouveau périodique, notre
 confrère *La Bretagne*, revue encyclopédique mensuelle de Poëst (alliance bretonne-celtique), dont nous

sommes particulière-
 ment heureux
 d'annoncer la nais-
 sance. Nous lui
 souhaitons la longue
 prospérité qu'il
 mérite.

On sait que le
 Prince Troubetz-
 koï, l'éminent
 sculpteur qui vécut
 longtemps dans
 l'intimité de Tolst-
 oï, a fait du grand
 écrivain russe, et
 d'après nature, de
 vivantes et superbes
 effigies. Nous som-
 mes heureux de
 pouvoir reproduire
 ici le dernier por-
 trait du grand
 homme que l'ar-
 tiste a représenté
 sur son petit che-
 val favori. Cette
 œuvre fut exécutée

peu de temps avant la mort de Tolstoy et c'est elle que le prince
 Troubetzkoï offre gracieusement à l'Etat français, pour être
 élevée sur un point de Paris. Espérons que cette généreuse
 proposition sera favorablement accueillie, car ce serait en
 même temps une heureuse occasion de rendre un solennel
 hommage à Tolstoy et d'enrichir notre grande ville d'une
 sculpture qui sera à la fois un glorieux souvenir historique
 et une belle œuvre d'art.

Il vient de se fonder à Dijon une Société bourguignonne
 et champenoise des Amis de l'eau-forte ». Elle a pour pré-
 sidents d'honneur MM. Stephen Liégeart, Léon Mougeot,
 Gaston Joliet, et pour président effectif M. Emile Humblot,
 peintre-graveur, pour vice-président M. Dubret, orfèvre-
 joaillier, à Paris et, pour secrétaire, M. Drouhot, architecte,
 à Dijon.

Nous apprenons avec plaisir que S. M. le roi Victor-
 Emmanuel vient de nommer chevalier de la Couronne
 d'Italie le jeune professeur P. Minozzi, peintre des plus
 distingués, dont d'excellentes peintures décorent la villa
 Alexandrina, à Capri.

Revue étrangère.

Nous recommandons à nos lecteurs la Revue mensuelle d'art
 et de littérature, publiée par le 15 28 de la rue de Valenciennes, 147, et
 dirigée par M. L. L.

Le texte de *Stary Galy* étant rédigé en russe, tous les
 articles sont munis de traductions en français. « *Stary Galy* »
 a paru en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers
 qui ont travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On

Salomon chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianof pèr).

P. P. de Wemert, directeur-fondateur.

✠

L'Asiatique. — Revue mensuelle illustrée de la Sibirie de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration : 113, avenue des Champs-Élysées. Directeur : Maurice Chalhoub.

Abonnements : 12 francs la France et 15 francs l'étranger.

✠

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs ; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

✠

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année ; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane.

✠

La Bibliophila. — Fondée en 1900. Revue illustrée, richement illustrée. Abonnement d'un an (France) : 25 francs ; étranger (Union postale) : 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Léo S. Olshki, Florence.

✠

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Salles de Jeu de Paume. Exposition des *Œuvres de Paul Gauguin*, organisée par *L'Art et le Art*.

Salon de 1911. Société des Artistes français. Grand Palais des Champs-Élysées. Exposition annuelle du 30 avril au 30 juin.

Société Nationale des Beaux-Arts. Salon de 1911. Grand Palais des Champs-Élysées, jusqu'au 30 juin.

7^e Salon du Mobilier avec Section des Beaux-Arts. Grand Palais des Champs-Élysées. Juillet à octobre.

Salon des Humoristes au Palais de Glace. Jusqu'au 15 juin.
Salon d'Art religieux. Jusqu'au 31 mai.

DEPARTLEMENTS

ALBENÇON. — Société des Amis des Arts de l'Orne. Exposition des beaux-arts du 10 mai au 11 juin.

AMHNS. — Exposition des Amis des Arts. De mai à juillet.

AURILLAC. — 6^e exposition des beaux-arts et arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal, en septembre prochain. Cette exposition sera ouverte aux artistes du Cantal, Aveyron, Corrèze, Lozère, Haute-Loire et Puy-de-Dôme.

EPINAL. — Société Vosgienne d'Art, en juillet 1911. Exposition de beaux-arts, peintures, sculptures, arts décoratifs et arts appliqués à l'industrie.

LANGRES. — 14^e exposition des beaux-arts, du 28 juillet au 6 septembre.

MAISONS-LAFFITE. — Exposition de Meubles et Tapisseries des XVII^e et XVIII^e siècles, au Château. Printemps.

PONTOISE. — 17^e Salon annuel de la Société Française Artistique, en juin 1911, à l'Hôtel-de-Ville. Pour renseignements, s'adresser à M. Péters-Destéact, président, 32, rue de Thiery, à Pontoise.

ROUBAIX. — Exposition internationale en juin 1911. Concours des *Arts de la Femme*. S'adresser au commissaire général de l'exposition à Roubaix.

VIEUX-VALENTIN. — 8^e Exposition à l'Hôtel de Ville. Du 14 mai au 2 juillet.

ÉTRANGER

BARCELONE. — Exposition internationale jusqu'au 15 juillet.
BRUXELLES. — Exposition rétrospective de la miniature, au cercle Noble. Printemps.

LIEGE. — Exposition d'architecture et d'arts décoratifs, au Palais des Beaux-Arts, du 7 mai au 25 juin.

MULHOUSE. — 11^e exposition de la Société des beaux-arts, jusqu'au 5 juin.

PITTSBURG. — Exposition internationale de peinture au Carnegie Institute, jusqu'au 30 juin.

ROME. — Exposition internationale des beaux-arts, jusqu'en novembre 1911.

TURIN. — Exposition internationale organisée par le Club alpin italien, au printemps, et comprenant les tableaux de haute mantagne exécutés par les artistes de tous pays.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Gabriel Carrière, essai de biographie psychologique, par GABRIEL SÉAILLES, 1 vol. in-89 avec 8 phot. hors-texte (Armand Colin, rue de Mézières, édit.).

Eugène Carrière fut un de ces êtres d'élite dont la personne morale est aussi admirable que ses œuvres et il a trouvé en M. Gabriel Séailles un biographe digne de sa grande mémoire. M. Séailles, uni à Carrière par des liens d'amitié, était plus qualifié que quiconque pour retracer son histoire en lui donnant une valeur d'enseignement. Avec une incomparable finesse d'analyse, il explique la nature intime de l'artiste en déduisant son tempérament de ses

propos techniques et nous le montre tout petit — petit sa propre découverte à travers les difficultés de l'existence.

Carrière, ainsi raconté, surgit en chair et en os comme un édifiant exemple de hauteur d'âme jointe au talent. On se saisit d'un profond respect pour son fier courage, sa grave sincérité, sa droiture intellectuelle et son désintéressement total. C'est une noble vie que son obscure et reclusive vie d'homme de lettres. On se sent en contact avec ses créations, sentant dans et équilibrée par son génie, sa logique, son aptitude.

CARrière COMME D'ARTISTE comme beaucoup de peintres

d'autant plus que la pensée métaphysique et l'observation visuelle s'enchevêtraient chez lui d'une façon très singulière. M. Scailles a eu soin de bien mettre en relief cette caractéristique, où siège le secret de l'originalité de Carrière. Il rapporte pieusement de nombreux aperçus du maître concernant tantôt les méthodes picturales, tantôt les choses sociales et l'humanité. Tous rendent témoignage de l'universalité d'intelligence et de la générosité de cœur de celui qui les énonça.

Alfred Dehodencq. — La Société de propagation des livres d'art a publié un ouvrage de M. Gabriel Scailles sur le grand orientaliste Alfred Dehodencq, qui se recommande à tous ceux qu'intéresse l'histoire de l'art français au XIX^e siècle. Les nombreuses reproductions de dessins nous montrent que ce grand coloriste fut un grand dessinateur. Il a l'intelligence de la forme et le sens du mouvement : il sait, dans le rythme d'un corps, mettre comme l'accent d'une race ; il voit les groupes d'ensemble dans leurs lignes et dans leurs masses ; il construit une foule toute à la fois, comme un vivant complexe, dans l'unité de la passion collective et la variété de ses expressions individuelles. Les admirables hors-texte de Marcotte gardent l'impression de la peinture ardente, laissant sentir, avec la verde de l'exécution, les audaces du coloriste puissant. Le texte de M. Gabriel Scailles est ainsi commenté, soutenu par de visibles images qui en justifient les conclusions.

Dans le talent d'Alfred Dehodencq se concilient et consistent le réalisme de l'observation et la fantaisie passionnée. L'Espagne, le Maroc, pays comme accordés à son génie, lui donnent la réalité de son rêve. Une insensible transition relie l'étude scrupuleuse de la nature à l'invention de l'artiste. C'est ainsi sous l'action directe des choses, la volonté d'en dégager le vu et le caractère, qu'il peint ses tableaux espagnols, ses danses, ses marches et ses haltes de Bohémiens, dans le drame de la vie primitive, toutes les races qui se coudoient au Maroc, Nègres du Soudan, Maures, Berbères, Juifs tour à tour humbles et superbes.

Il nous est assez facile de marquer aujourd'hui la place qu'occupent ces deux genres de peinture française au XIX^e siècle. De son temps on le connut mal et on se soucia peu de le comprendre. On voulut voir en lui un romantique attardé, on s'en prit aux sujets qu'il traitait sans s'inquiéter de la manière dont il les interprétait. Dehodencq ne nous apparaît plus comme l'imitateur de Delacroix, mais bien plutôt comme le précurseur de l'école qui, se dégageant du lyrisme romantique, revient à la nature et y cherche ses inspirations. Si « le romantisme est une fin », comme il le disait lui-même, par son sens du type et de la physionomie, des climats et des races, par le réalisme de son dessin et de ses couleurs, il rejoint Delacroix à Courbet, et parfois même, au delà, fait pressentir l'œuvre de Monet.

Théodore

Rousseau, par PROSPER DORBEZ. Un volume in-8^o illustré de 24 planches hors-texte. Broché 2 fr. 50. Relié 3 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à M. H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

Rien de plus émouvant que l'existence de Théodore Rousseau, admirable artiste acclamé à ses débuts aux expositions de peinture par une jeunesse avide de renouveler, puis, durant quinze années, condamné par l'ostracisme du jury à une vie d'obscur labeur, et, après sa réapparition aux Salons, obligé de reconquérir l'opinion. Cette existence

n'avait fait encore l'objet d'aucun ouvrage à la portée du grand public, et Rousseau, admiré de tous n'en restait pas moins pour beaucoup une figure insuffisamment déterminée. M. Prosper Dorbez s'est surtout attaché à évoquer d'abord le peintre dans le feu de la bataille romantique, puis il l'a résumé, lui et son art, d'un trait à la fois précis et chaleureux.

Sur la Via Emilia, par GABRIEL FAURE. Édition à tirage restreint ; prix : 5 francs. (Paris, chez Sansot & Co, 7 et 9, rue de l'Éperon.)

On retrouvera dans ce livre aimable, délicat et doux les mêmes sentiments qui faisaient le mérite de *Heures d'Ombrie* et de *Heures d'Italie*. L'auteur nous emmène, cette fois, le long de cette voie Emilia, chef-d'œuvre de l'intelligence romaine, merveille stratégique et politique. Et, en chemin, il s'arrête à Plaisance, à Parme, à Modène, à Bologne, à Rimini. Ces villes, qui ne sont pas les plus connues de l'Italie, sont belles cependant, et M. Gabriel Faure sait nous en dire le charme nostalgique et désuet. Puis des artistes, doux ou puissants, le requièrent, comme Corrége, comme Jacopo della Quercia, comme l'ingénieux Alberti. Il hérit d'un amour égal et divers les paysages riants ou mélancoliques qui lui sont proposés le long de la route. Mais il semble bien que ce qu'il y a de plus précieux dans ce livre, c'est la sensibilité si attendrie, si moderne, qu'il imprègne, à la fin surtout, au moment des adieux à cette terre bénie, rêve et souvenir immortel de toutes les âmes d'artistes.

Paris. Monographie des Grands Édifices de la France.

Vient de paraître : **La Cathédrale de Reims**, par L. DEMAISON, archiviste de la Ville, correspondant de l'Institut. Un volume illustré de 44 gravures et 1 plan. Broché, 2 francs ; relié toile souple, 2 fr. 50. (Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

Parmi les édifices religieux de la France, la cathédrale de Reims occupe sans contredit l'un des premiers rangs par la perfection de son architecture et la richesse incomparable de son ornementation. Les artistes, les archéologues, voire même les simples amateurs, accueilleront sans nul doute avec faveur la notice qui vient de lui être consacrée dans la collection des *Petites Monographies des Grands Édifices de la France* et dont l'auteur, M. L. Demaison, s'est voué depuis longtemps à l'étude de ce genre d'ouvrages.

Dans cette monographie, une place très large a été accordée à l'histoire. M. Demaison fait connaître la suite des architectes qui se sont succédés depuis l'origine de la construction jusqu'au XVI^e siècle. Il s'est efforcé de donner un résumé très précis de ses travaux antérieurs et d'exposer succinctement le résultat de ses recherches, qui l'ont amené à soutenir en beaucoup de points des conclusions bien différentes de celles qui ont été admises par ses devanciers.

La description de l'édifice qui vient après l'exposé historique est aussi complète que l'a permis le cadre de l'ouvrage. Pour les questions souvent fort difficiles qui se posent à propos de l'icôlographie, on n'a pu naturellement entrer dans aucune discussion. On s'est borné à présenter les interprétations certaines, en restant pour toutes les explications douteuses sur une prudente réserve.

Les reproductions photographiques qui illustrent le livre, dues en partie à des personnalités rémoises, nous montrent la cathédrale sous ses divers aspects et dans ses principaux détails. Plusieurs des sujets représentés n'ont pas encore figuré dans les publications antérieures et auront ainsi l'attrait de la nouveauté.

LES PRIMITIFS DE VENISE

Tout a prédisposé Venise à produire un art spécial : sa situation géographique, la nature de son sol déchiqueté comme celui de la Hollande, la qualité particulière de sa lumière, et enfin l'origine illyrienne des Vénètes résistant toujours aux Lombards, se réfugiant dans les îles, et ainsi appelés à s'isoler de l'Italie continentale, à adopter des coutumes et une politique conservatrices, à s'enclaver dans un égoïsme orgueilleux, se donnant aux Romains, puis, plus tard, s'alliant à Byzance pour repousser obstinément les hommes de l'Italie du nord-ouest. La formation tardive et le caractère unique de l'art vénitien ont là leur origine. Venise, telle que nous l'envisageons, ne date réellement que de 811, époque où la confédération des îles choisit Rivoalto, l'île la plus forte, pour y installer le siège de son gouvernement. En 828, le corps de saint Marc était rapporté par une flotte vénitienne, et Venise avait désormais son patron et aussi son emblème, le lion. Puis, durant l'époque des Croisades, commencèrent les conquêtes : d'abord la rivalité avec Gènes, puis la création de colonies, celle d'une zone de postes avancés sur la terre ferme de l'Italie, pour prévenir l'invasion toujours menaçante des principautés jalouses et, plus tard enfin, au XIV^e et XV^e siècles, l'atterrissage et l'extension de ses conquêtes terrestres de la République, parallèlement à un développement commercial inouï que, seules, purent interrompre la prospérité de Bruges, la découverte de la route des Indes et la chute de Constantinople.

Une vie sociale et politique si âprement défensive, puis, par la force des choses, offensive, suffit à expliquer que l'art ait apparu tardivement à Venise. Une autre cause, pourtant, doit être envisagée : cette race de navigateurs, de trafiquants, de corsaires belliqueux et rusés, d'insulaires orgueil-

Plat. — *Lucas*

BARTOLOMEO VIVARINI — LA VIERGE, LES SAINTS ET LÉGENDES (GALLERIE)

Plat. — *Lucas de Saint-Jean*

leux et isolés, n'a pas éprouvé la crise mystique de l'Italie continentale. Elle est restée païenne, puis son commerce avec les Byzantins, rompus aux arguties théologiques, et avec l'Islam, l'a tôt rendue sceptique.

Tant que la peinture n'a été qu'une célébration du dogme sous le contrôle rigoureux de l'Église, chez les Toscans, les Ombriens et les Lombards, les Vénètes n'ont rien produit : ce n'est qu'au XVII^e siècle, qu'avec la résurrection du paganisme, la sensualité superbe de cette race épanouie dans son triomphe d'oligarchie ploutocrate s'est traduite par une peinture dont le caractère essentiel a été, tout au contraire des œuvres florentines, la puissance du coloris, un réalisme lumineux, imbu des clartés magiques du ciel du Frioul. C'est peu à peu que le mouvement l'a gagnée, l'approchant de ville en ville, par l'influence de l'école padouane formée par Squarcione, par celle surtout de Mantegna et peut-être, avant tout, par l'influence des graveurs allemands, l'apport de la technique des Van Eyck : Venise n'était point la cité des fresques, véritable

avec d'émulation des spiritualistes; il lui fallait le tableau et la peinture à l'huile, et elle n'est entrée sur la scène du monde pictural qu'après l'apparition de cette forme et de ce procédé.

De là, l'indépendance absolue de ses artistes, étrangers à la longue tradition gothique, leur réalisme inspiré de l'Allemagne et des Flandres, le brusque épanouissement de leur sensualisme éclatant, puisqu'ils ne parurent qu'à une époque où déjà le dogmatisme religieux cédait sous la pression de l'humanisme. Parler des Primitifs de Venise, c'est donc prendre ce terme en une acception toute différente de celle que nous avons

admise en étudiant la Toscane ou l'Ombrie. Attendre jusqu'au début du XV^e siècle pour signaler les premiers en date, Jacobello del Fiore et Michele Giambono, c'est simplement constater que, à l'image byzantine, telle que jusqu'alors Venise s'est bornée à la faire venir d'Orient, ces peintres ajoutent quelque imitation de Giotto. Puis, à Murano, vers 1440, se crée une petite école : elle emprunte à Gentile son goût pour les décors rehaussés d'or, à l'école de Cologne une certaine douceur naïve, et elle ne sépare pas la peinture d'encadrements gothiques, sculptés et rehaussés précieusement. Antonio da Murano et l'Allemand Johannes Alamanus sont les deux principaux artistes de ce petit groupe (*Couronnement de la Vierge*, 1440-45, à l'Académie de Venise, *Retables* à San Zaccaria). Antonio collabore avec son frère, Bartolomeo Vivarini, qui peut être plus réellement considéré comme le premier peintre vénitien. Il est influencé visible-

ment par Mantegna. Son parent, Alvise (ou Luigi) Vivarini, qui peindra jusqu'en 1503, n'aura déjà plus d'un Primitif que le sentiment religieux : il collaborera, avec les frères Bellini, aux fresques historiques de la salle du grand Conseil, détruites dans l'incendie



CRIVELLI — LA VIERGE ET L'ENFANT
(OPIUM)

de 1577. C'en est donc vite fini de parler des Primitifs de Venise ! En mentionnant deux élèves médiocres des Vivarini, Jacopo da Valentia et Andrea da Murano, nous ne trouverons plus à en nommer qu'un troisième, mais hautement intéressant, Carlo Crivelli (1430-1495), qui alla vivre à Ascoli, dans la marche d'Ancone. Crivelli est à la fois influencé par l'école de Padoue et l'école ombrienne, il est maniéré et brutal tout ensemble, mais son originalité s'atteste quand même, et sa noblesse, son sens décoratif, son coloris ardent, son amour du caractère et du pathétique font de lui un artiste plein d'attrait.

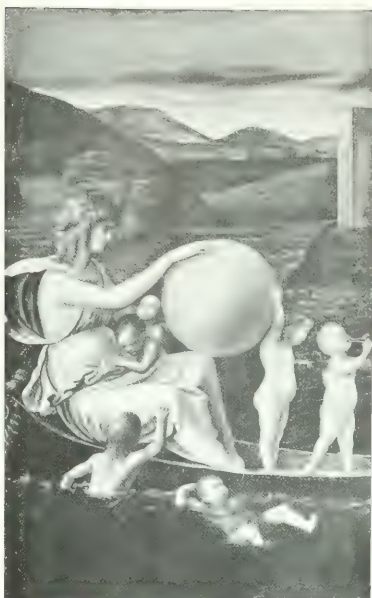
C'est un véritable Primitif, digne des Quattrocentistes florentins. (*Couronnement de la Vierge et Triptyque* au musée Brera, de Milan.)

Si l'influence de Gentile da Fabriano a marqué fortement l'école de Murano, elle a marqué plus encore la naissante école de Venise. Jacopo Bellini avait en effet accompagné Gentile à Florence, en qualité d'élève (1422) et profité de son enseignement ainsi que de celui de Pisanello. Deux de ses recueils de dessins (au British Museum et au Louvre) montrent qu'il sut déjà trouver, en dehors de l'archaïsme mystique et du naturalisme, un art plus familier, plus souple, plus prenant, par ses éléments pittoresques. Jacopo Bellini, qui devait donner à Venise, avec ses deux fils, deux glorieux maîtres, fut l'homme qui ferma l'ère primitive, si courte, et ouvrit largement l'ère de la peinture vénitienne dont l'éblouissement brusque allait faire pâlir l'art de l'Italie occidentale et centrale.

LES BELLINI ET CARPACCIO

Gentile et Giovanni Bellini naquirent en 1426 et 1427 : ils devaient vivre tous deux très longtemps, jusqu'en 1507 et 1516. Leur père les forma. Nés et élevés à Florence, où il avait suivi

Gentile da Fabriano, ils revinrent avec lui à Venise et à Padoue, où il résida jusqu'à sa mort. Là, ils conquirent Mantegna, qui avait épousé leur sœur Nicolosia, et subirent l'ascendant de son génie. En 1460, le vieux Jacopo étant mort, les deux frères revinrent à Venise, où ils travaillèrent parallèlement. Sans cesser de vivre en parfaite harmonie, ces deux grands artistes développèrent deux tendances très différentes, qui devaient fixer la double direction de l'art vénitien : Gentile eut, avant tout, le goût des scènes lumineuses, animées, mêlant les foules à l'architecture ; Giovanni chercha, avant tout, le raffinement extrême de la Beauté poétisée. Jusqu'au XVIII^e siècle, ce devait être les volontés de l'école de Venise, et jamais, devant ses plus puissants maîtres, les Bellini n'échapperont à notre souvenir. La connaissance de la peinture à l'huile flamande, grâce à Antonello



Peinture de Giovanni Bellini, *Venus, Dominatrice du Monde*.

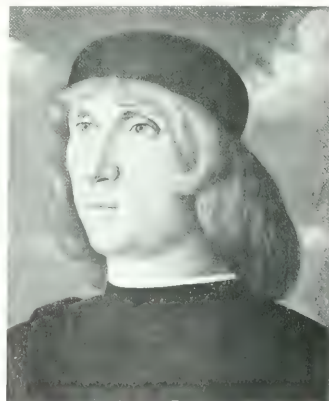
GIOVANNI BELLINI

VENUS, DOMINATRICE DU MONDE.
(ALLÉGORIE.)

et de sa pratique de Messine, déterminèrent un regain d'activité, et

n'a point connu : il composait selon l'architecture et la sculpture, le Vénitien compose selon la perspective et les lois de distribution de la clarté.

L'influence de Mantegna est visible dans les premières œuvres de Gentile Bellini, mais, déjà, il témoigne de plus de douceur, comme Bartolomeo Vivarini (*Volets des Orgues à Saint-Marc, Portrait de Lorenzo Giustiniani*), à



Portrait de Lorenzo Giustiniani par Giovanni Bellini.

GIOVANNI BELLINI
(ALLÉGORIE.)

l'Académie ; *Portrait de Doge*, au musée Correr ; *Madone*, au musée de Berlin). En 1474, la République le chargea de restaurer et compléter les peintures de la salle du grand Conseil (détruites en 1577) : en 1479, Mahomet II ayant demandé à Venise de lui envoyer son meilleur peintre, la République, en paix avec l'Islam qui, vingt-six ans auparavant, avait ruiné son allié séculaire, Byzance, choisit Gentile Bellini. De ce voyage, Gentile ne rapporta pas seulement ce portrait admirable du sultan raffiné et féroce, que garde la collection Layard et qui est un des grands chefs-d'œuvre du portrait psychologique, il rapporta surtout le goût des sites exotiques, des costumes inusités, des groupements mouvementés et de la peinture en pleine lumière. Avec Gentile Bellini se pose nettement un principe que l'art florentin

Au retour de son voyage à Constantinople, Gentile était décidément voué à la représentation décorative des scènes vivantes, à une extériorisation heureuse. C'est là ce qui a déterminé ses grandes œuvres, *Procession au la place Saint-Marc* (1496), *Miracle de la sainte Croix* (1500, Académie de Venise), *Prédication de saint Marc à Alexandrie* (1507, au musée Brera). Ce sont des évocations d'un réalisme minutieux, qui se préoccupent autant des détails vrais de l'architecture et des costumes que de la verte de lumière et des lumières, en sorte que les deux premières œuvres sont des documents incompa-

rables sur la vie vé-
nitienne au XV^e siècle. Mais ce réalisme est constamment ennobli par le sens ornemental, par la liberté de l'interprétation. Nulle idée préconçue, nulle tradition ne gêne l'invention de cet artiste spontané : c'est de l'extériorisation, certes, mais elle annonce déjà l'extériorisation radieuse d'un Véronèse. Lorsqu'on s'approche par un simple rapprochement, qu'à ce moment même Signorelli travaillait aux fresques de la cathédrale d'Orvieto, on comprend d'un seul coup la spontanéité, l'indépendance morale, l'isolement de cette école de Venise, si

nettement étrangère à la mentalité de l'Italie continentale. Cet art extérieur, descriptif, où il est inutile de chercher la moindre trace de mysticité, n'empêcha point d'ailleurs Gentile de réaliser des portraits comme celui de Mahomet II, ou celui de *Catherine Cornaro*, reine de Chypre (musée de Peste), ou, avec son frère, ces deux *Portraits d'Hommes* en un même cadre, qui sont une des gloires du Louvre.

Giovanni Bellini eut, beaucoup plus que son frère, le goût de l'expression psychologique et mystique. Nul voyage ne l'orienta vers le pittoresque et l'observation descriptive. Sa longue vie s'écoula tout entière à Venise. Ses premières œuvres, *Le Christ au tombeau*, *Corse*, *Jesus à Nazareth*, *Christ et Saint-Jean*, *Pietà*, au musée Brera), gardent un peu de l'austérité, de la sécheresse, de la gravité hautaine de Mantegna, ainsi que la *Pietà* du Vatican et celle du musée de Berlin, et on a pu les attribuer au maître padouan; mais déjà pourtant s'y révèle une tendresse calme, une douceur des modèles et des contours, un amour de la nuance, qui sont bien les signes du



VITTORE CARPACCIO
MARTYRE ET LUNATIQUES DE SAINTE URSULE

décoratives, mais ses nombreuses vierges nous restent, à San Zaccaria, aux Frari, à l'Académie de Venise, outre le Brera, Pesaro et les principaux musées d'Europe. Là, Bellini a créé, avec une beauté émouvante, une figure unique de la Vierge, qui ne ressemble à rien de ce que les Florentins et les Ombrains ont fait : ils voyaient en elle, avant tout, la virginité intangible et mystérieuse, lui a vu surtout la mère, et il l'a humanisée. C'est une mère rêveuse, inquiète, calme mais pleine de pressentiments et, dans ses yeux profonds, se reflète déjà la connaissance de la

douleur future, autant que la gloire d'avoir créé un Dieu et la tendresse infinie de l'amour maternel. La suavité et la beauté de Giovanni Bellini demeurèrent aussi pures jusque dans son extrême vieillesse. Chef d'école, maître affectueux et respecté de toute une génération qui se couvrit de gloire sans l'éclipser, à quatre-vingt-six ans, il créait encore les *saints Jérôme, Christophe et Augustin* (église de Saint-Jean-Chrysostome), qui rivalisent d'éclat et de force avec les œuvres de son disciple Titien, et Dürer écrivait de lui : « C'est le plus vieux, mais c'est encore le meilleur », lors de son voyage à Venise, en 1506.

A Gentile se rattache Vittore Carpaccio, qui peut-être alla avec lui, à Constantinople, en 1479. On ignore ses dates de naissance et de décès, et on suppose qu'il naquit en Istrie et travailla d'abord à Padoue et à Murano. Il travailla de 1490 à 1515. Ce fut un extériorisateur fastueux et admirable, un peintre, et rien qu'un peintre : ne lui demandons pas plus qu'à Gentile Bellini ou à Pinturicchio, l'émotion religieuse, l'art contemplatif, l'évocation de l'âme. Ses œuvres religieuses (*Saint Thomas d'Aquin*, à Stuttgart, *Martin de Tours*, à Ferrare,



Peint. Anon.

ANDREA PREVITALI

Titre: Le Mariage Mystique de Sainte Catherine.

LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINT-CATHERINE.

Rencontre de Joachim et d'Anne et Christ parmi les Docteurs, à l'Académie de Venise, *Présentation*, au musée Brera), sont des tableaux de genre ravissants, mais d'où la foi et son inspiration demeurent absentes. Carpaccio est un artiste « moderne », étranger à toute la mentalité toscano-ombrienne. Mais c'est un observateur et un coloriste de premier ordre. Son œuvre capitale est sa vaste *Vie de sainte Ursule*, à l'Académie de Venise, série de compositions où s'attestent, dans un coloris éblouissant, intense et assourdi tout ensemble, le don du groupement, des architectures, des perspectives aériennes, le sens de la distribution épisodique, de la concentration des actions, de la vie enfin, à un degré supérieur. Memlinck a traité cette même légende sur les panneaux de la célèbre petite chasse conservée à l'hôpital Saint-Jean, de Bruges, et rien n'est plus significatif que la comparaison du tendre chef-



Peint. Anon.

CIMA DE CONEGLIANO

VERGEE ET SON TRÔNE ET LES SAINTS.

d'œuvre flamand et de l'ample décoration réalisée par le Vénitien. On y trouve d'ailleurs, parmi tant de pages brillantes, une inspiration adorable, le sommeil de la sainte à laquelle un ange apparaît. Et les *Congitantes* du musée Correr prouvent à quel point ce peintre séduisant savait aussi suggérer des impressions psychologiques. La *Vie de saint Georges* et la *Vie de saint Jérôme*, à Saint-Georges des Esclavons, sont encore de très belles choses. Cet exquis harmoniste eut des imitateurs : Lazzaro Bastiani, Giovanni Mansueti, Marco Marziale, timides ou vulgaires auprès de cet élégant et luxueux maître, si véritablement vénitien. Les disciples de Giovanni Bellini furent beaucoup plus nombreux et plus variés : Marco Belli, Andrea Previtali, de Bergame; Vincenzo Catena, de Trévise; Francesca Bissolo, Pennacchi, de Trévise; Girolamo, de Trévise; Benedetto Diana, mais surtout Cima, né à Conegliano.



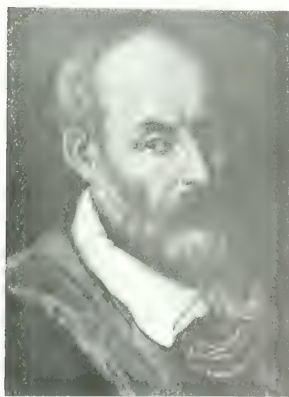
BART. MONTAGNA — LA VIERGE SOUTENANT LE CORPS DE SON FILS

Cima est un très beau maître, qui est loin d'être loué selon son mérite, et peut-être, de tous les Vénitiens de ce temps, le seul peintre religieux qui ait partagé la ferveur toscane. Il est aussi harmoniste que Giovanni Bellini, mais se préoccupe moins de relier les contours des personnages à l'ambiance, son dessin est plus âpre, son sentiment

de technicien. Ses œuvres, exclusivement religieuses, se trouvent en grand nombre à Venise et dans toutes les églises de la campagne vénitienne.

Marco Basaiti fut un paysagiste presque aussi surprenant que Cima, mais il inclina davantage vers la mysticité de Vivarini et de Mantegna, dans le style de ses personnages pieux (*Christ au Mont*

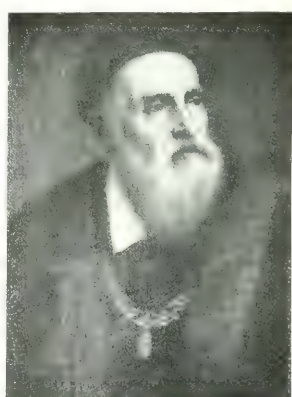
est d'un mystique sincère, grave et doux, moins enclin que Bellini à humaniser les personnages sacrés : un peu du rayonnement d'âme de Masaccio se retrouve en Cima. Picturalement, ce qui lui est propre, c'est, outre la perfection technique de sa peinture à l'huile, l'importance considérable qu'il donne au paysage. La lumière limpide du Frioul baigne ses sites, composés et variés avec un goût poétique surprenant : la justesse et la vigueur des valeurs sont, chez lui, poussées au plus grand degré de vérité et de hardiesse. Mais le sentiment, vivifié par une fière et douce nature d'artiste, est si grand chez Cima, qu'on est ému avant de penser à admirer ses dons de luministe et



MARCO BASAITI



GI. BATT. TIEPOLO



TIZIANO VECELLIO

des *Officiers*, Académie de Venise; *Vocation de saint Jean et de saint Jacques*, musée du Belvédère; *Assomption de la Vierge*, à Murano; *Vierge*, National Gallery; tableaux à San Pietro di Castello). Cependant, il y a parfois de la gracieuse mollesse d'un Sodoma chez Basaiti : Venise, décidément, ne pouvait produire un artiste véritablement austère.

Bartolomeo Montagna, Vicentin (1450-1523), (*Madone*, à l'Académie; *Pieta* et *Madeleine*, à Vicence), se ressentit également de Vivarini et des Allemands. Et le dernier artiste qui tint encore aux Primitifs par son sentiment ingénu fut Boccaccio Boccacino, mort en 1518, dont l'Académie de Venise garde un beau tableau. Dès lors, c'en est fait de tout sentiment religieux et de toute recherche de symbolisme philosophique : une période s'ouvre, qui sera toute païenne et où l'art vénitien chantera la volupté, le luxe, les fastes et les triomphes de la sérénissime République.

GIORGIONE ET TITEN

Brusquement, les dernières vellétés d'art chrétien cèdent à un sensualisme magnifique : les Vénitiens ne veulent plus entendre parler de leurs Primitifs, dont l'art leur semble froid, inanimé, sans relief. Raffinés, débauchés, sceptiques, fiers de leur beauté et de leur force, amoureux de la lumière et de la vie sensuelle, plus que jamais, ils se montrent étrangers à l'Italie.

Le premier qui, avec une hardiesse superbe, affirme cette mentalité nouvelle, est Barbarelli, né à Castelfranco, et connu sous le nom de Giorgione (1478-1511). Une vie de plaisir autant que de travail l'épuise : il meurt à trente-deux ans, mais il produit assez pour prouver son génie de peintre. Disons-le à propos de Giorgione, au nom de tous ceux qui vont le suivre : c'est devant lui qu'il nous faut donner au nom de « peintre » un



Pietà - Venise

Titien : Ombrien

GIORGIONE — LE CONCERT

sens que nous n'avons jamais pu attribuer encore aux œuvres des fresquistes. Avec Giorgione, commence la déification du moyen pour le moyen, de l'art pour l'art, la joie de peindre considérée comme le but unique et suffisant, notions qui eussent paru sacrilèges et incompréhensibles aux Ombriens et aux Toscans. La peinture, qui donna de si hautes émotions de pensée et qui fut une métaphysique imagée, devient un plaisir des yeux et une expression passionnelle.

Nous avons peu d'œuvres de Giorgione : la critique historique a dû lui retirer un certain nombre d'attributions pour les restituer à Palma, à Lotto, à Sebastiano del Piombo. Mais les quelques chefs-d'œuvre authentiques suffisent : le *Concert champêtre* du Louvre, le *Concert* du palais Pitti, à Florence, la *Famille du Peintre* du palais Giovanelli, *L'Apollon et Daphné* du séminaire de Venise, ont de merveilleuses symphonies chromatiques, où chatoie cette mordure somptueuse que l'on retrouvera chez Titien, chez Rembrandt et chez Delacroix. Giorgione est un coloriste génial, un paysagiste d'une mystérieuse beauté, un sensuel ardent et frémissant. On ne peut rien imaginer de plus somptueux que l'ordonnance de la *Famille* du palais Giovanelli, où, dans un paysage drama-



BOCCACCINO DE CRÉMONA — LA VIERGE, L'ENFANT ET DES SAINTS

rique comme un Constable et vrai comme un Raynald, la jeune mère presque nue, montrant sa beauté voluptueuse avec une impudeur tranquille, allaite son enfant : rien ne surpasse la vitalité fiévreuse des chanteurs du *Concert* du palais Pitti.

Autour de Giorgione, des maîtres se sont groupés : à l'écart, se tient le receur Lorenzo Lotto (1480-1554), portraitiste aussi profond que Bronzino, psychologue raffiné et mélancolique des visages maladifs. Jacopo Palma dit le Vieux (1480-1528), est plus nettement l'émule de Giorgione (œuvres à la Madonna dell'Orto, à San Moïse, à San Stefano), et surtout est un grand réaliste de Santa Maria Formosa, à Venise, ou la figure de sainte Barbe est aussi ample, aussi magistrale que toutes les figures de Titien. Pâris Bordone (1500-1570) est encore un très beau coloriste, rappelant, par son faire et son sens architectural, les meilleures compositions de Carpaccio. Une œuvre remarquable est donnée à Rome au *Museo di Capodimonte* par un *Museo di Capodimonte*. GIACOMO REGILLO Licinio, né à Pordenone et prenant le nom de son pays (1487-1539), fut encore un grand portraitiste à Venise, à Vicence, à Mantoue, carton des *Travaux d'Hercule* pour le duc de Ferrare). Sebastiano del Piombo (1485-1517), élève de Giorgione, puis de Michel-Ange, est un grand maître de la Renaissance.

du musée des Uffizi, à Florence, garde de lui un portrait de femme puissant comme un Titien et mystérieux comme un Prudhon. Enfin, de 1540 à 1579, trois peintres travaillèrent à Venise, les Bonifazio. Le premier, Bonifazio Véronèse, s'atteste à l'Académie par *Le Festin du Riche* et la *Massacre des Innocents*; Bonifazio II, par *Le Christ et les Apôtres*; Bonifazio III, par un *saint Sébastien*, un *saint Marc* et un *Jugement de Salomon*. Ils se ressemblent énormément. Tous ces artistes sont de très beaux coloristes et des réalistes hardis : religieux ou non, tout sujet leur est prétexte à des morceaux de bravoure, à des agencements décoratifs et, s'ils admettent délibérément l'anachronisme, ce n'est point par ignorance du passé ou par une indifférence toute spiritualiste, comme les Quattrocentisti florentins. Même en possession de documents archéologiques, un Toscan eût placé des contemporains dans le drame de la Passion, pour bien faire sentir que ce drame est toujours présent et actuel, aux yeux du croyant, selon, d'ailleurs, le symbolisme de la messe : pour un Vénitien, l'anachronisme n'est qu'un moyen de célébrer la beauté de la civilisation vénitienne.

Cette beauté, personne ne l'a glorifiée au degré de Tiziano Vecellio dit Le Titien, né à Pieve di Cadore, vers 1489, et destiné à prolonger jusqu'en 1576 une existence splendide par la génialité de l'œuvre accomplie, par le faste, la noblesse et la gloire. Ne lui demandons ni la sagesse surhumaine

et la profonde vie intérieure de Léonard, ni la farouche grandeur de l'austère Michel-Ange, ni le charme indicible de Raphaël, ni le tragique psychologique de Rembrandt, mais, par la seule puissance de sa radieuse et voluptueuse beauté plastique, il s'est placé au rang de ces génies. C'est un peintre, c'est le peintre le plus prestigieux peut-être qui ait existé, un créateur inépuisable de formes harmonieuses, dont l'œuvre entier est un hymne lyrique au triomphe de la chair heureuse de sa passagère splendeur. Il a peu ou point essayé de définir des idées ou même des sentiments, et il n'y a que médiocrement réussi. La célèbre *Vierge de la famille Pesaro*, aux Frari, est aussi surprenante par son manque absolu de religiosité que par sa technique inouïe. *La Présentation au Temple*, de l'Académie, montre bien, par l'attitude sérieuse et exquise de la Vierge enfant, montant gravement les degrés sacrés, le tact et le goût d'un noble artiste sensible, sinon au divin, du moins à la tendresse et à la poésie de la légende pieuse; mais l'impression est, avant tout, celle d'un magnifique morceau de peinture. *L'Assomption* de l'Académie, non moins renommée, montre bien de l'extase sur le visage et dans l'attitude de la Vierge, mais c'est de l'extase figurée avec art par un artiste supérieurement intelligent, et on sent bien que la foule mouvementée qui se récrie devant le miracle et l'arrangement des troupes d'anges turbulents, plutôt pareils à des amours, ont préoccupé le peintre autant que la Vierge elle-même. Chez un Masaccio, un Gozzoli ou un Ghirlandajo, si pâles auprès de ce génie éclatant, la qualité d'âme, la ferveur, la faculté de révéler l'ineffable sont autrement puissantes! Il en est de même pour toutes les *Madones* et les *Saintes* que les musées d'Europe gardent de Titien: elles sont belles, nobles, pleines de bonté, heureuses et humaines, elles charment, on les admire, elles n'émeuvent jamais, elles ne ranimeront jamais la foi dans un cœur troublé.

Mais demandons à Titien ce qu'il sait donner: des compositions d'une science impeccable, d'une libre hardiesse, des figures d'un jet superbe, des étoffes resplendissantes, la plus merveilleuse technique présentée sans aucun dogmatisme apparent et, surtout, la plus belle idéalisation du nu féminin, le poème glorieux de la carnation ambrée, dorée, brûlante, de la richesse secrète d'un sang pur, ce poème dont la *Vénus* des Uffizi, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, de la galerie Borghèse, à Rome, et tant d'autres œuvres dispersées à Paris, Londres, Saint-Petersbourg, Madrid, Vienne, sont les strophes à jamais admirables. Demandons aussi à Titien ces innombrables chefs-d'œuvre du portrait, qui



PALMA LE VIERGE

S. M.

donnent à la représentation du type humain choisi dans l'élite une noblesse et une distinction que, seul, Van Dyck exprimera plus tard. Titien a vécu en siècleur pur et honore. Ha... poss... devant lui les princes, les porteurs de couronnes, Fran-



156. — Titien

Titien — Galois-Pier.

SÉBASTIANO DEL PIOMBO — LE MARTYRE DE SAINTE AGATHE

çois I^{er}, Soliman II, Charles-Quint, Philippe II, l'empereur Othon, Paul III, Clément VII, les sultans, les papes, les empereurs. Pas plus pour lui que pour les autres maîtres du xvi^e siècle, les dimensions de cette étude sommaire ne nous permettront d'essayer même de dresser une liste succincte des œuvres : nous l'avons tenté pour les Primitifs, presque tous éclatamment triomphés, dont les créations inséparables des murailles ne peuvent être vues que sur place. Mais c'est dans tous les musées du monde qu'il faut aller chercher Titien, comme Raphaël en Rome, et Titien, en Van Dyck. A notre garde pourtant de lui quelques œuvres capitales, et l'incendie de 1577



Rossini — D.

SÉBASTIANO DEL PIOMBO
— LE JEUNE D'ANDRÉ DORIA

dont, plusieurs fois déjà, nous avons dû parler, a détruit la *Bataille de Cadore*, peinte en 1508, dont une petite copie aux Uffizi nous permet à peine de supposer la beauté épique. Titien a rempli un siècle de la majesté de son œuvre et de son destin, avant accompli une des plus glorieuses existences qu'un artiste puisse oser rêver. Il est l'incarnation elle-même de la splendeur de Venise dans l'histoire.

LE TINTORETT
ET VÉRONESE

Titien eut un élève admirable et extraordinaire : Jacopo Robusti, fils d'un teinturier et surnommé pour cette raison il Tintoretto, naquit en 1518, et il devait survivre dix-huit années à son maître, ne



Phot. Alinari.

Titien. — Présentation de la Vierge au Temple.

TITIEN — LA PRÉSENTATION DE LA VIERGE AU TEMPLE

disparaître qu'au seuil du XVII^e siècle, en 1591. Le Tintoret est un de ces grands génies tragiques qui déconcertent et effraient la critique par la farouche beauté de leurs âmes de visionnaires. Qu'il soit un peintre d'une puissance inouïe, c'est ce que personne ne conteste : cependant on fait sur lui des réserves sévères, ou on passe sans le bien comprendre.

Déjà, de son temps, il rebutait et inquiétait. Vasari l'appelle « la plus terrible cervelle qu'on ait jamais vue en peinture », et on disait de lui, à cause de ses inégalités de technique, qu'il avait trois pinceaux, d'or, d'argent et de fer. On se demande parfois devant son œuvre s'il n'a pas été, plutôt qu'un artiste, une force de la nature et la synthèse vivante de tous les maîtres : il s'apparente à Signorelli et à Michel-Ange par son pathétique sombre et son élan décoratif; il a la fécondité de Rubens, mais avec plus de style et plus d'élévation. C'est un réaliste d'une violence extrême,

puis, tout à coup, un inspiré plein de suavité. Tantôt, on s'étonne de fautes marquant un bizarre insouciant de la forme, qui devait beaucoup choquer les fastueux plasticiens de sa génération, et tantôt il crée un tableau comme le *Miracle de saint Marc* (Académie de Venise), qui semble le modèle indépassable de toutes les plus profondes difficultés de

la peinture, résolues avec une splendide perfection. Il y a en lui le rayonnement de la vie intérieure au degré de Rembrandt et tel que nul Vénitien ne l'a jamais exprimé. L'étrange génie, et comme on comprend bien que cette « cervelle terrible » laisse encore interdits les jugements actuels! Le Tintoret n'a pas la gloire qu'il mérite, on ne veut pas voir que ces démentis ont, comme ceux de Michel-Ange auquel on les a pardonnés et qu'il évoque invinciblement, les sursauts titanesques d'une âme en qui se déversa le furieux torrent de la création. Pour nous, qui le plaçons dans le



Phot. Alinari.

N. — M. — N.

TITIEN — PORTRAIT DU PAPE PAUL III

plan suprême de son art, entre Michel-Ange et Rembrandt, le Tintoret est un phénomène intellectuel peut-être sans exemple, un des grands héros de l'inspiration humaine.

C'est du moins la plus grande émotion de notre vie que nous lui devons, après avoir étudié le *Crucifnement* de la Scuola di San Rocco, cette véritable « Somme » de la peinture. Ni Rembrandt, ni Delacroix n'ont dépassé ce clair-obscur formidable, cette frénésie des formes affolées par l'écroulement des ténèbres, cette composition qui relie vingt groupes avec une simplicité magique, ces

tableau du monde, peint dans sa jeunesse, trahit encore son imagination, du moins en cette mêlée confuse que le temps a noircie, trouve-t-on déjà les pressentiments de la grandeur et un accent michel-angesque. Les *Noes de Cana*, de la Salute, présentent un des effets de lumière les plus saisissants qu'on ait réalisés. La *Sainte Agnès* (Madonna dell'Orto) répond aux critiques que choque la tumultueuse composition de l'artiste par une grâce et une sobriété presque naïves. Cet inspiré fiévreux, ce créateur austère et halluciné savait aussi révéler l'âme la plus simple et la plus tendre. La *Descente*



LE TINTORET — LE MARIAGE DE SAINTE CATHERINE

et ce sombre affolement, ce pays aride livide, cette horreur muette et cette invincible sérénité pourtant qui, de cet assassinat intâme, fait une tragédie sacrée. Un tel tableau est absolument isolé dans toute l'histoire de la peinture de tous les pays.

Le reste de son œuvre de cette Scuola di San Rocco, sombre et silencieuse, où l'extraordinaire vieillard travailla durant de longues années et qui est sa Chapelle Sixtine : il la décora entièrement de peintures admirables, dont une *Nativité* d'un réalisme si sincère et si touchant. Si sa décoration du palais ducal, la *Gloire du Paradis*, le plus vaste

de *Cova*, de l'Académie, est, pour ainsi dire, par sa réduction au blanc et au noir, par les plans tout sculpturaux de ses figures, par la déchirante désespérance de son humanité, l'idéal de ce qu'Eugène Carrière a essayé dans notre temps. Le formidable portrait du doge Mocenigo (Académie), est là pour prouver que le Tintoret a été plus loin que tous nos modernes dans la violence de la technique expressive, et le plafond du palais ducal (*Vénise, reine des Mers*) est un morceau que ni Titien, ni Véronèse n'ont surpassé. Mais, si l'on veut trouver une des œuvres où la fantaisie d'un psychologue délicat a pu signifier le plus de nuances, il faut voir à



Paris. Louvre.

Venise. Doge. Saint-Sera.

PAUL VERONÈSE. — LE MARTYRE DES SAINTS MARC ET MARCELLIN.

l'Académie ce *Jésus pardonnant à la femme adultère*, qui est une merveille d'esprit et de synthèse des caractères juifs. Le Tintoret a tout compris et tout exprimé. C'est le Wagner de cette Venise où le Tintoret de la musique est venu mourir. Comme pour Titien et, en général, pour tous les peintres du *xvi^e* siècle, nous recommandons à dénombrer des œuvres qu'il faut aller voir dans tous les musées d'Europe; mais, bien que le Tintoret soit représenté un peu partout (surtout à Madrid), c'est à Venise qu'on en aura à plus haute idée.



Paris. Louvre.

PAUL VERONÈSE. — JÉSUS, LE... (Détail)

Après d'un tel homme, Paolo Caliari apparaît comme un charmant conteur en face d'un prophète; mais, ceci dit, à quel fastueux et heureux décorateur, à quel coloriste exquis, à quel délicat inventeur des formes, à quel metteur en scènes de nobles fêtes ne nous adions-nous pas! Né à Venise (1528-1588), celui que l'histoire appelle Paul Veronèse fut vraiment le maître des cérémonies de la toute-puissante Venise. Ne cherchons en lui aucune pensée, aucune expression de la vie psychique et pas davantage de reli-



PALMA LE JEUNE LA LIGUE DE CAMBRAY (GALLERIE)

loché, bien qu'il ait traité souvent des sujets sacrés par un reste de convenance. Il y a bien longtemps d'ailleurs que les sujets sacrés ne sont, pour les Vénitiens, que des prétextes à fantaisie, et Véronèse s'en embarrasse moins que personne : c'est un païen ingénument voluptueux. Mais attendons de lui des architectures compliquées, orgueilleuses, énormes, des cortèges d'un luxe éblouissant, des figures envolées, des plafonds peuplés de créatures d'un caprice ravissant, de superbes réalisations de la beauté féminine, un dessin large et sûr, un coloris se jouant sur les demi-tons avec une subtilité d'un charme presque musical. C'est bien la peinture de l'élégant et robuste gentilhomme qui, dans le *Repas chez Lévi* (Académie), s'est campé si noblement, adressant un geste cordial à la foule des invités qui se pressent sous les portiques grandioses. Comment dénombrer les compositions de Véronèse ? A Venise, seulement, on trouve le *Triomphe de Venise* du palais ducal, cet immense bouquet de couleurs d'une tendresse si délicate, les saisons de ce plaisir, *Le Repas chez Lévi*, *Le Repas chez Simon*, *Caïn et Abel*, *Le Repas chez Lévi*, *Le Repas chez Simon* et *Sébastien*, et l'histoire d'*Esther*, à l'église Saint-Sébastien : le *Repas chez Lévi*, les fresques païennes, d'une si magnifique unité décorative, de la villa

Giacomelli. Les *Noées de Cana*, du Louvre, furent peintes pour Saint-Georges-Majeur. Peinte pour les religieux de San Giovanni et Paolo, une *Cène* fut l'objet d'une enquête du tribunal de l'Inquisition, tant la fantaisie du coloriste s'y montrait d'un total insouciant de la sainteté du sujet. Véronèse ne s'émut guère, se borna à répondre que « le peintre avait droit aux licences des poètes et des fous et qu'il continuerait de peindre selon sa compréhension des choses ». Ceci était dit en 1573. moins de cent ans après l'époque où Botticelli fut inquisiteur pour son

Assomption et, cédant à l'exhortation irritée de Savonarole, détruisit plusieurs de ses œuvres « profanes ». Simple rapprochement qui fera mesurer l'évolution des idées morales au XVI^e siècle !

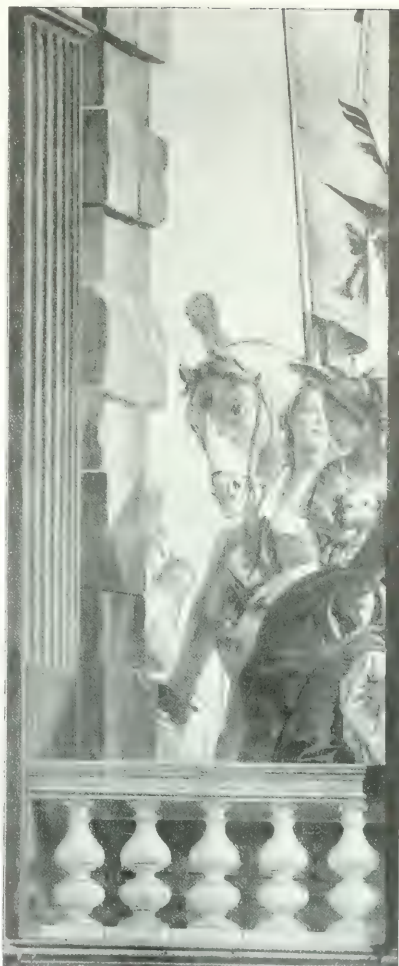
Le paysage et les figures de l'*Enlèvement d'Europe*, c'est déjà tout Watteau, qui s'en inspirera, comme de Corrège et de Rubens, et la gamme chromatique du Vénitien restera pour tout le XVII^e siècle et le nôtre un incomparable enseignement. Rien ne fera mieux comprendre l'erreur et la stérilité de l'académisme, cette anémie internationale de l'art, que la vue de ces vigoureuses et riches créations de Véronèse.

LE CREPUSCULE DE L'ART VENITIEN

Autour du Tintoret, de Titien, de Véronèse, d'autres artistes, moins grands, moins intéressants, travaillèrent, mais ces trois hommes avaient épuisé le génie du sol vénitien, et la décadence commençait déjà. Il n'y avait plus dans Véronèse lui-même ces ressources profondes qui donnent à l'épanouissement du don technique son soutien suprême : la foi, la recherche d'une beauté idéale, le rêve, le pathétique, la passion, qui avaient inspiré le Tintoret et le Titien. La joie de la vie luxueuse et la glorification de Venise étaient les seuls thèmes de

Véronèse. Il les avait si bien éclabrés que des redites moins belles allaient être les seules œuvres d'hommes qui n'étaient point préoccupés d'un nouvel idéal. Véronèse eut deux frères, Benedetto (1538-1598), Gabriele (1568-1631) et un fils, Carletto (1572-1596). Ils travaillèrent au palais ducal. Titien eut un neveu, Marco Vecellio, un un frère, Francesco; Tintoret eut un fils, Domenico Robusti (1562-1637). En dehors de ces descendants directs, des élèves, des imitateurs surgirent : Jacopo da Ponte dit il Bassano (du nom de sa ville natale), vécut de 1510 à 1592 et fonda une famille d'artistes, dont son fils Leandro, mort en 1623 (*Résurrection de Lazaire*; à l'Académie; *la vol à Uthnaan*, salle de l'Anticollège). Giovanni Palma dit le Jeune (1544-1628), neveu de Palma le Vieux, montra, comme les Bassan, l'influence du Tintoret dans ses très nombreuses décorations : il eut de son maître cette foudroyante rapidité d'exécution, qui est un des traits du sombre génie du *Crucifement*, mais il n'en eut ni l'âme, ni la merveilleuse invention. Alessandro Varotari, né à Padoue, et connu sous le nom de Le Padouan (1590-1550), dont plusieurs œuvres sont à l'Académie, fut également un artiste facile. Plus intéressant et plus charmant fut Giovanni Contarini (1549-1605), dont la salle des Quatre-Portes, au palais ducal, garde une composition intéressante, *Le doge Griuciani présenté à la Vierge par saint Marc*. Tous ces artistes se jouent de deux thèmes : la piété, de plus en plus conventionnelle, et la louange de Venise. Ils ont du savoir-faire, de la grâce, un coloris gardant les traditions de richesse de l'école vénitienne, mais leur fécondité n'a plus de raisons, elle est de la faconde. L'heure de l'arrière-crépuscule est venue, pour toute l'Italie d'ailleurs, car Florence s'est tue depuis longtemps, et Rome offre le triste spectacle de la déchéance totale après le grand éblouissement de Raphaël : l'école bolonaise achève de donner le témoignage de ses redites copieuses, prétentieuses et insignifiantes. C'est l'époque où la peinture « de pratique » n'est plus qu'une entreprise de peinture, un verbiage du pipeau, où les académies se fondent, où l'imitation incompréhensive des grands morts étouffe les vivants, où, avec les inspirations des chefs-d'œuvre, l'enseignement fabrique d'impuissants poncifs.

Quelques professionnels sans intérêt nous conduisent, à Venise, du XVII^e au XVIII^e siècle : Andrea Pozzo (1644-1709); Sebastiano Ricci (1650-1734); Giovanni Piazzetta (1683-1758). Ils ont dans les musées leur petite place au titre historique : ils sont de ceux devant lesquels on passe sans examen, en proie à cette terrible fatigue que



TIEPOLO

DÉTAIL D'UNE DES PEINTURES DÉCORATIVES

donne, à l'esprit du visiteur ébloui et surmené, la surabondance inouïe des peintures en Italie. Une femme, en plein XVIII^e siècle, retient et charme un instant : c'est la créatrice du pastel, Rosalba Carriera (1671-1757), qui fera le portrait de Watteau mourant, et dont les pastels féminins, d'une enveloppe déjà presque prud'honienne, sont vraiment les prototypes de ce que l'école française va faire avec le procédé qu'elle a apporté. Tout se mignardise et se dissout dans l'afféterie; mais, subite-

ment, il semble que le flambeau vénitien ne veuille pas mourir. Il a été une fleur suprême. Un grand artiste apparaît, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Il vit le Verone et de Venise expirante, il a du grand maître l'abondance, l'invention aisée, la hardiesse architecturale, la science, le caprice et aussi l'impiété. Tiepolo n'a pas la puissance de l'homme dont l'étude l'a enthousiasmé, mais il va plus loin que lui dans la grâce, et, par un singulier retour des inspirations, c'est à la fresque du XIV^e siècle qu'il demande de nouveau le secret des colorations très claires, transparentes et nacrées, délaissant les



PIETRO LONGHI

JEUNES PATRIOTES A CHEVAL (DETAIL)

et parfois sombres en leur harmonie de tapis d'Orient, des grands Vénitiens du XVII^e siècle. Tiepolo pousse l'amour du trompe-l'œil jusqu'à l'excessif illusionnisme des décorateurs de théâtre, et, à la vérité, il est le génie de la décoration d'opéra. Venise, et toute l'Italie septentrionale sont remplies des créations aimables de ce maître : c'est le Chéret féerique de l'école vénitienne, et il touche même à la peinture religieuse, avec une joyeuse inconscience, dont, à l'église de Scalzi, un exemple endiable reste célèbre : l'enlèvement par un ange de la *Madonna della Frasca Loreta*, est un des morceaux de peintures les plus étourdissants qu'on puisse voir, et aussi le type du sans-gêne naïf d'un esprit concevant la mysticité chrétienne comme un ballet ! Mais il faut admirer aussi, dans ce grand et libre, et de ce somptueux précurseur des impressionnistes, de cet héritier, en somme, des grands virtuoses de sa patrie.

Après, c'est la fin. Deux artistes se bornent à reproduire minutieusement, en de petits tableaux d'un faire savant et charmant, mais froid, les aspects de Venise. Ce sont Antonio Canale dit Canaletto et Bernardo Bellotto, dit aussi Canale ou Canaletto. Il y a en

eux un peu des mérites du vieux Carpaccio, la sûreté de ses architectures, sa couleur chaleureuse. Ils travaillent d'ailleurs à Rome, à Londres, à Dresde, à Vienne, autant et plus qu'à Venise, et ils finissent par fabriquer leurs vues de Venise avec des procédés invariables. Les eaux-fortes d'Antonio Canale sur sa ville sont peut-être plus intéressantes que ses peintures. Les toiles analogues de Francesco Guardi (1712-1793) sont, au contraire, d'un précieux petit maître, beaucoup plus libre, plus sincère, plus vivant, faisant penser aux belles notations de

Bonington. Guardi est aussi un intéressant descripteur de la vie intime de Venise. Il rivalise, sur ce point, avec les Longhi (Pietro, 1702-1785, Alessandro, 1738-1783), qui décrivent les scènes de salons, danses, goûters, bals masqués, musiques de chambre, avec une verve et une précision comparables à celles de nos Saint-Aubin et de nos Moreau le Jeune. Guardi et les Longhi sont les illustrateurs élégants des fastes d'une société raffinée qui se meurt avec grâce.

Quatre ans après la mort de Guardi, Manin abdiquera, dernier doge : les troupes de Baraguay-d'Hilliers, envoyées par Bonaparte, s'empareront de Venise pour la première fois. C'en sera fait de la Sérénissime République. Encore le sursaut de 1848, noble élan vite brisé par les canons de Radetzky, et Venise ne sera plus que la ruine orgueilleuse et mystérieuse que nous admirons, la grande courtisane fardée et embaumée, endormie dans ses crépuscules fiévreux et magiques. Elle n'aura plus de vie que pour rappeler au monde sa grandeur passée, redire ce que trois cents années de richesse, de volupté et de délirante fierté auront mis de gloire sur son front couronné.

GABRIEL MARCELLE.

FELIX BORCHARDT



" Les Environs de Nice " (Peinture)





Peint. Borchardt.

AL. PRINTEMPS 8

FÉLIX BORCHARDT

COMME tous les peintres allemands — et comme beaucoup de peintres en général — Felix Borchardt a commencé par faire son éducation d'artiste au musée. Avant d'avoir la nature seule pour maîtresse, on débute en copiant les maîtres d'autrefois. Et cette éducation est valable, à la condi-

tion de se libérer. Aussi bien, ces maîtres, d'autant n'ont-ils pas eux-mêmes procédé autrement.

Borchardt, qui est aujourd'hui en possession d'un talent émancipé et personnel, d'une technique résolument moderniste, savoureuse et nerveuse, fut le disciple du berlinois Max Michael, issu de notre Cou-



JEUNES PAYSANNES BAVAROISES

ture. Jeune et ardent, il voyage, s'instruit, interroge passionnément Velasquez au Prado, Rembrandt au Rijks-Museum. Il passe cinq années à Naples, sa voie n'est pas encore trouvée, il s'essaie dans la peinture religieuse, ce qui ne lui convenait pas, car je ne sais guère de tempérament moins mystique que le sien; il s'astreint au tableautin de genre, ce qui fait sourire quand on songe à sa présente manière, large et libre.

C'est vers 1895 que ses vœux se dessillent. Les joyeuses fantaisies impressionnistes le frappent. Il comprend. Les voiles se déchirent. Il s'échappe de la cave emplies de bitumes. Quelle révélation pour un homme sincère et qu'on a abusé en lui enseignant les recettes vides de l'académisme, que ces toiles éclatantes de nos Manet, de nos Sisley et de nos Pissarro! Mais, et dès cette époque des essais modernistes, Borchardt affirme un équilibre sain : ce n'est pas en effet — à l'instar de tant d'autres néophytes éblouis — du sous-Sisley ou du pseudo-Monet que ce robuste Allemand, bien doué, va réciter. Il ne cherche à plagier ni les finesses irisées, ni le faire moelleux de Renoir, les délicatesses blondes de Sisley, le lyrisme de Claude Monet, peintre du soleil. Et, surtout, il ne va pas s'appliquer à édulcorer laborieusement un talent solidement germanique en l'amenuisant à la française.

Les effets que Pissarro tire d'un verger ou d'un paysage normand ne sont pas ceux que commandent le sol, le ciel, les collines, l'atmosphère de Bavière. Borchardt sera logiquement un élève, puis un émule *allemand* de l'impressionnisme français. Il saura transposer et demeurer franchement de sa race, avec les caractéristiques de cette race.

Vers le même temps, l'analyse pointilliste le requiert. Il décompose systématiquement. Mais, peu à peu, il montera vers plus de lumière.

Il comprendra bientôt que le métier néo-impressionniste doit être considéré comme une préparation,

comme un « dessous » et que, ce qui est pour les pointillistes un aboutissement, doit être pour lui un point de départ. L'éclat sonore, la richesse profonde et veloutée de sa pâte, seront obtenus par ces esquisses « divisées » auxquelles s'arrêtent les impuissants.

De cette période datent le *Dimanche en Bavière* et le beau portrait d'*Hans von Elschlaeger* que le Luxembourg s'empressa d'hospitaliser. L'auteur était d'ailleurs digne de ce rare honneur, car l'effigie est forte, rude et vivante, le ciel puissamment traité — à la Borchardt.

Le *Dimanche en Bavière*, que j'ai revu récemment chez l'artiste (et je m'étonne qu'un musée d'Europe ne l'ait pas encore acquis) est un exemple de ce que deviennent avec le temps les œuvres honnêtement construites. Vous vous rappelez le mot connu : « Je ne peins pas pour aujourd'hui. Qu'on attende dix ans! » Cette belle toile justifie un semblable propos. Tout ce qui, à son apparition, eût pu paraître dur et aigre, s'est apaisé, fondu, harmonisé : les bleus violacés d'une jupe, les blancs d'un fichu et du tablier, le marron de la culotte courte, le vert-clair du gilet du gars bavarois, les verts de la prairie drue, le rose des nuages légers et modelés, tout a pris une étonnante et lisse qualité d'émail, un ton chaud, ambré, doré,

vénitien, et non la patine noirâtre, recuite et croustillante des tableaux de 1830. Le noble souci d'un technicien probe, contrastant avec la fabrication hâtive des bouilleurs d'ébauches, atteste que, seuls, les tableaux bien peints, où les valeurs sont justes, vieillissent bien.

Félix Borchardt, en 1900, se fixe définitivement à Paris. N'entendez point par là que ce fidèle de nos salonnets et de nos Salons d'automne et de printemps va parisianiser son talent et perdre ses mérites fonciers. Il s'établit chez nous, parce que Paris, qu'on le veuille ou non, est le centre et le foyer de l'art et de la culture esthétique. Mais Borchardt n'est pas et ne sera jamais un « déraciné ». Il a complété chez nous son instruction, mais garde l'amour du sol où il naquit. D'ailleurs, s'il expose parmi nos artistes, à qui plaît, dès l'abord, sa franchise, mais qui ne lui feront néanmoins sa place que peu à peu — car il faut toujours, hélas, conquérir de haute lutte le rang qu'on a droit d'occuper — il va chaque année se retremper, durant de longs mois, parmi les sites chers à son cœur. Il n'abdiquera jamais ; les mièvreries, les grâces nuancées, la subtilité quintessenciée, ne seront point son fait. Et c'est cette attitude courageuse qui suscitera des résistances parfaitement explicables, chez ses compatriotes à la fois et chez les nôtres. On lui reprochera injustement outre-Rhin et sur les bords de l'Isar — nul n'est prophète en son pays — d'avoir trop sacrifié aux divinités de France. Et diverses personnes, ici, accoutumées aux analyses super-sensibles, s'étonneront à sa mâle rudesse, qu'elles traiteront de massivité, de brutalité âpre et crue. Patient et opiniâtre, il triomphera de la double et inique opposition. A l'heure actuelle, les meilleurs de l'un et de l'autre pays peuvent le revendiquer. Borchardt mérite le compliment sincère que lui a décoché Raffaelli : « Vous étiez brutal... vous êtes fort ».

Le voici, à force de luttres — contre les hommes, rebelles à tout apport novateur, contre les éléments aussi, qui lui font violenter la nature pour la rendre pitante, car la toile arrive à une formule neuve, hardie, d'une singulière plénitude.



Phot. Dunet

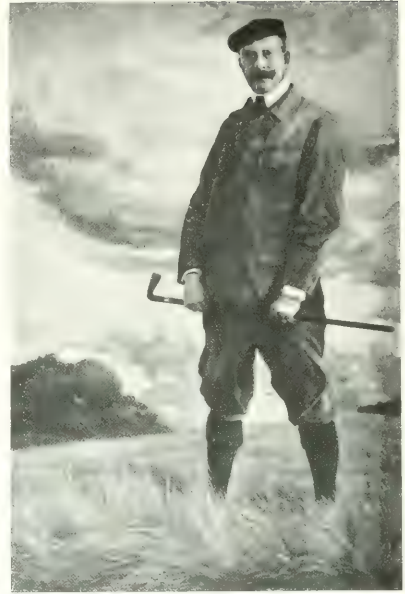
PORTRAIT DE MADAME X...

Il s'enhardit davantage. Avec la *Dame au Chapeau Bleu*, la *Promenade*, la *Dame en Blanc*, il ose peindre les reflets bleus qui passent et jouent sur le visage d'un modèle campé debout dans un parc, dans une prairie. Il se classe parmi les Roll, les Claus, les Henri Martin, pleinairistes convaincus qui triomphent des pires difficultés du métier de peintre. Autre chose, en effet, est d'adosser son personnage à des fonds d'ateliers brunâtres, opaques et inconsistants, sous la lumière à quarante-cinq degrés du vitrage, autre chose de les installer sous l'éclairage des champs et du ciel, où tout s'enveloppe et se baigne — et se diversifie aussi à chaque instant.

Entre temps, car Borchardt n'est pas le routinier d'une formule, si intéressante soit-elle — mais évolue et traduit sans lassitude ce qui s'offre à sa rétine : montagnes, océans, les créatures, les aspects et les objets — il accumule les études, marines glauques et violettes, flamboyantes des feux du couchant ou grises sous un dramatique ciel d'orage, maisons, bouquets d'arbres, mondaines ou paysannes.



PAYSANNE BAVAROISE (1899)
(DESSIN REHAUSSE DE COULEURS)

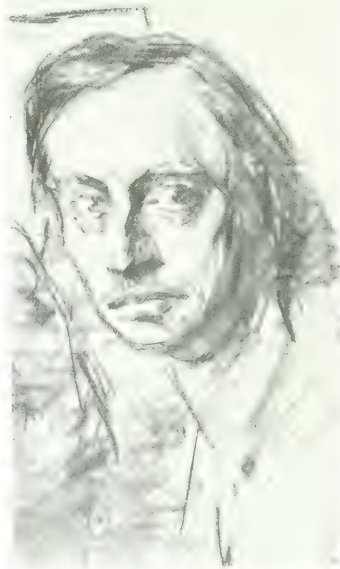


Portrait
DE M. DE GUTSCHLAGGER

Sa prédilection envers le portrait en pleins airs accentué.

Il a fait plus d'excellents portraits : celui du romancier *Lars Ilvén*, de l'écrivain danois *Karl Gjellerup*, du réaliste allemand *Karl Schmidt*, mais pour aller voir la campagne, pour les vallées, les collines et les grands ciels bleus des pays montagneux, c'est le capot de l'art humain, et il veut être simultanément paysan et paysionniste.

Rien à dire de sa palette, tout fait de terre, de terre, jaune de chrome, laque de terre, couleur d'ocre, de terre, de terre, peu de blanc minimum qui ternit et pousse au noir; pas d'ocres, pas de bruns Van Dyck ni de terres, surtout pas de bitumes. C'est, en somme, la palette impres-



Portrait du poète danois GJELLERUP
(ESQUISSE)

sionniste — sans oublier les préparations « divisées au point » que j'ai dites plus haut, et qui conduisent à l'unité de la pleine pâte.

Au point de vue du dessin, il établit largement ses plans, prend un parti, construit avec robustesse. Observateur loyal, il ne triche jamais avec la nature, mais il sait « qu'elle n'est qu'un dictionnaire ». Il la simplifie et la simplifiera davantage. Ne confondons surtout pas ces réductions synthétiques avec le schématisme de quelques outranciers, échus d'école à dix-sept ans, ambitieux ignares, sots présumptueux, devrais-je dire, qui, mettant la charrue devant les bœufs, procèdent par masses, globes et cubes, à l'âge où il devraient modeler

les plus strictes et même sèches académiques.

Cette tendance à la simplification est visible dans la phase actuelle du coloriste, phase qui éclot dès 1908. Borchardt ne veut plus dire que l'essentiel, fait fi des jolies papillotantes, sacrifie l'inutile, taille résolument de grands volumes colorés, non des à-plats, mais des taches spatiales, expressives et vibrantes.

Les exemples typiques de cette manière nouvelle sont le *Portrait de miss M.* (Salon de la Société Nationale, 1909) et surtout *Au Printemps*. *Au Printemps* est une splendide harmonie en blanc, vert-jaune et bleu. On y admire une fraîche adolescente debout, son saint-bernard à ses pieds; le sol est la verdoyante prairie des environs de Munich, diapré de reines-marguerites, de fleurettes blanches et roses. L'air passe derrière la jeune fille, la caresse de son souffle. On ne sait, en contemplant cette toile magnifique, véritable hymne à la jeunesse, à la nature et à la vie, où commence la fiction et où finit la réalité. C'est une fenêtre ouverte sur la campagne d'avril, avec ses premiers plans heureusement étagés, ses fonds de collines mauves; nous sommes devant une de ces compositions dominantes de l'artiste.

Nul d'ailleurs, aussi



Portrait de Miss M.

DIMANCHE

lancolie sauvage des sous-bois, des hétraies touffues, où filtrent les rayons mauves et bleuâtres, la gracilité des bouleaux, la rugosité squammeuse des fûts des platanes, des châtaigniers, les frondaisons rougeoyantes de l'automne. Borchardt s'enivre de ces spectacles exaltants. Il les exprime avec autorité, avec enthousiasme, sans jamais, réaliste sévère, s'abandonner aux fantaisies d'un lyrisme désordonné.



Portrait of a Young Girl

TOILE DE PEINTURE BERNARD NAJON

Nous arrivons à la récente étape. La marche en avant vers plus de simplicité se précise davantage. Dans le *Portrait of a Young Girl* (Salon de la Société Nationale, 1910) Borchardt a supprimé tout bavardage, tout développement accessoire, tout ce qui pourrait accrocher la curiosité. La lumière est tamisée, l'ef-

plus modérée, plus concrète, car dit Fromentin. C'est un résumé éloquent, une synthèse décisive.

La dernière toile exécutée par Borchardt (été 1910) marque le point culminant d'une évolution ascensionnelle : un chasseur assis, aux aguets, le doigt sur la détente, dans une forêt où déjà les roux de septembre diversifient les verdure. C'est la forêt de Siegfried, ses palpitations, ses murmures, les voix de son silence, son mystère éternel. Borchardt, dans cette toile ardemment discutée (car le peintre ne s'est pas satisfait de l'effet facile, cher aux spécialistes, de l'effet sûr et commercial qui rassure les critiques, les confrères, les marchands et les amateurs) s'est encore renouvelé et a fourni son effort de synthétiste.

J'aurais voulu — mais la place m'est mesurée — démontrer aussi que ce pleinairiste sait aussi

étudier, quand il veut, des atmosphères plus intimes; que certains de ses portraits conçus et réalisés en des intérieurs (notamment l'image nerveuse et aiguë de l'aquafortiste *Bernard Naudin*, au masque glabre et voltairien, aux yeux inquisiteurs derrière les besicles, au mains longues, fines et d'une féminité artistique) sont aussi des morceaux de rare mérite. Et j'aurais à citer encore certaine *Etable* à l'atmosphère lourde et rousse, où la fille de ferme et le bouvier traient les vaches dans la pénombre colorée d'une fin d'après-midi.

Mais je pense en avoir assez dit pour qu'apparaisse la personnalité exceptionnelle d'un des artistes discutés de l'art contemporain, encore mal compris, à qui la survie est désormais assurée.

LOUIS VAUXCELLES.



DAME EN JEAN

Le Mois Artistique

LES SALONS DE 1911

L'ARTISTE d'UNE époque manque du sentiment mystique, l'art perd sa suprême raison d'être et comme sa source vive. Son existence, dans la civilisation, qu'il embellit, a quelque chose de séparé et de gratuit dont ceux qui le cultivent comme ceux qui le goûtent ressentent péniblement la présence. Comme il n'est plus l'expression d'un idéal commun à un groupe d'hommes, il devient particulier, et l'individualisme s'en empare. Aujourd'hui, toute tentative d'art est individuelle, elle a beau essayer de se référer à quelques grandes idées chères aux foules, elle n'atteint, lorsqu'elle vise ainsi le général, qu'à une sorte de symbolisme facile qui tombe vite dans l'allégorie officielle. Il vaut encore mieux risquer de rencontrer une confession vraiment personnelle.

Par malheur, il est peu de ces aveux, et sans doute à cause de la facilité qui leur est offerte. La majorité des peintres, pour ne parler que d'eux, se rejette sur l'anecdote. Elle l'enjolive, la masque de mille façons, mais c'est toujours une anecdote. Les trouvailles techniques, le charme de la couleur, les alliances de tons rares ou précieux, les petits-bonheurs de la composition, autant de parures destinées à donner le change et dont la plupart des critiques se contentent. D'ailleurs, il leur serait bien difficile de faire autrement.

L'anecdote en effet, très subtile, ne se glisse pas que dans la peinture de genre ou dans celle d'histoire : elle est partout. Il y a des groupements de fruits et de fleurs qui sont des anecdotes, et certaines manières de broser un panneau décoratif en font également une anecdote. Tel portrait, où

la psychologie complètement absente est remplacée par un faire plus ou moins habile et « à effet », constitue une anecdote physiionomique. Quant au nu lui-même, qui devrait, par sa nature même, garder toujours la chasteté de l'abstraction, l'innocence du symbole éternel de tout rêve et de toute pensée, il devient, sous les arrangements malhabiles d'artistes sans idée, la plus banale figure de l'anecdote : mythologique, ou bourgeoise, ou grivoise, ou sotté. Je ne parle pas du paysage qui, lui, reste, à ce point de vue, une tentation inévitable. En effet, ici la composition étant la plus périlleuse des opérations, on préfère s'en tenir à l'exactitude, mais un paysage simplement exact n'est plus qu'une photographie en couleurs, c'est-à-dire la plus mesquine et la plus morte des anecdotes.

On conçoit que, dans ces conditions — et ce sont celles qui sont faites à l'art contemporain jusqu'à ce que quelque nouvel idéal ait remplacé ceux qu'il n'a plus — la rencontre d'un véritable chef-d'œuvre soit chose extrêmement rare. On trouve en considérables quantités des œuvres auxquelles peuvent s'intéresser notre intelligence, ou notre sensibilité optique, ou notre goût, presque aucune qui nous émeuve. Il y en a peut-être moins encore aux Salons que partout ailleurs, car la hâte avec laquelle les exposants ont travaillé en vue d'y être prêts et le considérable amas d'objets qui y sollicite notre attention fatiguée contribuent à donner à ces vastes galeries l'aspect d'une sorte de foire, où seule la curiosité ne perd pas ses droits.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Ceci posé, il faut bien reconnaître que, anecdote pour anecdote, celle que l'on peint au Salon de la Société nationale est infiniment moins superficielle, qu'elle vise à plus de style. Les artistes font tout leur possible pour la dissimuler. Leur sincérité, leur science, leur effort toujours renouvelé nous requièrent au point que nous oublions la relative pauvreté des sources de leur inspiration, que nous ne nous demandons plus à quel but décoratif sont destinées toutes ces toiles et toutes ces statues. Peu à peu, nous admettons le postulat individualiste qu'elles n'ont d'autre but en effet que d'avoir exalté, au moment de leur création, le sentiment de leur auteur, et c'est cela même, cette impression inconnue, certes, au public de jadis, qui nous aide à ne pas trop nous épouvanter de la perte de tant d'efforts.

Au premier rang des artistes qui ont toujours maintenu en eux la prédominance du sentiment décoratif, je crois qu'il faudrait citer M. Alfred Roll. Et je ne fais pas seulement allusion à son grand panneau : *Le Libérateur José de San-Martin* (quoique une telle tâche pût servir à montrer aux jeunes décorateurs comment l'on se tire d'une commande officielle), mais je pense même à ses autres envois : *Femme au Chien* et *Journée d'Été*, qui contiennent tant de lumière et d'espace qu'ils dépassent tout à fait les dimensions et la formule du tableau de chevalet. M. Alfred Roll est un décorateur né comme tout vrai peintre, et M. Alfred Besnard aussi, qui expose un fragment (colossal) du *Plafond destiné au Théâtre-Français*, dont M. Léandre Vaillat a parlé ici même, l'été dernier, en termes excellents, et dont nous avons publié des reproductions. J'ai aussi beaucoup aimé les panneaux de M. Gaston La Touche, chantant la joie de vivre et la féerie des lumières pourpres ou blondes, cependant que, à cette même joie de vivre, M. Willett Caye, son élève, *Trois ans à un Antoine* met plus de malice et d'humeur légère. Païens d'ailleurs, ils le sont presque tous, les peintres d'aujourd'hui, et non seulement par les motifs, mais par le sentiment. M. André M. Aupiais, qui expose un tableau d'histoire, me rappelle tout d'abord M. Besnard, ainsi que M. Marcel Roll, qui, dans des amoncellements de

fleurs printanières, met le contraste livide d'un squelette; ainsi M. Auburtin, aux élyséennes pâleurs; ainsi M. Caro-Delvaile, élégant et antique; ainsi M. René Ménard, si grave et si noble avec *Le Labour* (peinture décorative destinée à la Caisse d'épargne de Marseille); ainsi M. Jules Flandrin, malgré ses partis pris de technique, tant d'autres que j'oublie. Je n'aurais garde d'omettre les choses d'une suavité si rêveuse qu'expose M. Aman-Jean, *Le Verger sur la Colline* et *La Barque*, de M. Henri Georget, les tableaux un peu froids mais solides de M. Bernard Boutet de Monvel; les impressions soleilleuses et tendres de M. Maurice Denis, repos entre deux grandes œuvres; les terribles *Déchus*, de M. Julien Lemordant, impressionnante fresque humaine de la misère, ni les envois de MM. Joseph Pinchon, Rixens (*Triomphe de l'Amour*); Gillot, poète des fumées et des usines; H. Gsell, Agache (*Les Masques*); Eugène Burnand (*Le Sermon sur la Montagne*, cartons de vitraux pour l'église de Herzogenbuchsee, Suisse); Paul Baudouin, Weerts qui, outre quatre très intéressants portraits, expose un immense panneau : *Concours d'éloquence sous Caligula, à Lyon*, plein de mouvement et de largeur; Guillaume Dulac (*Pastorale en Gascogne*, que lui avait commandé l'Etat pour le théâtre d'Agen); Marret, M^{me} Madeleine Wells (*Paysans du Midi*); M. Smith, beaux portraits de jeunes femmes, en pleine lumière, et de fraîches peintures décoratives, etc., etc.

Il convient de mettre tout à fait à part un artiste du plus grand mérite, M. Ernest Bieler, qui peint sur bois avec une précision, une richesse et un caractère extraordinaires, des types populaires, atteignant ainsi au style des maîtres anciens. Il y a là une sorte de génie dans l'application qui s'impose à notre estime. De très indiscernables similitudes unissent la peinture de genre à la peinture décorative, et nous passerons insensiblement de celle-ci à celle-là avec les noms, par exemple, de M. Jacques Blanche, chaque jour plus habile, si habile que cela confond et qui semble méconnaître plus encore son art, de M. Rupert Binny, que j'ai pu peindre plus que jamais la joie de la chambre (*Le Bonheur*); M. Soroca (*Les Femmes nues faisant la Sieste*); M. Morisset, de plus

en plus amoureux des clartés caressantes et diffuses; M. Lerolle (*Après le Bain, Le Pigeon, Au bord du Lac*); M. Walter Gay, virtuose des mobiliers anciens et des salles de musées; M. Dinet, qui trouve moyen de ne jamais se répéter sans cesser de puiser dans son cher Orient des motifs de rêve et de charme; M. Georges-W. Lambert (*Jour de Fête en Essex*); M. Friecke, dont le tableau *Jennessé* est un véritable enchantement. De M^{me} Jeanne Denise, des études d'ânes et de tigresses tout à fait excellentes. Un peu trop violemment tragique, peut-être *L'Entèvement du Péchem*, de M. Hanicotte, et trop facilement frivoles les études de vie nocturne de M. Camille-Nicolas Lambert. J'ai tout particulièrement remarqué un *Petit Coin de Sacristie*, de M. Antoine Villard, qui est une chose exquise; des nus de M. Eugène-Paul Ulmann, qui se recommandent par l'âpreté intense et comme acide de leur observation, une *Danse espagnole (la Peur)*, où M. Castelucio a mis l'essentiel de son talent si savoureux et si original. Le peu de place qui m'est accordé me servira d'excuse, si je ne puis pas parler plus longuement d'artistes aussi attachants que MM. Emmanuel Philips Fox (*Les Etudiantes, Repos, Venise*) un harmoniste subtil des gris, des mauves et des verts; Guirand de Scévola avec ses *Impressions de Versailles*, si romantiques; Marcel Jefferys (*Fête des Ballons*); Raymond Woog, qui prend un plaisir peut-être un peu exclusif à jouer la difficulté; Jeannot, si varié; Hopkins, Léon Carré, Schützenberger (*La Partie à Dix, La Coiffure*); Pierre Lagarde, Mizonnev, Henri Havet (*Dans le Parc, Le Soir au Forum*); Muenier (*La Leçon de Clavecin* et quelques paysages); Guiguet, Fernand Desmoulin (quatre excellentes intimités: *La Coiffure, Le Ruban, Le Rouge, Les Gants*); Cornillier (de simples études de nu, mais de la plus authentique qualité d'art; Minartz, toujours curieux, mais moins direct peut-être; Henri Farge (dont *La Loge* m'a paru d'une venue aussi originale que ses envois précédents); Chapuy, trop populaire, dans le sens anecdotique du mot. Admironons, comme il convient, la violence sincérité de M. Desvallières; reconnaissons M. Myron-Barlow à ses harmonies bleues, qui pourraient devenir monotone, et citons enfin MM. Carrier-Belleuse, Friant (*L'Écho de la Forêt, Collaboration et Ingénue*); Manuel Félice; Henri Gervex (*La Silène* et d'élégants portraits de femmes); Hochard, le spirituel observateur de la vie bourgeoise; Jean Béraud, de celle des montres; Milcendata, Hopkins, Albert Goussier et M. Abec Danenberg; Berthe Larocque qui fait penser à M. Jacques Blanche, Mela Mutterlmich, qui note de bien curieuses déformations de visages

humains; Elisabeth Nurse, dont les progrès s'affirment avec rapidité; Lee-Robbins, etc., etc.

Presque tous influencés par l'impressionnisme, soit qu'ils l'acceptent, soit qu'ils le repoussent avec une volonté particulière, soit qu'ils l'accommodent à leur tempérament ou à leur pusillanimité, les paysagistes d'aujourd'hui composent une des plus intéressantes phalanges qu'ait eues l'art français. Mettons à la plus belle place des hommes comme M. Lepère dans les tableaux duquel se retrouvent ses fortes et sérieuses qualités de graveur, et son attention et sa ferveur enthousiaste, comme M. Raffalli, dont l'important envoi de cette année (6 magnifiques paysages) atteste des progrès nouveaux dans une maîtrise qu'on n'imaginait cependant pas plus complète, comme M. Le Sidaner, le maître des rêves et des clairs de lune, comme M. Gaston Prunier pour qui n'a point de secret le mouvement des ciels ni des eaux, M. Claus, enfin qui est tout à fait admirable, une sorte de Claude Monet flamand. A ce groupe illustre, je joindrais volontiers les noms de MM. Rusñol (avec ses incomparables et nostalgiques jardins du Generalife et de Majorque); Gilsoul (un superbe *Lever de Lune sur le Canal, Flandre*); Lebourg, qui met dans ses impressions de nature je ne sais quelle rêverie diffuse et exquise; Bracquaval, net et consciencieux; Paillard, dont enfin cesse le long silence avec ses six paysages italiens et français, pleins de verve et de sentiment; Alexander Harrison, qui a le secret de noter la nostalgie des *Vagues caressantes*, se perdant à l'infini de l'horizon; Maxime Maufra (*La Citadelle du Port du Palais, à Belle-Isle-en-Mer*); Damoye, qui met dans ses paysages, si français, un peu du rêve délicat de notre cher et classique Corot; Henri Duhem, dont le souvenir ne saurait se séparer de celui de sa femme, Marie Duhem, deux maîtres de la mélancolie crépusculaire; Monténard, qui peint comme personne la Provence violente et la mer violette; Morrice, qui arrive, semble-t-il, au comble de la subtilité et de l'art, au fur et à mesure qu'il restreint les dimensions de ses œuvres. J'ai remarqué tout spécialement un *Horizon breton*, de M^{lle} Florence Esté, plein d'ampleur décorative, et le délicat *Le Soir* de M. Maurice Taquoy, animalier remarquable. Et je sais que je serai loin d'avoir été complet lorsque j'aurai signalé les envois de MM. Charmaison, Le Meilleur, Fernand Lambert, Edwin Scott, Gennaro Javan, B. Boly, Washburn, G. L. Colin, Meslé, Iwill, Madeline, Le Mains, Abel Truchet, Manuel Rosé, Nivouliès et de M^{lle} Rose Dujardin-Beaumetz, Ravelin et Marie-Paule Carpentier, etc., etc.

On dirait que M. John Lavery, déjà si parfait portraitiste, s'est surpassé lui-même avec l'effigie à laquelle quel nous montre cette année : *Ma Femme*. On ne peut rien imaginer de plus charmant, ni non plus rien de plus ingénieux que la façon dont M. Beatrice How présente ses adorables têtes de bébés, sinon la façon savoureuse et rare dont elle les peint. Avec son important envoi de cette année (6 portraits d'hommes et de femmes à l'envi excellents), M^{lle} Olga de Boznanska atteint enfin à la grande célébrité à laquelle elle avait droit. Sa manière, à la fois raffinée et secrète, est de nature à enchanter aussi bien les psychologues que les amateurs de simple technique. C'est une grande artiste. Quant à M. Boldini, il s'exaspère jusqu'au déséquilibre, et il traite même une nature morte avec la même cinglante rapidité que celle qu'il inflige à ses mondaines. A côté de cet art crispé et glacial, le calme et la pondération, la science de M. Armand Point rassurent. Ce peintre connaît à fond son métier, un des plus difficiles et des plus abstraits qui soient, malgré les apparences et, au lieu de s'occuper à nous étonner, ne songe qu'à l'approfondir. Admirons, trop rapidement hélas! *Paderewski*, de M. Charles Giron, lacéré par un fanatique; les portraits de MM. Louis Picard, si subtils et si délicats; Hubert de La Rochefoucauld, d'une précieuse netteté de contours; William-Albert Ablett, Hawkins, Valdo.-Louis Barbey, Harold Speed, Glehn, Zak, etc.

Je voudrais pouvoir m'étendre davantage sur le talent d'un jeune peintre dont j'ignorais le nom, M. Alberto Lopez-Buchardo, qui expose un *Portrait décoratif* où se retrouvent quelques-unes des qualités si expressives qui ont fait la juste réputation de M. Hermen Anglada, et aussi de M. Johannes Edouard Hohlenberg, qui nous donne un très curieux et bizarre *Portrait du Philosophe*. J'ai moins aimé, cette année de d'habitude, les envois de M. Michel Simonidy et de M. Jacques Brissaud, encore que pleins de talent. On retrouve avec plaisir, et qui semble n'avoir subi aucune altération, les qualités qui recommandent à l'attention les noms de MM. La Gandara, si mondain; Dagnan, Kollmann (un excellent portrait de M^{lle} Henriette Rogers); de M^{me} la princesse Murat, de M^{lle} Ethel Mars, etc., etc.

M. Zacharian, très savant, cuisine des natures mortes, qui font délicatement penser à Chardin et à Ribot. Et nous remarquerons avec sympathie les fleurs que peint, dans la pénombre, M^{me} Delyvolé-Carrière et, dans toute la lumière, M. Jean Denesse et M^{me} Galtier-Boissière.

Ne quittons pas la peinture sans citer les noms

de MM. Emile-Bastien Lepage, Pierre Baeque-mond, André Dauchez, Gaston Guignard, Francis Jourdain, Emmanuel de La Villon, Gaston Lecreux, Albert Lechat, A.-M. Le Petit, Lévy-Dhurmer (une très belle décoration pour un hôtel : *Nués du Matin*); Lhermitte, Mesdag, Henri de Nolhac, Prinç, René Seyssaud (*La Rivière en Automne*); Arpad Vida, Zezcos, etc., etc.; de M^{mes} Marie Boylesve, Breslau, Marie Cazin, Gardiner, Erna Hoppe, etc.

A la section des dessins, aquarelles, pastels, miniatures et cartons, nous retiendrons spécialement les *Etudes de Chats*, de M. Carayon, les jardins de M. François de Marliave, les nus de M. Monod, les spirituelles charges de M. Feldmann, un excellent portrait de M. de La Rochefoucauld, une nouvelle série de M. Chahine, de prestes études de mouvements de M. Aronson, un nerveux portrait de M^{lle} Spinelly, par M. Carrère, et surtout de grands panneaux à l'aquarelle, par M^{me} Lucien Simon. Joignons-y les envois de MM. Prunier, Southall, Marcel Roll, Biéler, Pierre Carrier-Belleuse, Chabavian, Friant, Guiguet, Hochard, Iwill, A.-M. Le Petit (si amusant), Luigni, Henri Paillard, Armand Point, Zak, etc.; de M^{mes} Curot-Barberel, Elisabeth Nourse, Beatrice How, Osterlind, etc.

Admiré à la gravure l'envoi tout entier de M. Paul-Emile Colin, un des plus purs maîtres du bois que nous possédions aujourd'hui. La perfection de sa technique est égale à la noblesse de son inspiration. Aussi les œuvres de l'apre Louis Legrand, du subtil et populaire Chahine, de M. Dauchez, de feu Marcel Bertrand, de M. Pierre Guzman (de très intelligentes illustrations pour un Chateaubriand), de M. Maurice Achener (*Quatre Eaux-Fortes d'Italie*). M. F.-L. Schmied expose un *Châtaignier* (bois original) du plus magnifique effet décoratif; M^{me} Hopkins japonaise avec grâce; M. Pierre Roche manie la gypsographie avec une sorte de génie. Je n'ometts point les réalisations excellentes de MM. Paul Jouve, Hochard, F.-T. Simon, Henri Meunier, A.-M. Le Petit, Gaston Lecreux, Valère Bernard (une eau-forte en couleurs : *Le Port de Marseille*); les deux Bertrand, Jacques et Marcel, Claudius Denis, Hallo, Jeanriot, G. de Latenay, Auguste Lepère, graveur incomparable, Malo-Renaud toujours en progrès, Waltner, etc.

On ne saurait vraiment rien ajouter à ce qu'on a déjà dit de M. Auguste Rodin. Son admirable buste du *Duc de Rohan*, son *XII* en fleurs qui jaillit

d'une gangue de marbre, ne peuvent rien de plus pour sa gloire, mais ils continuent les motifs de notre déférence envers un des plus beaux maîtres de l'école française de sculpture. C'est une adorable chose que *Une Blonde* (buste de femme en pierre), par M. Bourdelle, et sa statue de jeune fille, appelée *Le Fruit*, nous retient par l'originalité si expressive de son mouvement. A ses portraits pourtant excellents, je préfère peut-être encore la *Fontaine décorative* que M. Lamourdedieu fait soutenir avec une si puissante grâce par une théorie de femmes aux nobles modelés. Très variée, l'exposition de M. Niederhausern-Rodo, sculpteur plein d'invention et qui allie la subtilité à la force, la simplicité au charme. *Le Faune aux Enfants* (groupe de jardin) atteste chez M^{me} Yvonne Serruys un talent qui chaque jour se simplifie en se perfectionnant. Nul effet, nulle concession au goût du jour. Mais on sent dans cet art sobre et fort une confiance sereine dans le triomphe définitif de la méditation et du travail. M. Gabriel Mourey a dit ici même et loquemment ce qu'il convient de penser de M. Libero Andreotti. Son *Miracle* ne permet de juger qu'une des phases de son talent si souple, si curieux de toutes tentatives. On en appréciera tout au moins la véhémence. Très fort, très sûr de lui, M. Soudbinine peut heureusement beaucoup mieux que ses deux bustes de Rodin et d'une mondaine. On ne saurait porter un jugement d'après un simple envoi de Salon. *Le Buste de M. Henri Reber*, par M. André de Chatelet, est plein d'une langoureuse séduction, et les bois de M. Carabin sont bien spirituels. On ne peut plus ingénieusement construire une fontaine que M. Eugène Lagare, je la préfère encore à celle de M. Mars-Vallet, pourtant si curieuse. Sa monu-

mentale *Saboué* et sa *Léonide antique* (étude) montrent un nouvel aspect du talent et de l'effort de M. Edouard Sandoz, dont on connaît les admirables animaux. C'est une première tentative, et elle confond, par son ampleur.

Admirons encore les cires patinées, si véhémentes, de M. Constantin Ganesco, les plâtres de M. Popineau, le *Chien* (bois) si brusque, de M. Lepia, le buste d'homme de M. Philippe Besnard; l'exquise *Danaïde*, de M. Jouvray; le *Voile* et le *Torse*, d'une si suave jeunesse, de M. Nuala O'Donel; *Amour et Servitude*, statue en pierre, de M. Marcel Jacques; les deux bustes si vivants de *Claude Monet* et de *Léonce Bénédict*, par M. Paul Paulin, d'une science et d'une vigueur d'exécution vraiment remarquables; un charmant *Lévrier russe* (marbre jaune de Sienne), de M. Henri Vallette; deux effigies émouvantes de Tolstoï, par son fils, qui est un sculpteur de grand talent, deux plâtres et un bronze (*L'acbe rentrant à l'Étable*), de cette énergique artiste qui a nom Jane Poupelet; (*La Délivrance*, retable allégorique, plomb et bronze), de M. Pierre Roche; les envois d'une si prenante élégance de M. Louis Dejean (notamment une *Femme en soirée*, tout à fait exquise, enfin les œuvres de MM. Paul Yannier (*Repos*), Edouard Wittig (un superbe *Buste de la comtesse S.*, marbre); Lehbruck (*Torse de Femme*); Zettler, Stockder (*Torse d'Enfant*), Drivier, Aronson, Rembrandt Bugatti (*Lutteur et Bison*); Damp, Halou (*Nymphe accomplie, bronze d'un seul jet*); Imalbert, Gottin d' Larson, Félix Voulot (une *Jeunesse, statue marbre de la plus pure venue*); Jacques Froment-Meurice (*Banc pour un Parc, bronze et pierre*, œuvre dont on appréciera le sens monumental et décoratif, si juste); Léon Wasley (*Ève Homo*), etc., etc.

LES ARTISTES FRANÇAIS

Nou, ne ditons rien des innombrables historiettes mises plus ou moins ingénieusement en couleurs par des artisans habiles n'ayant retenu de l'enseignement officiel qu'un ensemble de recettes permettant de traiter, pour ainsi dire économiquement, toute espèce de sujet. Ils sont légion aux *Artistes Français*, et c'est leur encombrement qui fatigue le plus le visiteur. Ils nuisent d'ailleurs beaucoup, par leur voisinage, aux véritables artistes qui exposent à côté d'eux. Car il importe ici de distinguer de leur foule banale ceux qui, tout en prenant comme sujet une quelconque anecdote de peinture de genre, y savent cependant faire preuve de dons intéressants de science et d'ingéniosité. Pour eux, le *sujet* est véritablement un *prétexte*. Et ils ne cherchent pas à spéculer sur son effet sentimental, pour obtenir un trop facile succès. Nous ne nommerons donc aucun de ceux qui, posant de la couleur, souvent gratuite, sur des illustrations sans accent, s'en remettent, pour nous intéresser, sur la légende inscrite au bas du cadre, qu'il s'agisse de quelque tragique épisode du passé, ou d'une théorie philosophique, ou de quelque scène familière, telle que des enfants de chœur buvant le vin de la messe et autres fines observations.

Une des premières choses que l'on voit en pénétrant aux *Artistes Français*, c'est une immense décoration de M. Antoine Calbet : *La Musique, le Drame et la Comédie (Le Génie de la Musique révèle à l'Humanité les Harmonies naturelles)*. Je ne connaissais pas ce talent à M. Calbet. Il a fait là une chose très agréable, pleine de figures légères et volantes dans une atmosphère un peu théâtrale, mais l'ensemble est d'une belle venue. C'est aussi dans une lumière de théâtre que nous apparaît la scène de *Grand Maître*, la scène d'un parricide et d'un crime, par M. Jean-Gabriel Domergue. Du théâtre encore, mais avec quel pathétique étrange et violent, que la scène appelée *Le Fugitif*, par M. Louis-François Biloul. M. Louis-François Biloul, pendant la durée d'une lettre que nous en entretenait M. Causse, dans sa correspondance d'Espagne. Le talent de M. Bayrou Capetier, et de son compatriote *L'Éclair* et *Les Babillardes*, m'a paru s'apparenter à celui de M. Louis-François Biloul. M. Bayrou Capetier, de tons, même distinction dans l'originalité.

Même observation pour M. M.-E. Kindon (*La second Volume*), intimiste de race. Quant à M. Richard Miller (*La Toilette*), il semble avoir atteint la pleine maîtrise de tous ses moyens. C'est un artiste subtil et fort et qui ne se répète pas, tout en suivant avec la lenteur de la vraie logique le chemin de son développement. On a fait un grand succès — selon moi très mérité — aux portraits de femme de M^{lle} Doufau. On ne peut imaginer, en effet, plus complètes effigies : rien, ni la grâce des attitudes, ni le charme de la couleur, ni l'ingéniosité des accessoires, ni la tendresse du coloris n'en fait oublier la pénétration psychologique, si intense.

Parmi les artistes admirés les précédentes années, nous avons retrouvé avec plaisir et en voie de progrès M. Michel Tkatchenko, paysagiste d'une suggestion infiniment mélancolique avec *En Ukraine* et *La Maison Rouge à Houbny (Petite Russie)*; M. Gennaro Befani qui, sans oublier sa Bretagne inspiratrice, manifeste dans une toile hollandaise ses qualités de coloriste si rare (*Les Mariés et Jour de Fête*); M. Victor Guillonnet, toujours épris de la lumière (*Le Fonlage du Blé* et *Un Soir en Provence*); M. Jean-Pierre Laurens (un très beau *Portrait de M. Jean-Paul Laurens et de son petit-fils Claude*); M. Max Bohm, portraitiste massif et sérieux (*Mère et Enfants*); M. Louis-François Biloul, un des plus suaves peintres de nu dont s'enorgueillisse ce Salon (*Après le Bain*) et qui est plus fort encore qu'autrefois; M. Léon Félix, jeune homme du plus grand avenir qui, dans *Le Miroir d'Eau* et dans *Fille d'Ève*, laisse sa délicate sensibilité chanter le doux poème estival des feuillages et des gazons, des eaux, de la lumière et de la chair féminine tenant l'accord; M. Henri Dabadie (*La Raine, Faisons d'Écho, l'Hiver*); M. Jean Roque, dont le tableau *Baignes et Prêtres* est peint avec largeur et solidité et frappe par la massivité puissante de sa structure.

Signalons tout particulièrement quelques œuvres marquantes : *L'Éclair*, mais surtout *L'Enfant aux Fruits*, de M. Jean-Marcel Cosson, si spirituellement, si joyeusement agencé et peint; le *Nu*, de M. William Corbi, l'exposition de deux paysages d'hiver et d'été : *La Grande-Rue, les Amoureux* et *La Grande-Rue, la Nive*, de M. Enrico Boggio; *Barry*, effigie d'enfant méditatif dans des

tous assourdis de M. Frank Craig : *Le Modèle et mes Amis*, sérieuse et savoureuse étude d'un atelier, par M. Fred-Marius Buzon : *La Retour de la Fête del Cristo de la Vega*, à Tolède, de M. Daniel Vazquez-Diaz; une belle *Nature-morte*, de M^{me} Masson-Bauchart; le *Portrait d'un petit Basque espagnol*, plein de décision et de fermeté, par M. Alberto Arrieu; *Repos* et *Portrait de M. D.*, par M. Blanche Camus; *Dans l'Ob. du Soir*, marine magnifique, où est étudiée une onde superbement épaisse, par M. William Peters; *Entre deux Oases*, de M. Checa; les deux beaux paysages de M. Léon Joubert; *Bruxèle dans les Dunes*, belle et fine observation de nature mélancolique, par M. Léon Delderenne; *Horde de Tziganes en marche*, poudroyante composition de M. Stoënesco; *Environs d'Allauch, Provence*, d'un paysagiste ami des vibrations douces, M. Etienne Robert; deux toiles de tout premier ordre, de M. Suzor-Coté : *Une Rue de Village canadien en Hiver*, et *Rivière canadienne en Hiver* (il faudra retenir désormais le nom de M. Suzor-Coté); *La Toilette* et *Le Quai des Potiers, à Bruges*, de M. Lucien Lièvre; un délicat *Retour de la Chasse*, de M^{lle} Hilda Rix; une très mouvementée *Fête vénitienne*, de M. Ossip Lind; *Le Granier vu du Col du Frêne (Savoie)*, de M. Communal, excellent paysagiste; *Sous les Arbres, Prieuré de Gayac*, de M. Charles Darrieux; *Saint-Leu d'Esserent et sa Cathédrale*, œuvre tout à fait remarquable de M. Gaspar; une très turbulente *Fête espagnole*, de M. Martin Gourdault; *La Corniche*, de M. Adolphe-Louis Gausson, où vibrent tous les violets et tous les fauves évanouis de la lumière des paysages marseillais; *Les Canards de Barbarie*, grande composition décorative, pleine du sentiment du bonheur de vivre et peinte avec succès et amour, par M. Charles Michel; un sérieux *Portrait de M. F.*, par M. Vogel; *Les Jeunes Bretonnes*, de M^{lle} Herland, jolie toile pleine de vie et de soleil; *L'Automne*, de M. Anselmo Bassi; *Jeune Femme au Chien*, toile où M. Georges Devoux a déployé le goût le plus parfait dans l'agencement des tons et des lumières et dans toute la composition; *Femme en rose* et *Intérieur*, œuvres d'une suprême distinction dues au pinceau délicat de M^{me} Le Roy d'Étiolles; *Le Rocher à l'Automne*, de M^{lle} Valentine Pepe; *Femme au Paravent*, de M^{lle} Gardelle; deux paysages de M. Jacques Simon, etc.

Les triomphateurs mérités du salon sont, comme d'habitude, MM. Georges Rochegrosse (*Les Héros de Marathon*, charge héroïque dans la lumière, et *Le Coquillage*, exquise toile de genre); Maurice Bompard (*Le Rio San Paulo, Venise*); Charles Hauffbauer (*New-York*), dans le genre de

sa célèbre toile *Sur les Toits*, dont on se souvient encore; Joseph Bail, d'une étourdissante habileté dans ses *Servantes pliant du Linge*; Adler, dont les impressions de misère contrastent avec l'atmosphère suave où il les place; Eugène Chigot, amoureux des fleurs; Léon Cauvy, qui ne déteste point une Algérie bruyante et bariolée; le robuste Synave; Pierre Ribéra, conteur plein de verve et de lumineuse grâce des *Nuits d'Espagne*; Maurice Chabas, paysagiste d'un romantisme byronien; (*Méditation* et *Ce qui fut : Pensées d'au delà*); Georges Scott (un fastueux et noble *Portrait de S. M. le Roi d'Angleterre*); J.-M. Ayy (un *Portrait* de haute race et *Le Jardin des Etudes*, spirituelle interprétation de notre cher Luxembourg); Caputo, amateur d'étoffes somptueuses; Ridet, peut-être trop doux; Marcel Baschet, portraitiste consciencieux et savant; Léon Bonnat, solide et sérieux essayiste de la figure humaine; Carlos Vazquez, qui sait rajeunir avec la plus brillante palette une anecdote qui, en d'autres mains, serait lamentable; Emile Aubry, légendaire et héroïque; Joseph Saint-Germier qui, *Avec un petit Canal, Venise*, mais surtout *Une Loge au Bal masqué, Venise*, nous intéresse passionnément à ce monde élégant et mélancolique, recréé par sa rêverie; Jean Rémond, qui sait mettre du mystère dans ses paysages; Ernest Quost, qui amoncelle les fleurs; Fernand Maillaud, le doux rêveur du Berry; Jules Grün (très remarqué avec sa malicieuse toile : *Un Vendredi au Salon des Artistes Français*); Jean-Baptiste Olive et ses admirables et décoratives visions de Marseille; Emile Wery, qui trouve moyen d'être original en peignant Venise; Eugène Pascaud, véritable poète des étoffes à ramages; Jean-Paul Laurens (d'impressionnantes scènes de torture au moyen âge); Frédéric Lauth, aux méditatives effigies; Raoul du Gardet, sportif et lumineux jusqu'à Stamboul; André Devambez; Duvent (un adorable *Jardin du Chevalier, à Florence*); Henri Guinier (*Un Pardon dans la Froussac*); Brisgand et ses nus si bien apprêtés; Frank Lami (une délicieuse vision de nudité blonde : *Lucia*); Félix Bouchor, dont les paysages *Printemps en Fleurs* et *Feuilles d'Automne* attestent un sentiment si délicat de la nature; Henri Harpignies, à la gloire de qui rien ne peut ajouter, etc. Enfin, il conviendrait de parler de façon toute spéciale de M. Erlanger qui, après de très intéressants efforts, semble s'être élevé, comme d'un seul coup, à la maîtrise avec un portrait de prêtre de facture vraiment superbe. Le public a été unanime dans son admiration pour cette œuvre forte et sans concessions, qui a sonner de psychologie comme d'une flamme de vie intérieure.

Il nous faudrait plus de place pour apprécier, comme il le mériterait, l'ensemble de la décoration du Petit-Palais, exposée par M. Fernand Cormon : voûte monumentale comprenant trois plafonds et dix panneaux en voussure. C'est une vision synthétique de l'histoire de France conçue par un artiste à tendance philosophique, mais qui n'a pas pour cela perdu, bien au contraire, le sens plastique.

Il est navrant de ne pouvoir que citer les noms d'artistes aussi intéressants que MM. Louis Spriet, Denis Schneider, Clovis Cazes (*Soir antique*); Nozal (un tumultueux et grandiose paysage : *Le soir de Briançon, l'Éclaircie*); Louis Jourdan, Nordell (une *Femme nue* aux modelés exquis); Minna Bewick, Paul Albert Lamens (*La Diane en bleu*); Roberto Colin (*Nature-morte*); Marcel Beronneau, Jules Rouffet; Gorguet (un très décoratif panneau pour les Gobelins); Deygas, Léo Janux; Nil Forsberg (*Les Tentations*); Carpentier (*Les Sœurs*); Victor Tardieu, Antoine Ponchlin, Adolsten Normann (*Saint-Jord*, vaste et magnifique paysage); d'Estienne, Paul Gervais, Paul de Castro (deux excellents *Intérieurs*); Cabucl (*Clair de Soir*, *Harmonie*, *Harmonie*); Alfred Daut; Arth. Gué (*L'Institut par temps de neige*); Matisse Auguste, Edelmann; Flameng (un très bon portrait de M^{me} D.); Muller (*Femme brune et Fruits rouges*); Noël, Flourens, Mathurin; Grégoire Finez (*Jemesse*); Labatut, Martens, Cannicini, Watson, Vila y Prades; R.-M. Guillaume (une bien charmante *Dansense*); Tito Salas, Charles Pellegrin, Henri Jacquier, Henri Girardot (un *Automne* excellentement peint); Lailhaca (*La Née*, *à l'Éclaircie*); Maurice Pireux (*Gélat*); Camille Buzon; Deutche (*Le bord du Nil*); G.-P. Leroux, Louis Ritman (*La Toilette*); Raoul Carré (*Au Soleil*); M. H.-R. Louis Prat (*Pêcheurs bretons*); Perlmutter, Sieffert, naïf et gentil); Fossa-Calderon (*Les Humbles*); Tade Styka (un *Portrait* de M. R. *Portrait*); Oscar Ballet (*La Casaghière*); Streeton, Loys Prat, Allard L'Olivier (observateur malicieux de *La Complainte*); Edouard Zier, Carrera, Roger Bissière (*Portrait*); Zwiller, Rizzi, Cayron, Eijskens, etc.; que M. Alfred Wier (*L'Éclaircie*); Marcelle Rondenay (*Impression d'Espagne*); Delassalle *Les Baigneurs*); etc.

Citons encore MM. Cachoud, Corabœuf, Michel Dupuy, Hughes-Stanton, Laszlo, Albert Lynch, José Malhoa, Louis-Paul Mestrallet, Pointelin, Robert Blot, etc.

M^{mes} Weigelt-Middeldorff, Louise Abbéma, Demont-Breton, Gagarine-Stourdza, etc., etc.

Parmi les dessinateurs et les graveurs, nous parlerons surtout de M. Eugène Dété (un bois, d'après T. Ribot, et deux bois, d'après Daumier et T. Ribot), artiste au talent sobre et fort dont semble avoir hérité sa fille, M^{me} Jeanne Dété-Gahisto; M. Armington (*Deux eaux-fortes originales*); Dylczyński (*Cinq gravures sur bois en couleurs*); Dallemagne, Emile Humblot, Bouroux; Lalau (de parfaites *Illustrations pour le roman de Tristan et Yseult*, de Joseph Bédier), sans omettre les noms de MM. Adler, Marcel Cogniet, Féau, Heller de Pardieu, Léandre, Pierre Vibert (*Portrait de Remy de Gourmont* et *La Mort sème des Fleurs*, bois originaux); M^{me} Faux-Froidure, etc.

A la sculpture, nous admirerons le *Souvenir*, de M. Denys Puech, œuvre très simple et très grande, ainsi que son gracieux portrait de *La Princesse Gagarine-Stourdza peignant*; deux chiens de pierre d'une belle matière et fort expressifs, de M. Moreau-Vauthier, et de M. Jean Boucher, les deux superbes *Portraits de M. Estaimié et de M. Patricot*. Quelques fontaines d'une précieuse et rare fantaisie architecturale, telles que celles imaginées par M. Alliot, M^{lle} Daggett, M. Max-Blondat. Un *Adolescent* (bronze), d'une haute tenue classique, de M. Viggo-Jarl.

M. Laporte-Blairsy est ingénieusement naïf, et M. Guiraud-Rivière, joli; M. Quillivic sait tirer des déformations de l'obésité un caractère étrange, M. Terroir (*Vision antique*) est immense; Henri Pernot, délicat, et aussi Jean-Marie Mengue. Nous devons à M. Vital-Cornu une bien mélancolique et juste *M^{me} Roland*; à M. Nivet, une jeune bergère d'un sentiment exquis; à M. Chedeville, une *Proie* des plus pathétiques; à M. Alexandre Morlon, un des plus intelligents et des plus larges projets de monuments avec celui intitulé : *Aux Héros obscurs de la Patrie*.

J'ai admiré, comme il convenait, la fameuse *Prière au Manitou*, de M. Dallin et les merveilleux sauvages de M. Herbert Ward; *Aurora, masque plâtre*, de M. Wolfers; le *Nu dansant*, de M. Bacqué; la statue de ciment si sévère de M. Diederich; le *Printemps*, de M. Mathey; la pathétique *Douleur*, de M. Dolivet; le patriotique et monumental groupe en granit de Bretagne, de M. Henri Bouchard, œuvre puissante et émouvante; *Jemesse*, de M. Fernand David; l'exquise *Diane à neuf ans*, de M. Scudder; le superbe *Chimpanzé*, de M. Edouard Mérite, etc.

Il ne faut pas oublier de citer les envois de MM. Michelet, Bloch (des masques très fouillés individuellement, mais dont j'aime moins l'accumulation en pyramide officielle); Jacques Loysel (de très jolies études nues des mouvements de la danse classique); Raissignier, Paul Gasq, Bigiotti; René Beulx (*La Femme au nainéan, statue plâtre*); Emile Guillaume (*Monument aux Marins du Pluviôse*); Auguste Maillard, Jacques Merculiano; Nielausse (*Bergers, groupe plâtre*); Emanuel Ordono de Rosalès (un nu de bronze parfait et un plâtre d'une charmante arabesque); Joë Descomps, Loiseau-Rousseau, François Pompon, Baraltini; Thomas Cartier (un admirable *Chat persan*); le monument à Nobel, par Henri Varenne; Peyrol,

excellent animalier; Cordonnier (*B... et Portrait de M. P. L.*); Marcel Grouillet (*Jacques Bonhomme, statue plâtre*); Alfred Boucher, Landowski; Louis-Aimé Lejeune (*Devant la Vie*); Mac-Monnies; O'Connor (*Portrait de M^{me} X.*); Perrault-Harry, François Sicard; Verlet (*La Fleur et le Ruissau, en sap. barbu*), etc.

Enfin, nous aurions scrupule de quitter ce Salon sans remarquer à la section de gravures en médailles et pierres fines les envois si variés et si intéressants de MM. Louis Patriarche, Lenoir, Abel Lafleur, Victor Peter, Tobon-Méjia, Henri Varenne, René Baudichon, Robert Baron, Armand Bloch, Louis Cordonnier, Louis Fuchs et M^{lle} Geneviève Granger.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

Salon de la Peinture, au Théâtre-Louis, du 10 au 15. — Œuvres de Petrus, de l'Académie, et autres. — Exposition d'Art et de Peinture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Œuvres de l'Académie.

Salon de la Sculpture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Œuvres de l'Académie.

Salon de la Peinture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Œuvres de l'Académie.

Salon de la Sculpture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Œuvres de l'Académie.

Salon de la Peinture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Exposition de peintures et aquarelles, par M.-P. Franc Lamy: Les Cités, les Jardins, les Fleurs.

Salon de la Peinture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Exposition d'Orsay (Pont de l'Alma).

Salon de la Peinture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Exposition de céramiques persanes.

Salon de la Sculpture, au Grand Palais, du 10 au 15. — Œuvres de Humoristes.

Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze. — Société des Peintres de Paris Moderne, 8^{me} exposition. — Exposition de peintures, par M. W. Peck. — Exposition de peintures de paysages de la Seine.

Galerie Bernheim jeune, 15, rue Richemont. — Exposition de statues, bas-reliefs et médailles de Libero Andreotti.

Cercle artistique et littéraire, 7, rue Volney. — 15^{me} salon international de photographie.

Galerie des artistes modernes. — Exposition de tableaux par M. W. Peck.

Galerie Durand-Ruel. — Exposition de peintures, pastels et dessins par Louis Legrand.

Galerie Durand-Ruel. — Exposition de peintures, pastels et dessins par M. Jacques Maroger.

Galerie Durand-Ruel, 11, rue de Valenciennes. — Œuvres de Alfred Lebasque.

Galerie Durand-Ruel, 11, rue de Valenciennes. — Exposition de Martin Ramon. — Œuvres de M^{lle} Clément Borel.

Galerie J. Durand, 20, rue Royale. — Peintures de Maurice Dethmons. Exposition d'un groupe d'artistes: Baudouin, Courcier, Jourd'he, Lise, Lehmann, Margaine, M... et de Mathieu, Mathieu, P... d'artistes: Durand-Ruel, Villon et G.-A. Simon.)

Galerie J. Durand, 20, rue Royale. — Exposition de peintures et pastels de l'artiste.

Galerie J. Allard, 20, rue des Capucines. — La Parisienne.

Galerie Durand-Ruel, 11, rue de Valenciennes. — Exposition de C. Quessel: Italie et Espagne.

Galerie J. Durand, 20, rue Royale. — Exposition de Humoristes.

Galerie Brunner, 11, rue Royale. — Exposition des Pastellistes anglais du XVIII^e siècle.

35, rue de la Boétie. — Exposition Maronie.

Impasse Ronsin. — Exposition d'artistes russes.

Musée Czernuschi. — Exposition d'art chinois.

Galerie Bernheim jeune, 15, rue Richemont. — Exposition de peintures et aquarelles par Odilon Redon, Forain, Willette, Sommi, Matisse, Manguin, Marquet, etc.

Bibliothèque Nationale. — Exposition commémorative de Théophile Gautier, comprenant l'édition originale des œuvres du poète et un grand nombre de portraits ou choix important de rééditions illustrées de ses principaux ouvrages.

Galerie Bernheim jeune, 15, rue Richemont. — Exposition de Van Welle.



GRAND TRIANON DE TRIANON DE PORCELAINI, D'APRÈS UNE AQUARELLE
DE M. ROBERT DANIS

L'ART DÉCORATIF

L'Architecture aux Salons

Vous connaissez l'émouvante caricature de Guillaume : deux amoureux, parfaitement isolés dans l'immense hall de l'architecture, au Salon, s'embrassent éperdument en face de tous les plans, profils, perspectives qui s'alignent à la cimaise. L'endroit, en effet, est propice au recueillement. C'est à peine si, de loin en loin, passe, dans ce sanctuaire glacial, une âme perdue, une bonne âme consciencieuse, cherchant évidemment à reconnaître sur les œuvres les noms qu'énumère le catalogue. Je ne m'explique pas bien la défaveur de l'architecture, qui, en somme, intéresse beaucoup plus de gens que la peinture ou la sculpture :

il faut construire une maison avant de songer à la décorer, et parmi ceux qui construisent, il en est bien peu qui commandent, pour compléter l'édifice, un tableau ou une statue. J'ai souvent remarqué, dans les quartiers populeux, ouvriers, avec quelle ferveur le public s'arrête aux devantures où s'alignent des maquettes de maisons à la campagne : le communiste le plus fervent, le « partageux » le plus irréductible, oublie devant cette vision tous ses rêves humanitaires, et ne pense plus qu'au rêve humain d'une maison blanche, à mi-côte, parmi les arbres...

Les architectes eux-mêmes semblent se désinté-



AUL DU CHATEAU DE TRIANON DU CÔTE DU PARTERRE
(D'APRÈS UNE GRAVURE DE J. RIGAUD)

resser de ces expositions, et l'on verra que, si au Salon des Artistes français, leurs envois sont assez nombreux, par contre, à la Société Nationale des Beaux-Arts, ils sont rares et clairsemés. Tandis qu'à l'étranger on multiplie ces rencontres des artistes et du public, et que l'architecture semble suivre docilement certaines campagnes de presse, analogues par exemple à celle que mène, en Suisse, le *Heimatschutz* et le *Wissen und Leben*, en France, il y a un dissentiment de plus en plus profond entre l'idéal que réclament des ligues comme la *Société pour la protection des paysages*, le *Comité des sites et monuments*, et celui que semblent se proposer les architectes. Cela ne signifie en aucune manière que nos architectes manquent de goût, ou soient inférieures à leurs confrères de l'étranger: la culture qu'ils ont reçu la plupart est très complète et très variée. Il suffit pour nous en assurer, de regarder les relevés qu'ils présentent cette année. Ils ont certes étudié tout notre passé, celui du moyen âge, de la Renaissance, de Louis XIV et de Louis XV. Vous trouverez, dans l'un et l'autre Salon, des projets de restauration de vieux châteaux, d'anciennes églises, qui sont merveilleuses de science, de précision et de goût. Et comment ne pas nous réjouir de tout ce qui contribue, comme l'a dit éloquemment M. Maurice Barrès dans son discours à la Chambre, à «sauvegarder la physionomie architecturale, la figure physique et morale de la Terre de France?»

Il m'est impossible de les énumérer tous: citons cependant les vitraux du chœur à la cathédrale d'Auch, relevés par M. J. Lacoste, et arrêtons-nous longuement devant l'essai que M. Robert Danis

a tenté de nous restituer, le fameux *Trianon de porcelaine*.

Les travaux dont M. Dujardin-Beaumetz a pris l'heureuse initiative à Trianon ont attiré l'attention sur ce palais et sur son histoire. Aussi est-il intéressant de signaler les recherches qui viennent d'être faites sur la première maison royale élevée à cet emplacement et dont M. de Nolhac, dans son *Histoire du Château de Versailles*, avait pour ainsi dire révélé l'existence.

Il appartenait à un de nos jeunes architectes d'avenir, qui obtint une bourse de voyage au Salon de 1910, M. Robert Danis, d'en faire une restitution très scrupuleuse, fondée à la fois sur les documents conservés aux Archives et à la Bibliothèque nationale, et sur une étude attentive des débris de cette construction qui sont conservés à la Bibliothèque et chez différents collectionneurs de Versailles, ainsi qu'au Musée céramique de Sèvres.

Ouvrez la *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*, par M. Félibien des Aulx, historiographe des Bâtimens du Roi. Peut-être serez-vous étonné d'y trouver au chapitre de Trianon, au lieu d'un palais de marbre rose, une maison de porcelaine «aux ornements d'azur et d'or».

C'est en effet Mansard a bâti le palais actuel en 1687 à l'emplacement et en partie sur les fondations même d'une autre construction: celle que Le Vau avait élevée en 1670 au moment où les relations sur la Chine commençaient à intéresser la cour de France, où l'on s'émerveillait des récits des voyageurs sur la Tour de Porcelaine, où les

curieux se disputaient les objets de « lachinage », étoffés de soie, potiches et laques, où l'idée vint enfin de travailler sur le modèle des ouvrages qui viennent de la Chine ».

C'était le temps où l'on construisait à Versailles les grandes ailes du Midi et du Nord et le palais se faisait de plus en plus majestueux et solennel : il plut au roi de posséder pour ses délassements une demeure aimable au goût du jour. Son premier architecte dut satisfaire à ses désirs en élevant « le petit palais », d'une construction extraordinaire, dont parle Félibien et auquel personne au siècle n'avait prêté la moindre attention.

Le Vau, qui avait été l'architecte de Fouquet à Vaux-le-Vicomte, qui avait bâti le collège des Quatre-Nations et qui transformait Versailles, commença les travaux au printemps de 1670; il les conduisit avec une extrême rapidité. Ce fut sa dernière œuvre.

On y retrouve toutes les qualités de ses belles compositions alliées à une recherche très originale dans l'emploi de matériaux tout nouveaux dont il sut à merveille.

Après sa mort, en octobre, son gendre Dorbez, qui avait été son collaborateur, surveilla le parfait achèvement de la construction.

Autour d'une cour ovale se groupaient cinq pavillons d'une architecture simple, mais auxquels la silhouette et l'ornementation des toitures n'étaient pas sans donner quelque caractère oriental :

Sur l'entablement, lit-on dans la description, il y a une balustrade chargée de quantité de vases, et toute la couverture forme une espèce d'amortissement dont le bas est orné de nombreux anneaux armés de dards et de flèches qui chassent après des animaux. Au-dessus, il y a plusieurs vases de por-

celaine disposés de degré en degré jusqu'au faite du bâtiment, avec différents oiseaux représentés au naturel. »

Entre les fenêtres se trouvaient des bustes de faïence supportés par des consoles de la même matière et, pour augmenter l'impression de céramique, on peignit les croisées et les grilles de fer en « façon de porcelaine ».

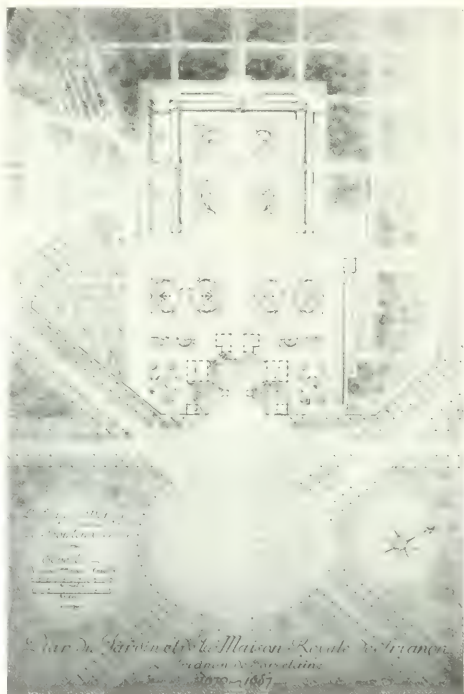
La vue des trois pavillons donnait sur le jardin. Le parterre haut était garni surtout de jasmins et de jonquilles dont les ors faisaient valoir les bleus de la maison royale. Autour des fontaines, les margelles de plomb étaient recouvertes d'un enduit brillant imitant la porcelaine et de grands vases de faïence couronnaient les murs des terrasses.

Le parterre bas, auquel on descendait par un grand perron, était entouré de berceaux de treillage et ses broderies encadrées d'alignement d'orangers plantés en pleine terre au-dessus desquels on construisait de grandes serres pendant l'hiver.

Un petit pavillon, situé à l'emplacement qui termine la galerie actuelle, renfermait la salle des parfums, où l'on extrayait l'essence des fleurs. Ce cabinet plut extrêmement aux ambassadeurs siamois qui visitèrent Trianon, car, dit *Le Moniteur*,

« ils aiment fort les odeurs et ils admirèrent la manière de parfumer avec des fleurs ».

Cette délicate construction ne devait durer que 16 ans. Les hivers l'éprouvaient beaucoup; peut-être n'avait-on pas fait assez de différence entre la porcelaine et la faïence, que l'on confondait ordinairement à cette époque. Les gelées enlevaient peu à peu l'émail des carreaux de la toiture et faisaient éclater les vases; on devait constamment remplacer les éléments de la construction. Le roi se lassa; ce qui l'avait d'abord charmé n'eût plus



PLAN DU PALAIS DE PORCELAIN.



STOREZ. — MAISON A VERNEUX-SUR-AVRE.

grâce à ses vœux, et la maison de porcelaine « aux ornements d'azur et d'or » fut brusquement condamnée.

Il est surprenant, quand on a vu des relevés, des restitutions aussi intelligentes, que les architectes d'aujourd'hui — je ne parle pas ici de M. Robert Danis — comprennent si mal les leçons du passé et ne sachent pas les appliquer au présent. La *localité*, autrefois en architecture — et j'entends par ce mot la différenciation des édifices suivant le climat, les coutumes, les provinces, — était une loi constamment observée. Sauf en ce qui concerne les palais qui ont une destination représentative plus qu'utilitaire, et encore! les édifices du passé sont toujours rigoureusement adaptés aux nécessités climatiques et harmonisés avec le paysage qui les entoure : la prédominance de tel vent, la moyenne des pluies, la chute des neiges, une ligne de collines à l'horizon, un terrain en pente, voilà qui détermine un mur plein, la pente d'un toit, une silhouette. Il est impossible de confondre des maisons de Bretagne, du Dauphiné, de Normandie, de l'Artois, de la Bourgogne, du Languedoc ou de la Provence; la vie de ces provinces se reflète exactement dans leurs anciennes habitations. Les

nécessités auxquelles obéissaient les constructeurs n'ont pas, que je sache, sensiblement changé; il tombe, à peu de chose près, autant de neige en Savoie, au *xx^e* siècle qu'au moyen âge, et il fait aussi chaud à Arles qu'au temps de saint Trophime; il ne faut donc pas qu'on invoque des raisons d'hygiène « pour changer tout cela »; la grande hygiène, en l'affaire, est de se protéger contre le vent, la pluie, la neige ou le soleil; et nous devons regarder, avant de construire une maison, les vieux types du pays, écouter l'enseignement tacite qu'ils donnent encore à qui sait les regarder.

C'est ce qu'a fait, dans son admirable tentative des ateliers de Smolensk, la princesse Tenicheff, dont on voit d'ailleurs, à la Société Nationale, une porte en noyer et en érable qui sert de cadre pittoresque à un très remarquable ensemble d'émaux champlévés. C'est le résultat éclatant des recherches incessantes et si curieuses que nous devons depuis quelques années à cette artiste qui, tout en restant fidèle aux traditions de l'art de son pays, apporte à l'art décoratif moderne une note à la fois originale et savante. C'est ce qu'a fait M. Storez, dont j'ai déjà, ici-même, présenté une œuvre à mes lecteurs. Il envoie à la Société Nationale des Beaux-Arts la vue perspective d'une

« Ille maison de Verneuil-sur-Avre, en Normandie, qu'il s'est proposé de restaurer, d'agrandir. On verra avec quel respect il a su entendre les suggestions du passé, et l'on fera confiance à ce jeune architecte dont nous aurons sans doute l'occasion de reparler plusieurs fois encore. Mais c'est là une exception : si la thèse que j'indiquais plus haut est résolument appliquée par quelques-uns, ces quelques artistes, par contre, sont malheureusement isolés les uns des autres, ils ne se connaissent pas, et l'on ne peut que souhaiter les voir se réunir et grouper leurs efforts. Je serais heureux, pour ma part, si ceux que j'ignore voulaient bien prendre la peine de se faire connaître à moi, et de collaborer à cette resurrection du provincialisme. *L'Art et les Artistes* est acquis à leurs efforts.

Mais au lieu de cette variété harmonieuse, de cette compréhension du milieu, nous ne trouvons le plus souvent hélas ! aux Salons, qu'une banalité désespérante. Ce ne sont que villas bretonnes en Normandie, villas normandes en montagne, maisons provençales dans le Pas-de-Calais. Rien ne rappelle les modèles qui se trouvent dans la région même, et qu'il ne s'agit pas de mettre sens dessus dessous mais d'adapter à nos exigences modernes. Ainsi, voyez, je vous prie, cette estimable caisse d'épargne construite à Saint-Brieuc par M. Georges Lefort (Artistes français), ces habitations à Roubaix par Al. Bouvy fils, la villa construite à Dijon et cataloguée sous le n° 4081, et je ne pense pas que vous y trouviez, habilement résolues, ces préoccupations que l'on trouve dans les envois de M. Storez, dans une très intéressante auberge construite par M. Ch. Carbonnier au col du Brunnig (Artistes français) merveilleusement étudiée au point de vue de la silhouette, de la différence de niveaux, de la pente du toit, dans une maison de campagne édiflée par M. Rabussien (n° 4289, Artistes français).

Ces principes sont particulièrement impérieux quand il s'agit de maisons rurales, ouvrières. La beauté, dans ce cas, ne peut pas résulter d'une décoration trop coûteuse, mais des proportions, de la silhouette, de la parfaite adaptation au milieu et au paysage. Mais il faut que là on soit résolument modeste, que l'on *affirme* au lieu de la dissimuler, la vie simple, que la maison de 5.000 francs ne veuille pas pasticher la maison de 40.000 francs. C'est pourquoi il convient de louer les maisons ouvrières de M. Girard, les habitations ouvrières construites dans la Haute-Marne, jumelées, mais avec entrée indépendante, encore que les cheminées, dont il est possible de tirer un parti pittoresque, soient mal étudiées à ce point de vue. Par contre, M. Guadet est absolument inexcusable : il ne

pourra pas invoquer, en faveur de l'hôtel du docteur C... qu'il était gêné par des nécessités locales : ces façades, soit sur le parc, soit sur la rue, sont d'une incroyable monotonie ; le grès flammé des revêtements, les arbres nains qui couronnent le balustre du toit en terrasse ne font rien à l'affaire ; tout l'essentiel est dans la proportion des pleins et des vides ; ici les vides l'emportent sur les pleins, et cet hôtel ressemble à une serre vitrée.

On objectera sans doute aux théories que je défends : « De nouveaux matériaux sont entrés en jeu, le ciment armé n'était pas connu autrefois ; cette nouvelle matière commande des formes inédites. » Et l'on a imaginé des bâtisses informes, dont on trouvera des exemples au Salon des Champs-Élysées et dont je ne veux pas nommer les auteurs, pour ne les pas désobliger et pour ne pas faire une question de personnes avec un débat qui n'intéresse que les idées. On a commis la même erreur avec les maisons qu'autrefois avec les meubles. Ces constructions bizarres sont des invertis. Il n'était pas nécessaire, même avec du ciment armé, de s'écarter beaucoup des règles généralement admises autrefois. Il fallait pousser jusqu'au bout la logique constructive, sans chercher par des revêtements à dissimuler l'armature ; il fallait accentuer cette armature, obtenir en les précisant les grandes lignes de l'édifice, imiter ainsi les vieilles maisons à pans de bois que l'on voit encore à Rouen ou à Bourges, où le bois joue précisément le rôle de l'armature, où l'on s'est borné à remplir d'une mixture quelconque les intervalles des poutres.

Je me défends de renouveler ici l'attaque que l'on a dirigée si souvent, à tort et à travers, contre le grand style. Il est évident qu'à côté des maisons, il y a des palais, palais démocratiques, gouvernementaux, républicains, monarchistes, mais encore palais. Je pense qu'évidemment, quand un architecte veut faire un grand œuvre de ce genre, il songe davantage aux exemples que lui ont donnés Rome ou la Grèce, qu'à ceux de son village ; et Paris contient trop de chefs-d'œuvre, où l'imitation de l'antiquité est manifeste, pour que nous puissions nous insurger systématiquement contre cette tendance. Il n'est pas défendu de rechercher le grand style, si l'objet qu'on se propose en vaut la peine : mais il faut l'appliquer avec un tact et une mesure que l'on rencontre bien rarement, et comprendre que des artistes comme Mansard et Gabriel, tout en se souvenant de Rome et de la Grèce, savaient parfaitement qu'ils vivaient à Paris. Il est parfaitement légitime, par exemple, que M. Henri Eustache, avant de construire à Rome, pour la France, en 1911, un Palais des

Beaux-Arts n'oublie pas les leçons de la Villa Médicis; je ne connais ce palais que par des photographies, mais il me semble que si M. Henri Eustache avait dû voir à Paris, le style romain à travers le style Louis XVI, il était utile qu'à Rome il vît le style romain dans toute sa pureté et sa grandeur sévère, en dehors de toute interprétation trop gracieuse. Il ne me déplaît pas, d'autre part, que M. Alfred Ricoura, voulant édifier un monument à Hébert, au cimetière de la Tronche, près de Grenoble, se soit remémoré, malgré le voisinage des montagnes du Dauphiné, que la meilleure manière d'honorer un homme qui a poursuivi et souvent atteint le style, et longtemps vécu dans la ville éternelle, était de lui élever un mausolée d'un caractère noble.

On trouvera au Grand Palais, des plans d'écoles

municipales ou de crèches récemment édifiées dans divers arrondissements de Paris. Je ne sais rien de plus navrant, de plus indigent, de plus lamentable que ces prétentieux relevés laïques et obligatoires. Est-il absolument nécessaire, sous prétexte d'hygiène, de construire une école, une crèche comme une casemate du génie, et impossible de trouver un édifice scolaire qui ne soit pas la geôle de la jeunesse captive dont parle Montaigne?

Enfin, mais c'est là une question importante que j'examinerai dans un prochain article sur les « embellissements » de Paris, je signale à mes lecteurs un très intéressant projet d'agrandissement de la ville d'Anvers, par l'aménagement de la zone militaire. Là encore, il y a beaucoup à gagner dans les enseignements de l'histoire.

LEANDRE VAHAT.

Palais Tziganova.



PRINCESSE TËNICHEFF

PORTE NOYER ET FRABEL, DÉCORÉ DE MACA CHAMPELAIN.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

Bonn à lui, son tour, l'exposition des œuvres de Gauguin, qui poursuit son voyage circulaire d'Allemagne. Celle du paysagiste Kallmorgen offrirait le contraste de ses atmosphères du Nord et de ses mornes campagnes. — Les peintures décoratives de M. Raphael Schuster Woldan, au Reichstag, ont un peu fait parler d'elles, mais pas beaucoup. Il n'y a eu effet ni grand bien, ni grand mal à en dire. L'Académie des Beaux-Arts a été mise en possession des cinq cent mille marks d'un riche mécène, connu déjà par de semblables dotations, pour acheter devant la porte Pia un terrain à construire des ateliers aux artistes allemands en séjour à Rome. — Hambourg organise une exposition de tapis. — La salle des séances de l'hôtel de ville de Chemnitz va s'ornier, grâce encore à un riche donateur, d'une importante composition de M. Max Klünger : le *Travail*, tandis que l'hôtel de ville de Hambourg, déjà décoré par M. Fritz Erlcr, livre une surface de dix-sept mètres de largeur à couvrir de peinture à M. Ferdinand Hodler. — La campagne de Dresde voit, de jour en jour, s'accroître sa colonie de Hellerau où tout, fabriques, ateliers, villas, écoles, institut pour la gymnastique rythmique de M. Jacques Dalcroze, constitue un nouveau triomphe de cette architecture allemande, rationnelle et revenue à sa tradition nationale, dont un autre est l'immense hôpital du Nord, à Munich, à lui seul, une véritable cité. Je ne cesse de répéter qu'on ne prend pas assez garde, en France, à cette intense renaissance d'une architecture allemande organique. Des expositions comme celles du dernier Salon d'automne en donnent mal idée. Il faut voir, dans la nature, ces cités nouvelles, et les appartements que vous avez vus, dans ces cités nouvelles. Alors, tout se tient, du ciel et des paysages, jusqu'aux ameublements et jusqu'aux costumes de sport. L'œuvre d'architectes, tels que M. Peter Behrens ou Richard Rimmerschmid, a une importance correspondante à celles de décorateurs, comme MM. Klünger et Erlcr. Mais n'oublions jamais que le pays les explique, les uns et les autres, et que les transporter, c'est, du fait même, les mal juger. Quand donc s'apercevra-t-on enfin que l'œuvre d'art a besoin de son milieu naturel au même titre que les chefs-d'œuvre de la vie. On ne plante pas des oliviers à Berlin, et les sapins, à Paris, ont tort.

Ces pauvres tableaux de maîtres espagnols anciens, vus à Munich, chez Heinemann, avaient-ils l'air assez dépaysés ! Certes, c'est toujours une haute satisfaction que de faire connaissance avec quelques Grecs de plus et un passionnant problème que d'en discuter des répliques inquiétantes par leur fréquence ; mais que ces migrations de chefs-d'œuvre ont donc quelque chose de mélancolique ! L'exposition des Espagnols modernes, qui a suivi, nous a montré de *Arco* de *Venezuela* un *Portrait* de *San Juan* et des *Madril*, de M. de Bernete, éblouissant de lumière, et des

scènes de la vie des petits ports de pêche, de M. E.-M. Cubells Ruiz, qui ont la fermeté de la prose de M. Blasco Ibanez dans *Fleur de Mai*. Enfin, la peinture, si grave et si cloquente dans son recueillement sombre, des deux frères Zubiaurre, a retrouvé les fervents amis qu'elle s'est fait à la dernière Exposition internationale, et le petit cercle s'en est considérablement accru.

Puis sont arrivés les Suisses. Eux, se sentent presque chez eux, en Bavière. Leur pays ne s'appelaient-ils pas autrefois la haute Allemagne ? Bavière et Suisse ont les mêmes Alpes, les mêmes lacs, les mêmes forêts. L'une est la continuation à peine assombrie, plus grave et plus simple de l'autre. Quelle vitalité, quelle gaieté, quel entrain, dans cette jeune école suisse ! Ils sont à la croisée des chemins, ces artistes. Ils regardent en France et discutent ; ils regardent en Allemagne, ils regardent en Italie et discutent encore, et puis, surtout, ils regardent chez eux et comprennent admirablement ce qui est à prendre et à laisser chez les autres, du moment qu'il s'agit de s'exprimer sincèrement. Aussi nulle école moderne n'est moins cosmopolite, et l'histoire de la conquête de son unité nationale, ces dix dernières années, serait bien intéressante à écrire. Jusque-là, on avait eu des peintres français ou des peintres allemands, point de suisses, encore que de rares exceptions locales, tel Disteli, aient pu faire prévoir depuis longtemps la possibilité d'un art suisse. On croyait le trouver dans la peinture alpestre ; c'est Boecklin qui le fit sortir du Jura bâlois et des vieilles petites villes de caractère souabe, tout en conquérant le droit à toute fantaisie à l'ensemble de l'art allemand. Quant à la peinture alpestre, cherchée pendant un siècle d'efforts admirables, ce fut un étranger qui en apporta la formule définitive ou plutôt la libération de toute formule : Segantini. Aujourd'hui, on sait où l'on va, et ce que nous montre, par exemple, M. Cardinaux est tel que cela ne pouvait être fait que par un Suisse et même, pour qui connaît les particularismes cantonaux, que par un Bernois. Mais le type le plus complet de cet art suisse à l'exposition munichoise fut Albert Welter. Son œuvre tout entier se trouvait résumé en deux parois, couvertes des petites esquisses d'où sont sortis ses plus célèbres tableaux, ses fresques et ses vitraux. Le coloris boecklinien a trouvé en lui un nouvel adepte et cependant, à peine M. Welter se met-il devant le paysage, qu'il devient lumineux et argenté autant que n'importe quel pleinairiste français. Le décorateur et le fantaisiste, d'une part ; d'autre part, le paysagiste en vacances paraissent, au premier abord, deux artistes totalement différents ; mais, c'est au contraire preuve d'un jugement droit et sain que de ne pas assimiler un souvenir d'excursion, enlevé en quelques instants, à une œuvre mûrie et précieuse qui a la volonté d'exprimer non plus simplement la vision de l'artiste, mais sa foi, son patriotisme et sa philosophie.

La fille du prince régent de Bavière a poussé la direction du Musée national à la revision et à la reproduction des souvenirs de la maison de Wittelsbach, qui y sont conservés, en une imposante publication d'un caractère très à part. Les rapports de l'Art avec une famille régnante sont de diverses sortes. Il ne s'agit ici que des objets ayant appartenu à ces princes ou les représentant, portraits,

meubles, bibelots. Mais cela suffirait, à la rigueur, pour témoigner du rôle important que cette maison a joué dans l'art et l'histoire d'Allemagne, longtemps avant qu'il fut question d'un royaume de Bavière, de Louis I et du philhellénisme, de Louis II et de Wagner.

WILLIAM RITTER.

AUTRICHE-HONGRIE

L'EXPOSITION de printemps du *Heavenland*, à Vienne, marque une fois de plus la prépondérance de l'art slave dans l'ensemble autrichien. Tchèques et Polonais y pullulent. Le merveilleux est que la qualité de leurs œuvres est en raison directe de leur quantité. Des tableaux comme le *Dies Irae* et la *Mère de Dieu* de M. Kasimir Sichulski, le *Requis* — *L'Église*, de M. Jozka Uprka, le *Regard sur le Pays*, de M. Aloys Kalvoda, les natures mortes et paysages savamment harmonisés de MM. Henryk de Uziemblo et Gustav Gwozdecki, les eaux-fortes de Prague de M. Stretti-Zamponi, l'été sur une rue de Prague, toute jaune et un délicat portrait de femme de M. Victor Stretti; les estampes parisiennes de M. Frantisek Simon; les *Trianae*, de M. Janab Obrovsky, la *Récolte des Pommes de terre*, de M. Richard Lauda, il faudrait tout citer. Mais qu'importe une demi-douzaine de noms de plus ou de moins? L'essentiel à retenir est ceci: des qu'il s'agit d'art, les artistes slaves reprennent tous les droits que la politique, en Hongrie, leur refuse, en Autriche, leur mesure, et ce sont elles qui donnent aux grandes expositions viennoises leur vrai caractère.

A Prague, la Société Manes a subi la crise de croissance qu'un observateur avisé pouvait depuis longtemps prévoir. La séparation violente, qui s'accomplit dans toute Société d'artistes modernes, au bout d'une vingtaine d'années d'existence, a eu lieu à la suite d'une exposition de soi-disant *néo-primitifs*. Vit-on jamais étiquette d'un tel non-sens? Parmi ceux qui l'adoptent se trouvent cependant de jeunes artistes de grand talent, tels que le décorateur Frantisek Kysela. Ils se sont retirés et forment désormais un nouveau groupe: *Artiel*. — L'exposition de printemps de la société Manes montre surtout des travaux de sculpteurs: MM. Maratka, Sturza, Bilek, Spaniel, et, en dehors de M. Bielik, c'est partout l'influence à peu près textuelle, si je puis ainsi dire, du maître Rodin. En outre une quarantaine de bois, des dessins et quelques rares projets d'architecture. — Des difficultés et discussions interminables ont lieu en ville à propos de l'emplacement à trouver, sur le *Staromestske namesti*, au monument à Jean Huss de M. Saloun. En revanche, l'érection du Saint-Vaclave de M. Myslbek, sur la place qui porte son nom, sera chose faite avant peu.

Le club pour la conservation du vieux Prague voudrait trouver ici le même appui que la bizarre petite chapelle Saint-Roch de Straznice: il est de fait que les démolitions les plus barbares comme les moins justifiées ne cessent d'attrister les admirateurs et amis de Prague. Il s'agirait cette fois de sauver l'antique maison *u Šupartu*, qui fut la résidence de Jean de Luxembourg, de la reine Elisabeth et de Charles IV et où se trouvent encore des débris de l'ancienne splendeur du XIV^e siècle, des plafonds peints, des voûtes gothiques ou renaissance. Il s'agirait aussi d'épargner au Parc aux Cerfs, l'ignominie d'un tramway, qui doit profaner le Hradchin. Mais que faire lorsque l'Hôtel de Ville même s'arrange à ce que les délais légaux ne soient pas observés,

de façon à ne pas permettre à l'opinion publique de mettre en branle les commissions compliquées de qui dépendrait le salut de tant de nobles et grandes choses? Et ainsi, de jour en jour, l'une des plus belles villes du monde s'enlaidit à plaisir. Certaines récentes démolitions se sont effectuées comme de véritables guet-apens... ou comme le chemin de fer du Mont-Saint-Michel. Hélas! dans les écoles de Bohême et de Moravie le corps enseignant ne recrute que des gens dont l'éducation artistique, et même l'autre aussi, serait tout d'abord à faire: ce sont toujours les instituteurs « qui instruisent mais qui n'éveillent pas ». Et si une génération respectueuse des vieilles pierres monte enfin, il sera trop tard, plus rien ne subsistera de l'étonnant Prague que nous avons connu dans les années 1888 à 1895. Ces doléances ont une fastidieuse monotonie et c'est bien là-dessus que comptent les acharnés destructeurs, qui croient manifester leur patriotisme par des plans d'alignements éventuels ou la construction de monstruosités telles que le pont Svatopluk Cech. Dieu veuille que les deux nouveaux, récemment votés, ne lui ressemblent pas.

Un peu de la beauté du vieux Vienne impérial git en les grandes monumentales lithographies en deux ou trois tons de M. Carl Moll; celle de la Dalmatie se reflète dans le beau recueil de M. Artur Rössler; Kralové Hradec et Stramberk sont célébrés par des cycles d'études de M. Jaroslav Panuska; si du moins avant de démolir Prague on recourait à ses artistes pour en perpétuer le souvenir. Il n'y a pas de ville au monde où s'éditent des cartes postales plus artistiques, (voir certaines séries Minerva), mais qui, d'autre part, soit plus pauvre en collections de reproductions directes de détails archéologiques ou architectoniques. De beaucoup des plus belles, des plus précieuses ou singulières choses de Prague on n'est pas capable de trouver même une photographie!

Tous les voyageurs aux îles Baléares gardent le souvenir de l'exquise hospitalité de l'Archiduc Louis Salvator. On sait quel archéologue, écrivain, historien et artiste distingué il sait être, et ce que lui doivent, comme les Baléares, l'île de Paxos et la petite ville de Parga, sur la côte d'Épire, auxquelles il a consacré des publications somptueuses. Tout dernièrement, il vient de publier, anonymement, à Prague, une étude tout aussi intéressante sur un coin de Dalmatie, le canal de Calameta, et un volume très documenté sur les rochers fortifiés des Baléares, dernières citadelles de la légitimité contre l'usurpateur aragonais. Quel dommage que de telles œuvres demeurent inconnues du grand public et quel dommage aussi de ne pouvoir en plorer l'aide d'un si puissant protecteur dans les questions qui intéressent directement les voyageurs.

Je voudrais une fois au moins attirer l'attention sur la culture artistique des Roumains de Transylvanie. On sait la situation précaire de cette population, aussi intéressante que les Slaves, et peut-être plus parente des Slaves qu'on ne le croit, sous l'étroit despotisme magyar. Il n'est pas de jour cependant

... que l'on peut que l'on peut l'œuvre à l'œuvre
 Roumanie beaucoup de ses meilleurs écrivains et poètes. Ici
 pas encore question d'art qui puisse songer à s'offrir le luxe
 de véritables expositions. Mais l'art populaire du moins
 est-il conservé, étudié, recueilli avec d'autant plus de soin
 qu'il est plus menacé. M. Dimitrie Comsa, de Sibiu (allemand
Hermannstadt), a, pour sa part, consacré tous ses soins aux
 façons artistiques dont le peuple roumain de Transylvanie
 travaille le bois : bâtons, flûtes, quenouilles, cuillers, écuelles,

sébiles, et leur a consacré un ouvrage définitif. En France
 même de semblables collections et publications seraient
 difficiles et méritoires. En Transylvanie, comme au pays
 slovaque, elle ont un côté héroïque qui, malheureusement,
 ou plutôt heureusement, n'est pas du ressort de cette chroni-
 que. Ce qui l'est, en revanche, c'est la beauté parfaite de
 tous ces objets. Il ne faut pas qu'on laisse périr un tel art,
 il vaut celui de Talachkino jadis et des meilleurs villages
 russes où fructifie l'exemple de Talachkino.

WILLIAM RITTER.

ESPAGNE

La sixième Exposition internationale des Beaux-Arts qui
 vient d'être inaugurée à Barcelone, par le ministre
 M. Amalio Gimeno, sans offrir l'importance de celle de 1907,
 réunit un grand nombre d'œuvres remarquables et de noms
 prestigieux de divers pays. Bornons-nous à citer, pour la
 Catalogne, qui forme une section spéciale, les paysages de
 Meifren, Mir, Rusiñol, Gélabert, Llimona, les portraits de
 Casas, Carlos Vazquez, les études de Pichot; pour l'Espagne,
 les envois de Bilbao, Chicharro, Beruete, Benedito, Romero
 de Torrès, López Mezquita, les frères Zubiaurre, Her-
 moso; pour la France, La Touche (La jeune Mère), Raffaelli
 (La Plage), La Gandara (portrait), Ferrier (portrait), Meu-
 nier (L'hiver), Cottet (Vue d'Avila), d'Espagnat (Sous
 l'Arbre), Dufau (plafonds), Boutet de Monvel (Le Cimetiére),
 Roll, etc.; les Allemands Lenbach, Walter, Bartels, Kaul-
 bach, Reusing; les Anglais Sargent, Bell, Crasse, Shannon,
 Lavery, Whitters, Sullivan; les Belges Courtens, Mertens,
 Cassiers, Henry Thomas; les Autrichiens Laszlo, Knopp,
 Adams; les Italiens Balestrini, Cacciano, Rizzi, Calderini;
 les Hollandais Schwartz, Havermann. Les élèves de l'école
 des Beaux-Arts de la Lonja de Barcelone, présentent une
 salle intéressante.

Dans les sept ou huit salles des œuvres de Bartolomé,
 Hébrard, Clara, les frères Osá, Vives, Paul de Vigne, etc.
 L'exposition comprend aussi la rétrospective du paysagiste
 catalan Vayreda, de nombreuses gravures et eaux-fortes,
 des maquettes scénographiques et une importante section
 d'art décoratif. Le système des petites salles et salles indivi-
 duelles a présidé à l'installation.

L'inauguration a été précédée d'un banquet, où le pré-
 sident du Comité d'organisation, M. Serraclara, l'alcade mar-
 quis de Mariano et les consuls des nations représentées ont
 prononcé des toasts chaleureux en l'honneur de l'art.

M^{me} de Yturbe, dont la résidence à Madrid n'est pas
 moins riche en œuvres d'art que celle de Paris, vient
 d'acquiescer une collection de vingt-six primitifs espagnols,
 dont elle a offert au Musée du Prado l'un des plus remar-
 quables, représentant l'Annonciation avec les deux figures de
 la Vierge et de saint Gabriel. Le style et la facture démon-
 trent, selon l'avis du critique connu M. Tormo, que cette

semble être la plus ancienne en date de cette collection,
 dont la plus récente serait les « Pères du Limbe », du pre-
 mier tiers du XVI^e siècle, et le reste d'époques intermé-
 diaires, comprenant des spécimens, d'un mérite inégal,
 mais très intéressants dans l'ensemble, des écoles catalane,
 aragonaise, valencienne, salamanquine, et peut-être castillane
 et andalouse, qui sont moins bien connues encore que les
 précédentes. M. Tormo signale un panneau hispano-alle-
 mand de la fin du XV^e siècle, et un autre italien-andalou du
 début du XVI^e. M^{me} de Yturbe a l'intention d'exposer la
 collection entière au public dans les salons de l'Académie
 des Beaux-Arts de San Fernando. En même temps que
 l'« Annonciation » mentionnée elle a fait don d'un portrait
 de chevalier du temps de Charles-Quint au Musée du Prado,
 qui s'est enrichi d'autre part des cinq Goya provenant des
 ministères de la Guerre et des Finances, dont je vous ai
 déjà entretenus, et d'une Sainte-Famille italienne de l'époque
 de Philippe III.

On continue à signaler de précieuses découvertes de ves-
 tiges arabes dans les fouilles entreprises sur l'emplacement
 de l'ancien palais du Khalife de Cordoue, Abderraman III,
 dit Medina-Azahara, du nom de sa favorite auquel il était
 destiné, et qui, construit de 936 à 961, fut complètement
 rasé vers 1010, lors de la déchéance des Ommiades. Ses
 ruines avaient servi à l'édification du couvent des Jeronimos,
 abandonné aussi maintenant. Elles sont situées entre Cordoba
 la Vieja et Valdefuentes et comprises en partie dans une
 propriété des héritiers du fameux « matador » Lagartijo que,
 par une curieuse coïncidence, ses admirateurs avaient sur-
 nommé le « Khalife » de la tauromachie. Les travaux dirigés
 par l'architecte, M. Velasquez et le sculpteur M. Inurria,
 restaurateurs de la mosquée de Cordoue, ont mis à jour
 d'importants soubassements et de superbes restes d'ornementa-
 tion, justifiant l'épithète de « Pompéi arabe », appliquée à
 ces ruines. On cherche à retrouver surtout la salle de récep-
 tion et la mosquée que les historiens contemporains procla-
 maient supérieure en beauté au célèbre Mirhab même de
 Cordoue. Les fouilles se poursuivent aussi près d'Aguilaréjo,
 où existait la maison de campagne de l'émir Almansor,
 appelée Mouriyat-al-Miriyah. Le Roi, à son récent passage
 à Cordoue, s'est particulièrement intéressé à cette entreprise,
 dont les résultats s'annoncent déjà si brillants.

J. GAYET.

HOLLANDE

Le temps passe avec une rapidité terrifiante, les expositions se suivent et les événements se succèdent avec l'incohérence de la fatalité. Tout récemment je parlais de Willem Maris; aujourd'hui, je dois annoncer la mort de Pieter Dupont, le très remarquable graveur hollandais qui, jeune encore, vient de disparaître, à Amsterdam, en pleine force, en plein talent. Mais avant d'analyser l'art de cet artiste si rare et d'un intérêt si universel, je dois fêter, avec la Hollande artiste tout entière, le peintre-aquatortiste Ch. Storm van s'Gravesande, qui, en janvier, a atteint l'âge de 70 ans. Afin d'éviter toute manifestation, Storm avait quitté le pays pour quelque temps. Néanmoins son anniversaire, — précédant de quelques jours le 87^e de Josef Israëls et de quelques semaines le 80^e de Mesdag, qui fut brillamment célébré à La Haye, — ne passa pas inaperçu. Et à bon droit, car Storm est une des personnalités remarquables de notre école actuelle. Il a été un des pionniers, un des avant-coureurs du vaste mouvement contemporain de l'eau-forte. Car il faut noter cet art spontané et débütant Storm de s'Gravesande, cet art n'était nullement apprécié par le public. Un petit nombre d'artistes et non des moindres! tels que Méryon, Ch. Jacque, Seymour-Haden, Corot, avaient exécuté des merveilles aujourd'hui hors prix en bonnes épreuves, mais ces œuvres étaient alors de si peu de valeur que Méryon ne trouvait pas l'argent nécessaire pour se faire imprimer et qu'un *caïre* de Corot se vendait pour quelques dizaines de francs! Storm qui était un ami du génial Rops, fut « pris » par l'eau-forte, comme tous ceux qui sont prédestinés à pratiquer cet art spontané et passionnant, léger ou profond, permettant comme nul autre, grâce à son immatérialité, d'exprimer les plus délicates nuances de sentiment aussi bien que la grandeur tragique au moyen d'effets puissants, variés et dramatiques.

Ch. Storm de s'Gravesande termina ses études de Droit avant de se mettre à la peinture. C'est à Bruxelles qu'il alla travailler sous la direction de W. Roelofs, le paysagiste hollandais qui fut le premier artiste de son pays à ressentir les influences du mouvement « moderne » qui succédait en France au Romantisme. Est-ce Roelofs qui montra sa voie à Storm? Sans doute l'influence de Rops fut grande aussi, car l'aquatortiste enthousiaste et charmeur, en disant un jour à notre pointe-séchiste qu'il devait parvenir à exprimer

tiques, définit ainsi très spirituellement le genre de travail dans lequel Storm devint un maître.

Car si cet artiste fit parfois des planches très travaillées, telles que son *Phare de Kutzcyk*, son genre personnel, son moyen d'expression individuel consiste en un travail éminemment sobre, en peu de traits, accentués ou subtils, qui suggèrent le mouvement, l'atmosphère, la profondeur, — la vie même du paysage.

Storm a été le peintre des lourdes eaux presque mortes des fleuves de la Hollande et de la Zélande. Avec un rare talent il a rendu les flots, la houle, les rides de ces bras de mer somnolents et mornes, agités seulement par la caresse souvent traitresse des vents du large. Ces espaces étendus sont parfois à peine rompus par la tache pâle d'une minuscule voile ou par un alerte remorqueur, point noir mettant une note animée dans ces espaces infinis. D'autres fois aussi il a rendu avec puissance et sentiment le choc brutal et rongeur des vagues soulevées par la tempête et venant s'abattre, encore violentes mais épuisées, contre les digues et les brises-lames noirs. Ou bien, quittant sa patrie, c'est le calme lumineux de la Lagune de Venise, l'étendue vaporeuse se confondant avec les ciels nacrés et perlés, avec, ça et là, la tache élanée d'un campanile ou quelques « *bargozzi* » de Chioggia qui semblent flotter entre le ciel et l'eau plate.

Les débuts mêmes de Storm furent des succès. Dès 1870 il était célèbre et cité parmi les premiers aquatortistes de son temps. Avec une rare énergie, sans jamais une défaillance, ce bel artiste continua sa carrière, entreprenant des estampes de dimensions excessives, imprimant le plus possible lui-même ses planches, amoncelant les épreuves d'un œuvre qui compte parmi les plus intéressants de notre époque.

Storm n'a jamais, durant sa longue carrière d'aquatortiste, abandonné la peinture, et c'est à cette persévérance que l'on doit, entre autres, les lumineuses, très modernes et charmantes natures-mortes qui ont, encore récemment, attiré l'attention des peintres aux Salons de la Société des Artistes français, dont il fut nommé membre dès l'origine.

Terminons ce bref aperçu en souhaitant au vaillant artiste encore nombre d'années d'un heureux travail et d'une noble fécondité!

FIN. Z. 111

ITALIE

Il est bien de doute, que le public étranger, encore si restreint, non les prévisions pleines d'espoirs optimistes du monde des artistes, mais celles aux calculs infallibles du monde des industries. L'Exposition industrielle de Turin, a pris une importance qui semble avoir été en quelque sorte refusée à l'Exposition de Rome, et bien plus à celle de Florence. Les Industries l'emportent sur les arts. Evidemment cela était à prévoir.

L'Exposition romaine des Beaux-Arts n'a pas eu, jusqu'ici tout au moins, le succès escompté. Il s'en faut, et de beaucoup. Le public international, n'a pas répondu de la manière qu'on l'espérait, à l'appel donné aux quatre coins du monde. La capitale, que les Italiens qualifient couramment d'éternelle, a été un peu délaissée.

Pourtant, si l'on peut faire quelques réserves sur le fatras d'œuvres d'art, fort inégales, et qui se prête à tant d'âpres et justes discussions, assemblées à l'Exposition florentine du Portrait italien, il faut remarquer que, malgré toutes les erreurs de son organisation, l'Exposition de Rome vaut au moins autant qu'un Salon annuel bien réussi. Certains maîtres étrangers, appelés à l'honneur d'avoir une salle pour leurs œuvres, ont pleinement triomphé. Certains pays captivent avec une singulière puissance l'attention générale, sans toutefois qu'aucun, parmi eux, s'impose comme une révélation.

Les pavillons des différentes nations ont été inaugurés solennellement par les autorités gouvernementales ayant à leur tête le souverain. La présence du roi, si mal desservi

... l'existence d'une telle et pureté et par l'intelligence de des ... d'œuvre plus et de même plus d'importance idéale que la présence de M. Fallières à un vernissage officiel. Mais les cérémonies des différents pavillons internationaux en ont gagné en solennité, sinon en intérêt.

Cependant, le nombre des mécontents, de ceux qui, à tort ou à raison, se plaignent de l'organisation romaine, est assez considérable. Quelques-uns organisent un Salon des Refusés, qui ne manquera pas d'un certain attrait. Ce ne sont pas de véritables « refusés » du jury romain, ainsi que le nom pourrait le laisser croire. Ils ont tenu à le bien déclarer. Ils ont dit publiquement qu'à l'exposition romaine, où l'on n'a accueilli que des œuvres non encore exposées en Italie, l'on ne pouvait pas atteindre la complète représenta-

tion de la production artistique de l'Italie contemporaine. Quelques artistes italiens, des plus notoires, ont été empêchés d'exposer, par la clause qui leur imposait l'envoi d'œuvres inédites en Italie, c'est-à-dire de leurs œuvres de l'année. Tandis que les artistes étrangers ont envoyé des ensembles d'œuvres, autrement représentatifs. C'est ainsi qu'est né le projet d'une « exposition à côté », consacrée à tous les artistes italiens qui, tout en étant dignes de figurer au Salon officiel, n'y furent admis pour une raison ou pour une autre.

Un salon conçu de la sorte peut avoir et aura un intérêt des plus vifs.

Je parlerai dans une prochaine chronique des expositions des différentes nations, et de celle du portrait à Florence.

R. CANDIDO.

ORIENT

ATTHENS. — Mort de *Lazare Sohos*. — La Grèce artistique est en deuil. Lazare Sohos vient de mourir. Ce fut un grand sculpteur et un grand artiste. Avec Georges Bonanos et Filipotis, Lazare Sohos formait la trinité de l'ébauchoir à laquelle la Grèce contemporaine doit en grande partie la renaissance de sa sculpture. Le regret de cette perte se fait d'autant plus vivement sentir que profondes étaient ses sympathies artistiques du sculpteur grec pour la France. Tout en témoignant d'une personnalité très marquée, l'œuvre de Lazare Sohos s'inspira presque entièrement du génie français. Et c'est aussi de l'art français qu'il entretenait le plus souvent ses élèves à ses cours très suivis de l'École des Beaux-Arts d'Athènes où il professait déjà depuis de nombreuses années.

Rien de plus naturel que les compositions de Lazare Sohos se soient ressenties de l'École française, puisque les premiers enseignements reçus par le sculpteur grec lui furent tous donnés par des maîtres français.

En effet, né en 1862, à Tinos, dans l'Archipel, le futur artiste débarqua très jeune à Constantinople. A quinze ans il commence à prendre des leçons de dessin du maître français Guillemet, qui fut le peintre attiré du sultan Aziz et le fondateur de la première Académie de peinture en Turquie. Après trois ans d'études à l'Académie Guillemet, le jeune homme est envoyé à Athènes. Il entre à l'École des Beaux-Arts, où il n'est pas long à se rendre compte de la haute valeur des leçons de son premier maître. Toujours en tête du cours, il remporte, à chaque fin d'année, tous les premiers prix des études.

Aussitôt ses études terminées au Polytechnikon, Lazare Sohos n'a qu'une hâte : les compléter dans notre capitale.

Dès son arrivée à Paris, il entre à l'École des Beaux-Arts de la rue Bonaparte et, simultanément, suit les cours de l'École des Arts décoratifs. Durant de longues années, il paraît son éducation artistique sous la direction de grands maîtres, dont les principaux furent les sculpteurs Cavellier, Aimé Millet et Antonin Mercier.

Il est le premier des élèves de la Société des Artistes français. Deux ans plus tard, la Société lui décerne le premier prix de sculpture pour son œuvre *Portrait d'Enfant*, fort remarqué. Avec « portrait » sont venus, depuis, un grand nombre de statues et de bustes, dont la plupart ont été réalisées par le marbre, et qui, pour la plupart, sont considérés comme des chefs-d'œuvre. Parmi ces derniers il convient notamment de mentionner le médaillon en bronze de la *Petite Femme*, le *Grand Homme* et le *Jeune Homme*, dont le marbre a été acquis par S. M. la Reine Olga ; le

médaillon, en bronze également, de *Madame Juliette Adam*, commandé au statuaire par les étudiants de Paris et offert par ces derniers à l'illustre femme philhellène ; le buste en marbre du savant grec *Koray*, qu'on admire au cimetière Montparnasse, et les bustes non moins admirables de D. Vikelas, A. Avgherinos, Psycharis et D. Psathis.

Parmi ses œuvres d'imagination, deux surtout méritent d'être citées : *La Muse de retour sur l'Acropole*, statue en plâtre de très pure inspiration et *La Grèce protégeant les Antiquités*, statue en plâtre aussi, de superbe allure, exposée en 1900, à l'entrée du Pavillon grec de l'Exposition universelle et qui valut à son auteur une médaille d'or.

C'est encore au grand art de Lazare Sohos que l'on doit la grande statue équestre de *Colocotronis*, érigée à Athènes sur la place Colocotronis même, tout près de la Chambre des Députés. La commande fut donnée par la ville au sculpteur à la suite du concours où il avait remporté le prix. Le héros grec à cheval, casqué et vêtu à l'antique, idéalisé, divisé presque, se dresse, majestueux, sur un large socle où deux bas-reliefs très fouillés commentent des épisodes de sa vie. L'inauguration de cette statue eut lieu en présence de S. M. le roi Georges qui célébra, en un discours, les hauts faits d'armes du héros. Une réplique faite en 1900 fut érigée, l'année suivante, à Nauplie.

Non moins importants, dans l'œuvre du sculpteur, sont le monument en marbre de *Zarifif*, que l'artiste a élevé au grand philanthrope dans le cimetière grec de Constantinople, et celui, érigé à Athènes, dans les jardins du Zappion, en face de la statue de *Bvron*, au fameux héros macedonien *Paul Mélis*, et qui fut la dernière œuvre à laquelle l'artiste a mis la main.

Je ne parlerai que pour mémoire d'une très belle statue de *Saffo*, d'un grand nombre de bustes qui ornent soit des établissements philanthropiques, soit des stèles funéraires, et de la restauration, faite avec un art sans pareil, du colossal *Lion de Chéronée*, qui lui avait été confiée par le Gouvernement.

L'atelier de Lazare Sohos, dans la rue d'Épire, était le rendez-vous habituel des jeunes sculpteurs d'Athènes, qui venaient consulter le maître, s'éclairer de ses conseils, deviser sur les destinées artistiques du pays.

Vénéré par ses élèves, aimé par le peuple, Lazare Sohos laisse le souvenir d'un grand artiste et d'un homme de bien. Aussi l'État, soucieux de rendre un dernier hommage au maître qui honora la Grèce par son œuvre et son enseignement, a-t-il décrété que les obsèques de l'artiste seraient faites à ses frais.

ABOULÉI FOUCASIOS.

Echos des Arts

Exposition des Maîtres Hollandais.

L'exposition des Grands et des Petits Maîtres Hollandais dans les salles du Jeu de Paume aux Tuileries, dont *L'Art et les Artistes* a pris l'initiative, obtient un succès qui dépasse encore les espérances de ses organisateurs. Rappelons que cette exposition, ouverte le 28 avril, ne fermera ses portes que le 10 juillet.

✂

Fouilles et Découvertes.

Parmi les objets que l'on a découverts en faisant des travaux sur l'emplacement de l'ancien évêché de Nantes, on signale le baptistère de la vieille église Saint-Jean. D'après sa forme et certains détails de son ornementation, on considère ce baptistère comme étant du VI^e siècle, et on croit que, en partie détruit, il resta enfoui, dès le XIV^e siècle, dans les fondations de la cathédrale actuelle.

✂

Dons et Achats.

La Société des Amis du Louvre a acquis le célèbre tableau d'Ingres, le *Bain Turc*, exposé à la galerie Georges Petit, afin de l'offrir au musée du Louvre déjà si riche cependant en œuvres du maître de Montauban.

✂

On a transporté au Louvre, du musée de l'École des Beaux-Arts, où elle était restée depuis la dispersion du musée des monuments français de Lenoir, la statue tombale de marbre de Catherine de Médicis, œuvre de Girolamo della Robbia. Cette statue a été déposée dans les salles de la Renaissance.

✂

Un superbe émail byzantin sur or, *Saint-Démétrius*, datant de la fin du IX^e ou du commencement du X^e siècle, d'une inestimable valeur artistique et archéologique, et provenant de la succession du comte Zwiégnorodski, vient d'être offert gracieusement au Louvre, par M. Pierpont Morgan, qui s'est rendu acquéreur de toutes les collections de M. Zwiégnorodski. Cet émail figurera dans les vitrines de la galerie d'Apollon.

✂

La ville de Dijon vient, avec l'aide d'une subvention ministérielle, de se rendre acquéreur d'une maison historique et ornée, bien connue des étrangers, la Maison Rouffin dite « des Cariatides ». Déjà, l'année dernière, elle avait acquis une admirable échauquette de la Renaissance, et ce sont deux actes intelligents dont il faut louer hautement l'administration municipale.

✂

Dans une séance du conseil de l'Etat, le conseil de Malines national a accepté le magnifique legs fait par M. Isaac de Camondo au musée du Louvre. Il a décidé d'installer la collection de M. de Camondo dans les galeries de l'aile sud des Tuileries, qui avoisine le pavillon de Flore. Ces

galeries seraient divisées en plusieurs salles, de manière à présenter les objets de la collection dans un cadre approprié à leur époque, suivant le désir exprimé par le donateur.

Le conseil a ensuite étudié des projets relatifs à l'extension du musée du Louvre dans l'ensemble des bâtiments laissés vacants par le déménagement du ministère des Colonies. Une première décision a été prise : celle de placer dans les sous-sols éclairés par le saut-de-loup du jardin, les services d'ateliers, moulage, rentoilage, etc.

Quant à l'utilisation des galeries, l'opinion du conseil paraît favorable au projet qui consiste à affecter les grandes salles du rez-de-chaussée à l'exposition de la sculpture et des tapisseries du XVIII^e siècle, et les salles du premier étage, aux œuvres des peintres français de la même époque.

La salle de la collection Camondo, consacrée à la même époque, serait placée dans l'angle nord du pavillon de Flore et servirait d'entrée aux galeries de peinture du XVIII^e siècle.

✂

Aménagements & Restaurations.

La Ville de Paris va consacrer à la restauration de ses églises les plus menacées une somme d'environ 600.000 francs prélevée sur la première traction de l'emprunt pour les grands travaux. C'est la première application du nouveau régime résultant de l'abrogation du Concordat ; elle est simple, parce qu'il s'agit, cette fois, d'édifices religieux présentant un intérêt artistique : Saint-Etienne-du-Mont, monument classé, Saint-Sulpice, la Madeleine, Saint-Vincent-de-Paul, Saint-Bernard (de la Chapelle), pour lesquels il existe une demande de classement. L'entretien de tels monuments s'impose à la Ville dont ils sont l'une des richesses artistiques et traditionnelles. Sur ce point, tous les conseillers municipaux sont d'accord.

Mais des difficultés s'élèvent au sujet des églises non classées, telle, par exemple, l'église Saint-Pierre de Montrouge, construite par Vaudremer, et qui est un des monuments d'architecture religieuse les plus réussis de la fin du XIX^e siècle. La loi définit si mal les conditions dans lesquelles la Ville doit pourvoir à l'entretien des églises que la question a été réservée pour le moment : on discute sur le point de savoir si les travaux doivent incomber à la Ville ou si on doit laisser les frais de conservation des églises à la charge des fidèles.

✂

Le parc qui se trouve compris dans le potager du roi, à Versailles, vient d'être affecté à l'administration des Beaux-Arts, comme un des types les plus curieux de l'art des jardins, et sera prochainement ouvert au public.

✂

Fêtes et Inaugurations.

Une exposition des anciens métiers d'art malinois, d'art religieux de la province d'Anvers et de folklore local sera ouverte à Malines, à l'Académie des Beaux-Arts, du 5 août au 5 octobre prochain. Cette exposition groupera des cuivres, dinanderie, dentelles, cuirs dorés, étains, objets d'orfèvrerie et de ferromerie, livres, manuscrits, estampes, instru-

de sculpture, buste, etc., d'origine malinoise, des objets en bois, en os, en pierre, en bronze, en or, en argent, statues, etc., de la province d'Anvers, ainsi que des spécimens du folklore malinois.

Monuments.

Un comité vient de se fonder sous la présidence d'honneur de M. Dujardin-Beaumetz et de M. Maurice Barrès, pour élever un monument au constructeur des jardins d'outrefois, Le Nôtre. Il est prévu que ce monument sera élevé dans le jardin des Tuileries.

Nécrologie.

Un des meilleurs graveurs hollandais, *Pieter Dupont*, vient de mourir à Hilversum, près d'Amsterdam, à l'âge de quarante ans; il laisse de remarquables gravures au burin, d'après les maîtres anciens, en particulier d'après Paul Potter. Il avait travaillé à Paris pendant plusieurs années et il obtint une première médaille à l'Exposition universelle de 1900.

Revues étrangères.

Staryé Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1911, cinquième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français. « *Staryé Gody* » publient en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers ayant travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianoï per).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

Lat Scandinavian. — Revue mensuelle illustrée des royaumes de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration : 55, avenue des Champs-Élysées. Directeur : Maurice Chalhoub.

Abonnements : 7 fr. pour la France et 8 fr. pour l'étranger.

L'Arte e l'Architettura. — Revue universelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 50 francs; pour les pays de l'Union postale, 56 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane.

L'Arte e l'Architettura. — Abonnement d'un an (Italie) 25 francs; étranger (Union postale) : 50 francs. L'année v.

d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Léo S. Olschki, Florence.

Divers.

Par décret en date du 6 mai 1911, M. Raymond Kœchlin, président de la Société des Amis du Louvre, a été nommé membre du conseil des musées nationaux, en remplacement de M. Maciet, décédé.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Galerie J. Allard. — La Bretagne contemporaine, jusqu'au 24 juin.

Grand Palais. — 4^e Salon des Industries du Mobilier, concours d'ameublement et de décoration pour favoriser la recherche d'un nouveau style, de juillet à octobre.

Grand Palais. — 4^e Salon du Mobilier, section des Beaux-Arts, exposition de peintures, dessins, miniatures, objets d'art décoratif. Dépôt des œuvres, les 17 et 18 juillet.

Pavillon de Marsan. — 8^e exposition internationale d'art chrétien moderne, prochainement. (Société de Saint-Jean.)

11^e concours Lépine, place de la République, du 15 septembre au 15 octobre.

VERSAILLES. — Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, 58^e exposition des Beaux-Arts, jusqu'au 2 juillet.

VINCENNES. — Exposition d'horticulture, du 1^{er} au 10 juillet.

DÉPARTEMENTS & ÉTRANGER

ALENÇON. — Société des Amis des Arts de l'Orne, exposition des Beaux-Arts.

AMIENS. — Société des Amis des Arts, 37^e exposition, jusqu'au 9 juillet.

AURILLAC. — 6^e exposition des Beaux-Arts et des Arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal, en septembre prochain. Cette exposition sera ouverte aux artistes du Cantal, Aveyron, Corrèze, Lozère, Haute-Loire et Puy-de-Dôme.

BARCELONE. — 6^e exposition internationale d'art, jusqu'au 15 juillet.

BRENT. — 4^e Salon de la Société des Amis des Arts, du 20 juin au 20 juillet (au Musée de peinture).

CHARLEROI. — Exposition rétrospective de l'Art wallon, jusqu'à novembre.

CHARLEVILLE. — Union artistique des Ardennes. Exposition des Beaux-Arts de 1911, du 25 juin au 25 juillet.

COURTRAI. — Exposition de tableaux et objets d'art, organisée par la Société des Beaux-Arts, jusqu'au 25 juin.

EPINAL. — Société Vosgienne d'Art, en juillet 1911, exposition de Beaux-Arts, peintures, sculptures, arts décoratifs et arts appliqués à l'industrie. Dépôt des œuvres chez M. Robinot, 50, rue Vaneau.

L'ART ET L'ARCHITECTURE. Exposition du Portait Italien du XV^e siècle (jusqu'en 1907).

BIBLIOGRAPHIE

- PARIS. — Société artistique de la Haute-Marne. 14^e exposition des Beaux-Arts et d'Arts décoratifs, du 28 juillet au 6 septembre. Envoi des œuvres du 1^{er} au 15 juillet, à M. Truchot, président; dépôt à Paris, chez M. Robinot, 50, rue Vaneau, du 1^{er} au 14 juillet.
- LI MEX. — Exposition de l'Ouest de la France, section des Beaux-Arts, jusqu'en octobre.
- LIGON. — Palais des Beaux-Arts, en mai et juin 1911. exposition d'architecture et d'arts décoratifs.
- LONDRES. — Exposition internationale d'antiquités, d'art ancien et moderne, organisée dans le Palais d'Earl's Court, à propos des fêtes du couronnement de S. M. Georges V, jusqu'en octobre.
- ROME. — Exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'en novembre.
- ROUBAIX. — Exposition internationale en juin 1911. Concours des *Art de la Locom.*
- ROUEN. — Exposition rétrospective des Beaux-Arts et d'art populaire, à l'occasion des fêtes du millénaire normand, de juin à septembre.
- SEV. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, du 1^{er} juillet au 15 septembre.
- TOULOUSE. — Exposition annuelle de la Société des Artistes méridionaux, jusqu'au 15 juillet.
- TURIN. — Exposition internationale d'horticulture avec section des Beaux-Arts, jusqu'en novembre.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Petites Monographies des Grands Edifices de la France.

Vient de paraître : **La Cathédrale du Mans**, par GABRIEL FLEURY, inspecteur de la Société française d'Archéologie. Un volume petit in-8^o, illustré de 42 gravures et 2 plans dont 1 en couleurs. Prix : broché, 2 francs; relié toile souple, 2 fr. 50. (H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

La *Cathédrale du Mans* avait droit à une étude dans la collection des *Petites Monographies des Grands Edifices de la France*, car elle offre dans son ensemble une succession rare des spécimens de l'architecture à des époques variées, depuis le XI^e siècle jusqu'au XV^e. On y trouve, à côté des sculptures de ces diverses époques, des vitraux aux légendes les plus curieuses, rendus avec un art et un coloris des plus délicats. M. Gabriel Fleury a été chargé de dépeindre ces beautés, et il a cherché, avec le plus grand soin, à produire l'œuvre qu'on attendait de lui, c'est-à-dire donner, à la suite d'une notice historique sommaire, une analyse des divers détails qui permettent au visiteur de comprendre facilement les multiples transformations du monument, d'apprécier la valeur artistique des décorations de toutes natures qui se présentent à lui, et d'établir enfin un rapprochement et une comparaison avec les autres monuments qu'il a déjà pu étudier dans d'autres circonstances et d'autres régions.

La lecture de ce petit volume, qui condense des publications antérieures, sera pour tous un guide précieux, fournissant des appréciations documentées sur la valeur archéologique, historique et artistique du monument. De nombreuses gravures et reproductions photographiques, complétées par des plans, dont l'un est en couleurs, permettent de suivre les questions scientifiques, d'apprécier les progrès de l'architecture, en même temps qu'elles pourront plus tard raviver les souvenirs du visiteur et les impressions qu'il aura ressenties en examinant le beau monument qu'est la *Cathédrale du Mans*.

Vient de paraître : **Les Richesses d'Art de la Ville de Paris. Les Jardins et les Squares**, par ROBERT HÉNARD, attaché au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Un volume in-8 illustré de 64 planches hors-texte. Broché 8 fr. Relié 10 fr. (Envoi franco contre mandat-poste à M. H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.)

Après l'*Hôtel-de-Ville*, après la *Voie Publique et son décor* et après les *Edifices Religieux*, la librairie Laurens, ajoutant un nouvel ouvrage à la collection des *Richesses d'Art de la Ville de Paris*, publie un quatrième volume sous le titre suggestif : *Les Jardins et les Squares*. — L'auteur de cet ouvrage, M. Robert Hénard, attaché au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, est un écrivain que divers ouvrages sur la capitale ont fait déjà avantageusement connaître. Son livre, tout aussi documenté, aussi complet que les précédents, a sur eux l'avantage d'une séduction spéciale. Les Jardins de Paris sont, en effet, par excellence, la parure même de la Ville Lumière, une parure qui fait sa galeté et sa joie et qui a le privilège unique du renouveau. Parure ici, de genre ancien, comme il convient à une cité que le passé a comblé d'héritages sans nombre, et ailleurs, toute moderne, comme il sied à une capitale qui tient la tête dans le mouvement artistique et novateur dans le concert des nations.

Par les Jardins de Paris, il faut entendre, non seulement les grands jardins tels que le Luxembourg et les Tuileries, mais encore les squares qui possèdent à présent tous nos quartiers, mais encore les ombrages qui font de nos boulevards, de nos avenues et de nos quais des voies sans rivales.

M. Robert Hénard a pris soin de donner de chaque jardin important, après une étude historique aussi abondante que possible en faits et en anecdotes, un tableau actuel, envisagé tant au point de vue du pittoresque que de la vie et des mœurs. En sorte que l'ouvrage permet à la fois de se faire une idée précise du développement des espaces libres de

Plus d'un art de siècles écoulés, et de se rendre exactement compte de leur état actuel.

De nombreuses illustrations accompagnent un texte écrit dans une langue souple et coulante. *Les Jardins et les Squares de Paris* seront recherchés par tous ceux qui aiment à s'instruire en attendant une lecture accessible et facile.

Les Arts et l'Architecture. — **Vente de palette : Clermont-Ferrand, Royat et le Puy-de-Dôme**, par G. DESDEVISES DU DÉZERT, doyen, et LOUIS BRÉHIER, professeur à la Faculté des Lettres de Clermont-Ferrand. — Un volume in-4° illustré de 117 gravures. Broché, 4 fr.; relié, 5 francs. (H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VI.)

Clermont-Ferrand n'avait pas jusqu'ici passé pour une ville d'art. Cependant une grande basilique romane dont les sculptures sont une des œuvres les plus originales de l'Auvergne médiévale, une cathédrale gothique, sœur de celles d'Autun, de Limoges et de Nevers, des maisons de style méridional, des hôtels particuliers dont l'ornementation a une saveur toute locale, enfin une abondance de boiseries de toute époque sont, semble-t-il, des titres suffisants à la publication entreprise par MM. Desdevises du Dézert et Louis Bréhier. Les deux auteurs connaissent admirablement la vieille métropole de l'Auvergne et ont étudié avec amour tous les vestiges de son passé. Ils ont fait une large part aux monuments d'art décoratif, moins importants par le nombre que par la qualité; ils leur a paru que le coffret de cette grande maison ou le châteaulet posé sur le toit de Clermont méritaient d'être considérés comme des richesses nationales. Ils ont cherché aussi à signaler dans les constructions plus récentes des symptômes de renaissance artistique d'un caractère local. Enfin ils n'ont pas voulu séparer de Clermont les localités qui lui sont unies par toute leur histoire: le Temple de Mercure découvert au Puy-de-Dôme, sanctuaire national des Gaulois, Royat avec son église-forteresse, la petite basilique carolingienne de Chamalières et surtout *Montfermand*, devenu depuis le XVII^e siècle un simple village, mais qui garde encore un des ensembles les plus importants de maisons du moyen âge ou de la Renaissance qu'on puisse voir dans notre pays.

Le livre de MM. Desdevises du Dézert et Louis Bréhier sera donc pour beaucoup une révélation et rendra le service d'attirer l'attention sur un coin jusqu'ici trop négligé de notre patrimoine artistique.

Les Arts et l'Architecture. — **Vente de palette, Meyerbeer, H. Laurens, éditeur**. — Un volume in-4° illustré de 12 planches hors texte. Broché, 2 fr. 50; relié, 3 fr. 50. (H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris, VI.)

Dans l'étude historique et critique qu'il a consacrée à la vie et à l'œuvre de Meyerbeer, M. de Curzon a résolu un problème qui ne semblait guère abordable, celui d'apporter aux lecteurs français un peu de nouveau sur la question. Car c'est en la basant essentiellement sur les travaux allemands qu'il y est parvenu. Depuis les articles ou les souvenirs de l'auteur du *Freischütz*, d'un intérêt capital et qui n'ont jamais été traduits, jusqu'aux recherches d'Ahmann, qui sont d'hier, aucun des biographes français de Meyerbeer n'avait encore jugé à propos de les consulter. M. de Curzon a pu ainsi glaner plus d'un renseignement peu connu, corriger plus d'une erreur courante. A une critique impartiale et serrée des œuvres, il a d'ailleurs joint une étude de leur exécution, et insisté sur la façon dont elle est arrivée, avec le temps, à fausser à fond leur signification et la pensée même de Meyerbeer.

De curieuses reproductions de scènes et de portraits inédits rehaussent encore l'intérêt de ce volume très docu-

menté qui forme le 22^e de la collection *Les Musiciens célèbres*.

Antonio Moro, son Œuvre et son Temps,

par HENRI HYMANS, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque Royale de Belgique, correspondant de l'Institut de France. — Un beau volume in-4° (22 1/2 cm. X 29 cm.) de 200 pages de texte environ, contenant 56 planches hors texte admirablement tirées en héliogravure et en héliotypie. — Prix de l'ouvrage: broché, 25 francs; relié, 30 francs. — *Édition de luxe*: Il a été tiré de cet ouvrage 15 exemplaires de grand luxe, texte et planches tirés sur papier de la Manufacture impériale du Japon, numérotés de 1 à 15. Le prix de ces exemplaires est de 75 francs. (G. Van Oest et C^{ie}, éditeurs, 16, place du Musée, Bruxelles.)

L'œuvre de Moro, abstraction faite de sa haute valeur artistique, est d'un incontestable intérêt historique. Elle se rattache, en effet, à toute une période de l'histoire de l'Europe, principalement des Pays-Bas, de l'Espagne, de l'Autriche, de la France et de l'Angleterre. Ainsi que l'auteur le rappelle dans l'avant-propos: « Il y avait intérêt à mieux faire valoir le rôle d'un peintre que, durant l'espace de trente années, l'on voit se produire dans le voisinage de quelques-unes des plus saillantes individualités d'une période de nos annales, à l'étude de laquelle ne cessent de se vouer avec passion les érudits. » A travers les effigies de Moro, on voit revivre les acteurs du grand drame du XVI^e siècle: Philippe II, Marie Tudor, Marguerite de Parme, le duc d'Albe, Guillaume d'Orange, del Rio et jusqu'aux individualités dont le rôle ne fut que secondaire: mais des uns comme des autres son génie a immortalisé les traits.

Nul mieux que M. Henri Hymans n'était désigné pour reconstituer la vie, l'œuvre et l'époque d'Antonio Moro. Pendant toute sa longue carrière, l'éminent historien d'art s'est attaché avec une prédilection marquée à l'étude du XVI^e siècle aux Pays-Bas et dans les pays de la couronne d'Espagne. Son expérience et la documentation abondante recueillie par lui au cours de ses recherches antérieures, le mettaient à même d'éclaircir le problème complexe du portrait au XVI^e siècle et de la place brillante occupée par Moro dans ce domaine.

Mémoires de la Femme, publiés sous la direction de F. Castanié. — LA FRANÇAISE RACONTÉE PAR ELLE-MÊME: **Madame de Pompadour**, préface de M^{me} MARCELLE TINAYRE. — Prix: 6 francs. En vente chez tous les libraires. Envoi franco contre mandat-poste. (Librairie Illustrée, Jules Tallandier, éditeur, 75, rue Dareau, Paris.)

Ces mémoires de la Femme, écrits par une femme, précédés par une femme, forment une nouveauté d'un charme rare et d'un intérêt prenant. C'est une idée excellente d'avoir recherché, pour établir ce rôle, les mémoires d'une femme, témoin journaliste des petits faits qui composent une grande vie, recueillant au jour le jour les moindres réflexions par lesquelles se dévoile un grand caractère.

M^{me} Marcelle Tinayre, l'auteur célèbre de tant de chefs-d'œuvre, a préfacé ces mémoires de façon magistrale: ce n'en est pas l'un des moindres attraits que la finesse de pensée et de style que cette Française qui fait honneur à la Française.

Cette publication est destinée à montrer, en quelque sorte, l'histoire de l'influence de la Femme en France; la préface de M^{me} Tinayre l'explique. L'illustration comprend 35 portraits, dont une miniature en couleurs, des vues du Parc-aux-Cerfs, enfin retrouvé, et des appartements, jusqu'ici inconnus, de M^{me} de Pompadour.

Sodoma et la Fin de l'École de Sienna au XVI^e siècle, par AGHILLE SEGARD. Un volume de 200 x 14 cm. de 240 pages, orné de 21 gravures, tiré à 600 exemplaires de luxe, tous numérotés à la presse. Prix : 4 francs. (H. Floury, éditeur, boulevard des Capucines, 1, Paris.)

Un volume sur ce sujet était attendu par un grand nombre d'amateurs d'art. En Italie, en Allemagne et en Angleterre, des livres importants avaient été consacrés à Sodoma, considéré comme l'un des grands peintres de la Renaissance, l'un des principaux disciples de Léonard de Vinci et le dernier représentant de l'École de Sienna qui, après lui, disparut complètement.

En France, jusqu'à présent, malgré les notes de voyage de M. Bourget et de M. Barrès, malgré les pages remarquables de M. Eugène Müntz, dans sa belle *Histoire de la Renaissance*, l'œuvre de Sodoma n'avait encore été l'objet d'aucune recherche particulière. On s'expliquera mieux cette indifférence apparente si l'on songe que l'œuvre de Sodoma n'est représentée, en France, dans aucune collection publique, et qu'elle n'est représentée que dans une seule collection privée, dans un château de Savoie.

M. Achille Segard, dans ce volume, a mis ses lecteurs au courant des principales trouvailles archéologiques faites par ses prédécesseurs, mais il a fait surtout œuvre d'écrivain et d'artiste. On lira avec le plus vif intérêt ces pages évocatrices, d'un style ardent et net.

Memoirs de la Femme, publiés sous la direction de L. CUSCHIER. — LA FRANÇAISE BAGON, LE POUILLÉ-MAUME : **La Reine Hortense** (d'après les cahiers de M^{lle} Cochelet, sa lectrice). Préface de M^{me} MARCELLE TINAYRE. — Prix : 6 francs. (Librairie Illustrée, Jules Tallandier, éditeur, 75, rue Dareau, Paris.)

L'énergie d'une femme, d'une petite reine créée, si frêle que le poids de sa chevelure blonde l'écrasait presque, ce courage féminin a failli, en 1814, changer la face des choses. Et l'on aurait pu voir de nouveau une femme marchant à l'ennemi, à la tête de l'armée française, si les ministres d'alors avaient eu plus de courage.

Il n'y a pas de ces heures tragiques dans ces mémoires : les scènes de boudoir, les aventures de voyage, la description des bains de mer de Dieppe s'y entremêlent avec des rencontres telles que celle, par exemple, de ces deux enfants assis côte à côte, à table, à qui la destinée a préparé la leur premier contact : Napoléon III et l'empereur Guillaume !

Un portrait en couleurs et 32 gravures, dont une dizaine de miniatures d'Isabeau, publiées pour la première fois.

France, collection " Art et Vie " (Histoire générale de l'Art, par LOUIS HOTTIER, directeur des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Ouvrage illustré de 915 gravures en noir et 4 planches en couleurs. — Un volume in-16, cartonnage toile, 7 fr. 50. (Hachette et Cie, Paris.)

C'est le premier livre d'ensemble qui ait été publié sur l'Art français. L'auteur s'est attaché à montrer les correspondances de l'art et de l'histoire. Les innombrables monuments que nous a laissés le passé sont d'admirables témoignages sur la France d'autrefois. En feuilletant ce petit volume de moins de 500 pages, contenant près de 1.000 gravures, on apprend à mieux connaître notre pays, et on a l'agrément de visiter ses richesses artistiques.

Un texte précis, rapide, et des images nombreuses nous conduisent devant les ruines gallo-romaines, les vieux monastères romans, les merveilleuses cathédrales gothiques, les forteresses féodales, les riants châteaux de la Renaissance, les palais monarchiques, les statues de nos places publiques et les tableaux de nos musées. Et ce sont les phy-

siologies successives de la France que nous voyons ainsi passer sous nos yeux. Tour à tour monastique, communale, féodale, monarchique, bourgeoise, démocratique, la civilisation de la France a souvent changé d'idéal ; mais ce ne fut jamais sans avoir fixé en des monuments admirables l'expression du rêve qu'elle abandonnait. Il n'est pas de pays dont l'histoire se lise plus clairement sur les œuvres de ses artistes. Cet ouvrage sur l'art français est donc un portrait de la France.

Ajoutons que les très nombreuses gravures sont groupées de manière à composer des aspects d'ensemble d'un style ou d'une époque, à quelque page que l'on ouvre le volume. Les innombrables chefs-d'œuvre de France se présentent ainsi bien classés, et rendent évidentes leur parenté et leur filiation.

L'Œuvre Littéraire de Michel-Ange, d'après les Archives Buonarroti, etc., par BOYER D'AGEN. — (Vie de Michel-Ange, par CONDIVI. — Lettres de Michel-Ange. — Lettres de ses correspondants. — Poésies de Michel-Ange). — Ouvrage illustré de 26 dessins de Michel-Ange, reproduits en photogravure et formant des planches hors texte. Un volume in-8, broché, 7 fr. 50 ; relié, 10 francs. (Librairie Ch. Delagrave, 15, rue Soufflot, Paris.)

Un hommage de la France artistique à l'Italie renaissante, paraît, cette semaine, à la librairie Ch. Delagrave. C'est *L'Œuvre Littéraire de Michel-Ange*. En même temps que s'inaugure à Rome l'Exposition internationale des Beaux-Arts, un érudit et un fervent de la langue et de la tradition italiennes, M. Boyer d'Agén traduit et fait lire pour la première fois, en français, les curieux écrits du Grand Buonarroti, qui personnifie bien la gloire artistique de sa nation, avec ses quatre âmes, que les contemporains de Michel-Ange attribuaient à ce maître incomparable dans les quatre arts de la Sculpture, de la Peinture, de l'Architecture et de la Poésie où il excella également.

Ce livre, indispensable à l'Histoire des Beaux-Arts, apportera les plus glorieux souvenirs de l'Italie chez ceux qui ne pourront la visiter cette année et compléter les impressions de voyage de ceux qui auront pu participer à cette grande manifestation d'art de l'Italie renaissante.

Petits Mémoires de la Grande Armée, publiés sous la direction de F. Castanié. — **Souvenirs de Gloire et d'Amour**, du lieutenant-colonel PARQUIN. — Un très beau volume in-8^o écu, orné de 33 planches hors texte dont un médaillon en couleurs, portraits de famille et de musée, estampes relatives aux costumes des chasseurs à cheval. Broché, prix : 6 francs. (Librairie Illustrée, Jules Tallandier, éditeur, 75, rue Dareau, Paris.)

Les *Souvenirs* du lieutenant-colonel Parquin racontent la vie errante, tumultueuse et passionnée d'un officier de cavalerie légère de l'Empire ; c'est le plus beau, le plus vivant, le plus fougueux roman de cape et d'épée, et c'est encore un ouvrage précieux de l'école des Epées.

L'Art de notre Temps : Chassériau. — Un volume in-4^o grand-raisin, illustré de 48 planches hors texte et précédé d'une étude par HENRY MARGEL, administrateur général de la Bibliothèque Nationale, ancien directeur des Beaux-Arts.

Sous le titre général *L'Art de notre Temps*, commence à paraître à la " Renaissance du Livre ", chez l'éditeur Jean Gillet, une collection nouvelle d'albums consacrés aux principaux peintres et sculpteurs des XIX^e et XX^e siècles. Le plan de cette publication est très caractéristique de l'évolu-

tion subie à notre époque par le livre d'art. L'illustration que les éditeurs avaient d'abord introduite, timidement et comme à regret, dans leurs ouvrages, a pris peu à peu la place dominante, et c'est aujourd'hui le texte qui lui est subordonné, pour le plus grand plaisir de ceux qui aiment d'abord les œuvres d'art pour elles-mêmes. Le texte, en même temps, a pris une allure plus modeste et plus précise. Aux dissertations ambitieuses et aux vaines descriptions, nous préférons aujourd'hui les renseignements historiques strictement indispensables pour replacer l'œuvre dans le milieu et les conditions où elle prit naissance.

Le premier volume, que précède une belle étude de M. HENRY MARCEL, est consacré à ce maître exquis qu'une renommée tardive met enfin en lumière, Théodore Chassériau. Ce noble artiste, sur qui la fatalité semble s'être acharnée, dont les grandes décorations de la Cour des Comptes, de Saint-Merri, de Saint-Roch, de Saint-Philippe-du-Roule, ont cruellement souffert de la barbarie et de l'incurie des hommes, a laissé cependant des œuvres pleines de distinction et d'une sensibilité raffinée. Unissant dans une synthèse paradoxale les qualités d'Ingres à celles de Delacroix, ouvrant la voie à Puvion de Chavannes et Gustave Moreau, l'art de Chassériau est un des moments les plus importants dans l'histoire de la peinture moderne. On sait que l'artiste est mort à trente-sept ans. Sa brusque disparition en plein épanouissement génial — a justement écrit M. HENRY MARCEL — est, avec celle de Géricault, la plus grande perte qu'ait faite l'art français au XIX^e siècle.

Le professeur DAKE vient de publier dans la collection **L'Art et le Beau** une très substantielle étude sur le peintre hollandais Josef Israëls.

Il n'existait pas jusqu'alors de travail d'ensemble sur l'œuvre entier de cet artiste, qui est un des plus goûtés de nos cercles artistiques.

L'ouvrage sera lu avec fruit, non seulement par les spécialistes, mais aussi par les amateurs d'art et les bibliophiles.

L'Art de notre Temps : Courbet. Un album in-40 quart-grand-jésus, de 48 planches et notices précédées d'une introduction par Eugène Bernier, conservateur au Musée du Luxembourg, professeur à l'école du Louvre. (Jean Gilléquin, éditeur, 3 fr. 50.)

Y a-t-il eu une carrière plus féconde en péripéties comiques et tragiques que celle de Gustave Courbet ? Tantôt refusé aux Salons et tantôt reçu en triomphateur, tantôt injurié et tantôt acclamé, et, pour finir, à la suite de la fantastique histoire de la colonne Vendôme, emprisonné, exilé,

ruiné, le grand peintre n'a provoqué que des sentiments excessifs. Voici enfin un livre qui n'est ni un réquisitoire, ni un panégyrique et qui nous permet de juger à sa mesure un artiste dont l'influence et la renommée furent considérables, et dont les qualités n'ont été égalées que par les défauts.

Cet ouvrage a d'autres mérites. Comme le précédent volume (consacré à *Chassériau*) de la même série sur *L'Art de notre Temps*, c'est vraiment le modèle des livres d'art accessibles à tous. L'ingénieuse disposition du texte et des gravures, l'abondance et la qualité de l'illustration, le goût et le luxe de la présentation peuvent être signalés sans crainte de provoquer des déceptions.

Portraits polonais (XVI-XIX siècle), publiés par la Comtesse RADZIWIŁŁ. Texte d'un comité de spécialistes, sous la direction du Comte GEORGES MYCIELSKI. — 1^{re} livraison.

Le plan de l'œuvre, détaillé dans la préface, embrasse l'histoire iconographique de la Pologne durant ces quatre derniers siècles, les rapports de ce royaume avec l'étranger et les diverses influences extérieures exercées sur son art et sa destinée. — Doublée d'une monographie des portraits publiés, rédigée par des hommes dont la haute autorité fait loi en la matière, la publication ne peut manquer de présenter un intérêt soutenu.

✻

DIVERS

Les Origines et la Jeunesse de Lamartine (1790-1812), par PIERRE DE LABBEILLE. 3 fr. 50. (Librairie Hachette, 79, boulevard Saint-Germain.)

Le second volume des **Chants Perdus** (poésies), par LUCIEN ROLMER. (Edition du *Mercur* de France, 26, rue de Condé.)

Musique ancienne (Style, interprétation, instruments, artistes), par WANDA LINDOWSKA. (*Mercur* de France, 26, rue de Condé.)

Les Miroirs ternis, poèmes, par FERNAND CHAFFIOL. (Bernard Grasset, éditeur, 61, rue des Saints-Pères.)

L'Orbe pâle, par VALENTINE DE SAINT-POINT. (Eugène Figuière, 7, rue Corneille.)

L'Illimité (roman), par MANOEL GAHISTO. (Editions du *Beffroi*, 33, avenue des Gobelins.)

RAPHAEL



La Vierge au Diadème bleu (1505-1506)





1366. Dessin. — Histoire de l'Art.
MICHEL-ANGE BUONAROTTI
(1475-1564)

LA PEINTURE A ROME JUSQU'À JULES II

A Florence, au XIII^e siècle, à Venise, au XV^e, nous avons vu surgir spontanément deux vastes mouvements d'art pictural. A Rome, rien de pareil : elle a commencé par rester étrangère au mouvement florentin, puis elle en a profité, et enfin elle l'a totalement absorbé, par la tenace volonté des papes humanistes jaloux de concentrer au Vatican même toute la puissance intellectuelle de l'Italie. La peinture romaine, au vrai sens du terme, n'exista qu'à la fin du XVI^e siècle et durant les deux siècles suivants et cet art fut un art de maniérisme, de décoration, de recettes sans sincérité, qui malheureusement a corrompu le goût de toute l'Europe et substitué une tradition détestable à l'admirable enseignement italien des XIV^e et XV^e siècles.



1566. Dessin. — Histoire de l'Art.
MICHEL-ANGE — LA FAMILLE

Les vicissitudes politiques et sociales, les invasions, les guerres, les désastres de toute nature expliquent amplement qu'aucune école de peinture n'ait pu se fonder dans cette malheureuse Rome du XII^e et du XIII^e siècle. Cependant l'effort des papes, au milieu des crises les plus terribles, ne renonce jamais à embellir la ville qu'ils rêvent de replacer à la tête de l'univers. C'est ainsi qu'Arnolfo di Cambio, de Florence, vient vers 1285 travailler avec les sculpteurs romains Cosmati. Le premier artiste romain digne de remarque est le mosaïste Pietro Cavallini qui, en 1291, alors que Giotto est encore un jeune homme, décore Sainte-Marie du Transtevere avec une beauté qui a assurément éclairé et influencé le jeune Florentin venu à l'appel de Boniface VIII célébrer le jubilé de 1300, date solennelle de la puissance reconquise par la papauté, en une vaste fresque à Saint-Jean de Latran. Mais c'en est tôt fait de ce triomphe éphémère : Boniface VIII est outragé par Philippe le Bel, les papes s'exilent à Avignon, leur longue absence de soixante-dix ans est suivie du grand schisme, qui dure quarante ans, et jusqu'en 1400 Rome retombe dans la somnolence.

Il faut attendre jusqu'en 1418 pour voir la peinture apparaître à Rome. A cette date le concile de Constance termine le grand schisme, Martin V est élu, et aussitôt il reprend les projets abandonnés. Il appelle Pisanello et Gentile da Fabriano, qui décorent Saint-Jean de Latran, puis Masolino, le maître de Masaccio.

Eugène IV, Paul V continuent à relever la cité ruinée.

En 1450, Nicolas V atteste de nouveau la puissance papale par un jubilé solennel : il s'attache les architectes florentins Alberti et Rossellino et crée la porte du Vatican que plus tard décoreront Pinturicchio et Raphael. Ils travaillent, sur son don, Bramante et Piero della Francesca, et là Fra Angelico s'atteste encore par ses quelques esquisses (Cabi-



MICHEL-ANGE LA CREATION DE L'HOMME

de travail de Nicolas V). Le pape et le saint moine meurent ensemble en 1455.

Calixte II, Paul III se préoccupent guère que d'architecture, et il faut en venir à Sixte IV pour trouver un pontife déterminé à demander aux peintres étrangers, à défaut de Romains, leur appui. Le pape de 1475 apporte au trésor papal de l'ancien franciscain austère, devenu un pontife fastueux, les ressources indispensables. Il meurt en 1484, mais il a eu le temps de créer, avec quelques églises, la sévère chapelle Sixtine et d'en faire le lieu de



RAPHAËL LA FORTUNAIRE

admirables. L'art romain ne lui fournit aucune aide autochtone. Nous ne trouvons qu'en 1478 la fondation de la première académie de peinture romaine, celle de Saint-Luc. C'est à Melozzo da Forlì que Sixte IV a demandé la première décoration de la bibliothèque du Vatican, dont une partie, détachée et exposée à la pinacothèque, a survécu à la destruction. Melozzo a également décoré l'abside de l'église des Saints-Apôtres (*L'Assunta*) sur la demande d'un neveu de Sixte IV, Giuliano della Rovere, le Jules II futur. Plus

scars autres églises furent décorées par Melozzo de fresques aujourd'hui disparues.

L'œuvre accomplie à Rome par Melozzo, et dont quelques fragments suffisent à nous faire admirer la magnifique maîtrise, ne décida cependant pas Sixte IV à lui confier la décoration de la Sixtine dont la construction venait d'être achevée. En 1481, il passait un contrat avec Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo et Péruçin, aidés de Piero di Cosimo et Pinturicchio, puis, en 1482, par Signorelli. En 1483, la chapelle, terminée, était consacrée: les Toscans et les Ombriens avaient réalisé sur ses murailles un vaste poème religieux en douze chants, *l'Histoire*

Moïse opposée à *VH* du Christ. Nous avons mentionné précédemment la part prise à ce travail incomparable par ces divers artistes. L'art libéré, se servant de son thème sacré pour exprimer certes la foi, mais aussi et surtout la vie, les portraits, la décoration, la beauté formelle, cet art lentement élaboré à Florence durant deux cents années, s'affirme d'emblée à Rome par cette décoration merveilleuse. La cité papale, après un silence de plusieurs siècles, accepte d'enthousiasme un art nouveau, importé, et elle ne sera pas longue à en accepter, à en provoquer même un autre qui rejettera tout mysticisme et toute orthodoxie pour glorifier le paganisme.

Ce n'est donc pas seulement la beauté picturale, c'est la signification historique et idéo-

logique de la Sixtine qui en fait un des lieux les plus riches de suggestions intellectuelles qui existent au monde, la somme des acquisitions toscano-ombriennes durant les deux siècles post-giottesques. Dès lors l'exode des artistes de la péninsule vers Rome commence, et ne s'arrêtera plus.

En 1487, Filippo Lippi, appelé par le cardinal Caraffa, vient décorer la chapelle de la Minerve. Pinturicchio ne quitte pas Rome après avoir travaillé à la Sixtine: les autres artistes n'y reviendront plus, sauf Péruçin et Signorelli qui y seront très mal reçus en 1508; mais lui y reste douze ans et y décore la chapelle d'Araceli, Santa Maria del Popolo, des villas. Un rapide passage du sévère Mantegna ne le trouble point; le Padouan,

appelé par Innocent VIII, lui cède vite la place, et ne peint qu'une petite chapelle. Alexandre VI s'attache Pinturicchio en 1493, et lui donne à décorer ces appartements Borgia que Jules II, indigné d'y vivre, ferma dès 1507: lieux maudits comme la mémoire de l'homme monstrueux, ces appartements témoins de tant de débauches et de crimes ne se sont retrouvés qu'en 1808, par la volonté de Léon XIII, pour révéler les débauches que Pinturicchio exécuta avec tant de fantaisie, de richesse et de charme, pour réjouir les yeux du pape raffiné et féroce, infiniment intéressantes parce qu'elles unissent en une confusion extraordinaire l'art antique, l'art grec, l'art



RAPHAËL LA PHILOSOPHIE (COGNITIO ALLEGORIQUE)



LEONARDO DA VINCI LEONARDO DA VINCI

MICHEL-ANGE, JUSQU'À L'AVÈNEMENT DE LÉON X



LE SODOMA

L'ENTRÉE DE SIXTE BENOÏT À LA SEXTINE

romaine, orientâmes et la le code el reticme. C'est l'œuvre soulevée en pleine Rome, par un pape qui se fit le plus acerbe de la Sixtine. Jules II allait cependant à sa chute à 70 ans, souffrant à cette époque d'un soulèvement dans la honte et le secret le lieu habité par le Borgia et décoré par son peintre, ensuite en appelant Michel-Ange à terminer la Sixtine de son oncle Sixte IV.

La coupole de Santa-Maria del Popolo fut la dernière œuvre de Pinturicchio. Il la décora en 1505 : Jules II, pape depuis 1503, venait de la faire construire par Bramante. L'habile et séduisant Ombrien, que Jules II allait rejeter dédaigneusement, avait été nommé par Sixte IV à Spello, des témoignages aussi chatoyants mais plus élevés et plus épurés d'une âme restée croyante et naïve malgré ses concessions papennes au patronage d'Alexandre VI : mais il fallait d'autres traducteurs à l'altière pensée de ce Giulio della Rovere qui allait porter le casque comme la tiare et rendre à la papauté souillée son prestige moral.



GIAMBATTISTA MORONI

L'ENTRÉE DE SIXTE BENOÏT À LA SEXTINE

gieux, austère, ami et disciple de Savonarole. Ce fut cet homme que Jules II choisit pour exécuter son tombeau, dont il voulait faire le symbole impérissable de ses projets et de sa gloire. Michel-Ange vint donc. Un plan colossal fut conçu, le sculpteur s'installa. Mais l'esprit altier de Jules II était inconstant : il voulait tout embrasser. Ce projet à peine arrêté, il oublia le sculpteur et ne songea plus qu'à confier la nouvelle basilique de Saint-Pierre à Bramante. Michel-Ange, irrité, s'enfuit à Florence. Le pape se le fit envoyer à Bologne, où il venait d'entrer en vainqueur, pardonna. Puis, en 1507, l'ayant ramené décidément à Rome, lui enjoignit brusquement de laisser là le tombeau, objet de leur brouille, et de décorer la voûte de la Sixtine. Michel-Ange eut beau protester, alléguer « qu'il n'était pas peintre » : dans ce duel magnifique de deux obstinés également farouches, l'artiste plia. Il accepta.

Le plafond, depuis Sixte IV, était resté peint d'un badigeon bleu étoilé. On ne songea d'abord qu'à un lacs d'arabesques et de grotesques à la façon de Pinturicchio sur la voûte même, puis, dans les tympans des douze fenêtres, à douze figures d'apôtres. Michel-Ange fit venir des praticiens florentins pour l'aider dans le travail de la fresque : puis il conçut, trouvant le projet pauvre, la décoration entière de la voûte et des murs, au-dessus des fresques commandées par Sixte IV, et enfin, brusquement envahi par une résolution de son inflexible génie, il renvoya tous les aides en 1509, s'enferma, absolument seul avec le maçon qui préparait l'enduit et s'isola dans son gigantesque effort. Ce fut à peine si Jules II put forcer la porte de loin en loin et violenter la volonté du visionnaire. En 1512 l'œuvre était achevée : Michel-Ange sortait de la Sixtine pareil à un vieillard, brisé, halluciné et plus sombre que jamais. L'œuvre et ses conditions d'enfancement sont uniques dans l'histoire de l'art humain.

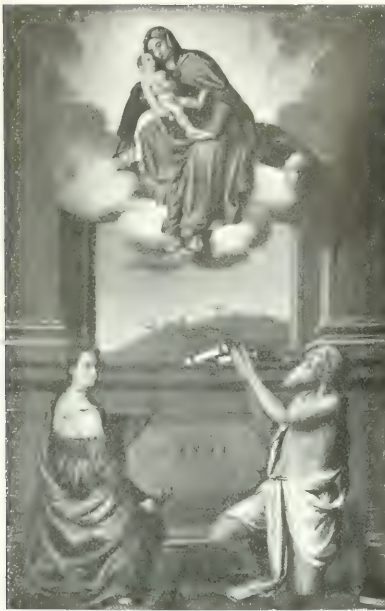
Douze figures de Sibylles et de Prophètes, les tympans, quatre scènes d'angle, neuf scènes au



FEDERIGO ZUCCARI — L'ŒUVRE

centre, séparées, par des pilastres, des corniches et des arcs, composent la décoration du plafond de la Sixtine, où Michel-Ange a représenté le poème de la Genèse. Dieu sépare la lumière des ténèbres : il crée le soleil et la lune ; il sépare la terre et les eaux ; il crée l'homme ; il crée la femme ; la Tentation détermine l'exil d'Adam ; Caïn tue Abel ; le Déluge noie la terre ; l'ivresse de Noé est le neuvième sujet du centre de la voûte. Le Supplice d'Aman, le Serpent d'airain, la mort d'Holopherne, David et Goliath, occupent les quatre angles. Les figures des ancêtres du Sauveur emplissent les tympans.

La couleur joue un rôle très secondaire en cette décoration : avant tout c'est un peuple de statues peintes. L'amour de Michel-Ange pour le nu, auquel il veut faire tout exprimer et qu'il considérera de plus en plus comme un symbole expressif et l'objet suprême de la peinture, différencie pro-



G. B. MORONI

LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS ET SAINT CATHÉDRIE

estiment au centre de celle des Florentins précédents. C'est une œuvre chrétienne, et même biblique, dont la sévérité dément le libéralisme et le positivisme de l'époque, mais ce nui, dont le maître se sert presque uniquement, est ici spirituelle, non en ses allures et non en ses corps. L'influence de l'antique s'atteste, presque illogiquement, au milieu de cette œuvre sacrée, par les vingt figures de jeunes gens nus placées sur les corniches séparant les scènes centrales, à titre purement décoratif : on dirait que l'artiste veut reposer ses yeux sur la beauté formelle entre deux épisodes du drame divin. Ces figures, attirant les regards presque autant que celles des prophètes et des sibylles, faisant même tort aux scènes capitales, peuvent être critiquées quant à leur intervention : elles sont du moins d'une admirable beauté. Mais le geste de Dieu créant l'homme et la femme, les astres, les eaux, est partout d'une sublimité et d'une simplicité que nul n'a jamais égalées. Certes la profusion des nus de la Sixtine reste bien conforme aux goûts du sculpteur demeuré sculpteur dans la fresque qu'on lui impose, et qui ne verra jamais dans la peinture qu'un moyen plus rapide d'imiter la statuaire. Mais la faculté de

l'expression lui est venue, la foi austère de son âme chrétienne s'est unie à son amour d'artiste pour l'antique.

La Sixtine de Michel-Ange, superposée aux décorations toscano-ombriennes, marque de la façon la plus saisissante la scission entre le xv^e et le xvii^e siècle. Elle est un arrêt dans l'humanisme profane de la Renaissance, elle remonte par la pensée aux primitifs et à Dante en même temps qu'elle s'adresse directement à l'antique dans sa forme. Elle mêle l'âme du moyen âge à la résurrection de la nudité païenne.

C'était bien là l'œuvre altièrement chrétienne voulue par Jules II. Mais le sculpteur comme le pontife étaient propres à effrayer le Médicis humaniste, sceptique, épicurien qui allait succéder au pape guerrier et patriote usé par sa lutte contre les Français. En 1513, Léon X ceignait la tiare, le Vatican allait redevenir la cour somptueuse du paganisme fêté et honoré, jusqu'à susciter dans la pieuse Allemagne la révolte de Luther. Au lendemain de la mort de Jules II, Michel-Ange avait repris le projet du tombeau colossal de son protecteur. Léon X



MOROTTO

LA MADONE, L'ENFANT JÉSUS ET DES SAINTS

trouva habilement le moyen d'interrompre cette œuvre de glorification de Jules II. Il le chargea, en 1516, d'aller faire à Florence une façade pour San Lorenzo, l'église des Médicis. Séduit, rêvant d'édifier une montagne de sculpture, l'artiste partit : depuis ses trois ans de réclusion dans la Sixtine, son imagination ne s'adaptait plus qu'à des entreprises gigantesques. Celle-ci d'ailleurs échoua, plus encore que le tombeau de Jules II. Prétextant le manque d'argent, dès 1520 Léon X rompait le contrat et occupait Michel-Ange loin de Rome, en lui confiant des travaux d'architecture et les tombeaux des Médicis. Il était libre de faire réaliser ses désirs d'humaniste par un jeune homme dont le riant génie lui convenait infiniment mieux.

RAPHAËL

Né à Urbain en 1483, fils de peintre, camarade de Timoteo Viti, élève de Pérugin dès 1499, peignant à Pérouse, à l'âge de vingt ans, un *Couronnement de la Vierge*, puis en 1504 l'adorable *Spogliatio* du Brera, travaillant à Città di Castello, aidant Pinturicchio à établir ses cartons de la Libreria de Sienne, copiant Signorelli, Pollajuolo, Léonard, voyageant, se préparant lentement et avec ordre, Raffaello Santi, dit Sanzio, vint, après cette période ombrienne, à Florence en 1504, pour établir sa réputation, fortifier son dessin, étudier Masaccio, travailler avec Fra Bartolomeo, s'inspirer de Donatello et de Léonard, et inféoder ses préoccupations de chaleureux coloriste d'Ombrie aux recherches de perfection linéaire où triomphaient les Florentins. De cette époque datent les *Madones* si célèbres, si pures, si exquises dans leur coloris froid et clair, la *Madone au Chardonnet* (Uffizi), la *Belle Jardinière* (Louvre), la *Vierge du Grand Duc* (Palais Pitti), celles de Munich, Chantilly, Berlin, Vienne, la *Vierge au Baldaquin* (Pitti), la *Saint-Famille à l'Agneau* (Madrid), la *Sainte-Catherine d'Alexandrie* (National Gallery), influencées par Léonard mais imprégnées de ce charme indéfinissable qui restera l'enigmatique et attrayant secret de Raphaël et qui mêle à la douceur ombrienne un élément psychique inconnu. De la même époque datent les portraits d'Angelo et Maddalena Doni (palais Pitti), de l'artiste lui-même et d'une femme inconnue (Uffizi), et entre temps Raphaël vint à Urbain et à Pérouse peindre le *Saint-Germe* et



MICHEL-ANGE CARAVAGE JOULUSE DE LUTH

le *Saint-Michel* du Louvre, les *Trois Grâces* de Chantilly, la *Sainte-Conversation de Pérouse*, sa première fresque de San Severo de Pérouse et la *Madone Ananet*, et enfin la *Mise au Tombeau*, a première composition pathétique, nettement inspirée de Michel-Ange dont il semblait n'avoir jusqu'alors subi nullement l'influence (Galerie Borghèse à Rome). En 1508, le jeune homme, sur la recommandation de son ami Bramante, était appelé à Rome par Jules II. Il avait vingt-cinq ans. Douze années seulement le séparaient de la mort : elles allaient être remplies par un labeur incroyable.

En même temps que Jules II confiait la Sixtine à Michel-Ange, il comprenait d'emblée la valeur de Raphaël et lui confiait la décoration de son appartement, situé au-dessus de cet appartement Borgia décoré par Pinturicchio, qui lui faisait horreur. Il avait habité Nicola V et on respecta le cabinet peint par Fra Angelico ; mais Jules II voulut que ses chambres, ses « Stanze » fussent ornées par des peintres nouveaux. Dès 1507, il avait mis à l'œuvre Pérugin, Signorelli, Sodoma, Peruzzi, Suardi, Lotto, mais quand il eut jugé Raphaël, il congédia tous ces artistes et lui remit la direction unique de ce travail. La première



LE PARMISAN. L'ÉPIQUE VÉNIENNE.

rendait la justice. Là Raphaël, par un épanouissement soudain et radieux de son génie de peintre et de son intellectualement jusqu'alors réticente, créa un ensemble harmonieux et grandiose où s'atteste la force, la lucidité et la subtilité d'un esprit ouvert à toute l'idéologie de la Renaissance. Il plaça l'apothéose du christianisme, qu'on appelle à tort la *Dispute du Saint Sacrement*, entre le *Parmisse*, unissant Homère, Dante, Virgile, Pétrarque, autour d'Apollon et des Muses, et l'*École d'Athènes*, réunissant vaste des savants et des philosophes de l'antiquité. Dans le reste de la salle, quatre compositions en camaïeu correspondent à quatre grandes figures allégoriques : à la *Justice*, le *Jugement*

de la Signature est d'un poète, d'un peintre, d'un philosophe, d'un architecte et d'un savant : elle est le fait d'un esprit qui rassemble toutes les connaissances, et résume tout l'art et toute l'idéologie

de l'Italie. Et en même temps, dans le même palais, un visionnaire, enfermé avec sa Bible et son maçon, oublie le monde entier, ne regarde qu'en soi, sourd et aveugle à tout ce qui n'est point son rêve farouche : Michel-Ange achève la Sixtine un an après que le divin jeune homme a terminé la chambre de la Signature, temple de la sagesse heureuse.

La seconde chambre, commencée en 1511, comprend *Hélène et le serpent au Torpée*, le *Miracle de Bolonia*, la *Rémission de saint Léon et d'Acte*, la *Délivrance de saint Pierre*, et plusieurs sujets et cariatides : ces scènes mouvementées se ressentent de Michel-Ange, et leur coloris est d'une ardeur presque vénitienne. Ce sont des chefs-d'œuvre de vie comme celles de la première chambre sont des chefs-d'œuvre de pensée synthétique. En même temps l'artiste, incroyablement fécond, peignait une foule de tableaux (*Vierge au Diadème bleu* du Louvre, *Madone Aldobrandini* à la National Gallery, *Vierge de Foligno* au Vatican, *Vierge au Poisson* à Madrid) et des portraits d'un faire magnifiquement puissant (*Jules II*, *Alloiti* au palais Pitti, *Fornarina* au palais Barberini à Rome). La mort de Jules II, l'avènement de Léon X, donnèrent plus d'essor encore à cette carrière vertigineuse.



A. CARRACHE. LA VIERGE ET LES ENFANTS.

Des deux dernières chambres, Raphaël ne put peindre qu'une partie; l'*Incendie du Bourg*, dans l'une, lui est dû presque entièrement; la *Salle de Constantin* a été terminée sur ses dessins par Jules Romain. Léon X lui commanda tant de choses simultanément qu'il ne lui en laissa achever aucune. Raphaël devint le dictateur d'art de Rome. Il lui fallut s'en remettre à ses élèves, qui lui composaient une cour véritable, du soin d'exécuter ses esquisses. C'est ainsi que furent peints les cinquante-deux sujets des *Loges* du Vatican, traitant de la *Création* à la construction du *Temple de Salomon*: on les a appelés la Bible de Raphaël, qui fit aussi de merveilleux cartons de tapisseries sur les *Actes des Apôtres*, pour la Sixtine, peintures de genre et d'histoire d'une admirable sincérité vivante (aujourd'hui les cartons sont au South Kensington et les tapisseries au Vatican). Des fresques retraçant l'*Histoire de Lénus et Cupidon* ornèrent la salle de bains du cardinal Bibbiena. Pour le banquier Chigi, Siennois, Raphaël orna la villa, appelée aujourd'hui palais de la Farnésine, du *Triomphe de Galatée* et de l'*Histoire de Psyché*, et Chigi lui demanda aussi, pour sa chapelle à Santa Maria del Popolo, les mosaïques des Planètes (1516). Il faut ajouter une fresque à la villa de la Magliana, *Dieu bénissant le Monde*, la *Forge à la Chaise* (Pitti), la *Madone de saint Sixte* (Dresde), *Sainte Cécile* (Bologne), *Sainte Marguerite* (Louvre), *Balthasar Castiglione* (Louvre), *Jeanne d'Aragon* (Louvre), Léon X (Pitti), et enfin la vaste *Transmutation* de la pinacothèque du Vatican, où l'influence de Michel-Ange reparait. Et en même temps Raphaël faisait des rideaux de théâtre, des dessins de meubles et d'orfèvrerie, des architectures de villas, des travaux d'architecture à Saint-Pierre; il commandait à une petite armée d'artistes avec un étonnant génie d'organisateur, et il menait les recherches d'archéologie à Rome, et il menait la vie de cour, étant jeune, très beau, d'une affabi-



LE CORRÈGE — LA MADONE, DETAIL DE SAINT GÉROME.

lité souveraine, et traité en cardinal et en prince. Le 6 avril 1520, il mourait à trente-sept ans, le jour de son anniversaire, épuisé par la tâche immense que Léon X avait exigée de son souple génie.

Que dire d'une destinée si prestigieuse, si souvent comparée à celle du Raphaël musical, Mozart? Dans aucun de ses travaux, l'extrême intelligence d'un esprit entre tous orné n'a abdicé l'ingénue spontanéité d'une âme noble et touchante, amoureuse de la beauté. Il n'y a eu que bonheur dans cette vie d'épanouissement intellectuel: ne cherchons pas chez ce jeune homme radieux la profonde méditation de Léonard, mystérieux désabusé,



LE GUIDE — L'AURORA.

proccès du rationalisme scientifique, encore moins la douleur et la rébellion du prophète irrité, de l'amer convoiteur d'impossible que fut Michel-Ange. Entre le sage et le visionnaire, Raphaël apparaît dans sa grâce ombrienne grandie par le spiritualisme jusqu'à la recreation d'une beauté grecque. Son eurythmie de forme et d'invention est païenne autant que chrétienne. Il est, entre Léonard et Michel-Ange, un des termes d'une incomparable Trinité; moins profond, moins éloquent, mais plus disert et plus prenant, lui aussi sera imité et prêter une décadence dont il est innocent, en sa divine félicité de créateur éblouissant et rapide.

LE GUIDE DE MICHEL-ANGE

La vie de Raphaël s'était entièrement encadrée dans la longue existence de Michel-Ange. Celui-ci était resté à Florence jusqu'en 1516, renonçant à la façade colossale de San Lorenzo, il avait été chargé par le cardinal Jules de Médicis, plus

tar Clément VII, de construire une bibliothèque et une sacristie destinée à recevoir les tombeaux des Médicis. Ces tombeaux eux-mêmes, commencés dès l'achèvement de la sacristie en 1524, l'occupèrent dix ans, et surtout ces dix ans de terribles souffrances morales achevèrent de torturer cette âme de profond pessimiste. Le catholique vit se propager la révolte luthérienne, causée par l'immo-

ralité de cette Rome sceptique et humaniste que Michel-Ange avait toujours détestée en secret. Le patriote vit le sac et l'incendie de cette Rome par les hordes de Bourbon, qui menait à l'assaut de la ville impie les Allemands chantant le choral de Luther. L'étranger, contenu fièrement par Jules II, avait souillé l'Italie, la puissance temporelle de la papauté ne se relèverait plus. C'est à contre-cœur que Michel-Ange travailla à glorifier ces Médicis qui avaient contribué, par leur dilettantisme, à énerver le patriotisme, à diminuer l'énergie et la foi italiennes. Dans leurs tombeaux c'est



LE BERGER — MICHEL-ANGE

non le regret de leur mort individuelle, mais la désespérance de l'Italie vaincue qu'il exprima. Quatre immortelles figures de douleur, les images mêmes de la défaite, créées par un être sublime, et aussi par un inventeur de formes violentes, osant des déformations surhumaines, sacrifiant tout à l'expression de sa furieuse passion, et léguant à l'art futur, par ses fautes mêmes, par ses outrances volontaires, un exemple singulier.

En 1525, Paul III chargeait l'artiste de la dictature artistique que Léon X avait jadis donné à Raphaël et lui demandait de terminer la Sixtine. La paroi de la façade s'était écroulée sous Léon X, et la paroi derrière l'autel, au fond de la chapelle, restait vide. Michel-Ange se réinstalla en ce lieu qu'il n'avait pas revu depuis vingt ans. Il rêva, pour la paroi de la façade, une *Chute des Anges rebelles* qui ne fut jamais faite. Mais il peignit, derrière l'autel, son formidable *Jugement dernier*, de 1535 à 1541.

C'est une synthèse de la nudité humaine, toute païenne, hardie jusqu'à l'indécence inconsciente, prouvant plus que jamais combien l'artiste estimait que le corps humain doit suffire à tout exprimer. Dans toute l'œuvre, où le souci de la vraisemblance du coloris n'intervient même plus et où une teinte livide suffit à colorer des statues, on ne trouve plus la spiritualisation de la *Genèse* de 1512, mais une sorte de délire anatomique, une frénésie de puissance créant une humanité anormale et presque inviable. L'âme de Dante se fanatise ici jusqu'à devenir l'âme de Savonarole. Le Christ lui-même foudroie, les élus et les anges sont aussi convulsés que les damnés, l'épouvante disloque cet amas d'hercules et de titans, et toute la fresque est une page de colère vengeresse conçue par une âme ulcérée qui menace tout ensemble la Rome humaniste et dissolue et l'hérésie luthérienne par ce rappel des châtements célestes. Ni pitié, ni douceur, ni spiritualisme en

cette œuvre, rien que la terreur de la chair devant la mort : d'extraordinaires trouvailles d'un Signorelli exaspéré, l'alliance disparate d'un esprit sauvagement mystique et d'un art de paganisme violent, voilà ce qu'on trouve en cette œuvre exceptionnelle qui excita l'admiration et l'indignation, qui parut choquante au point qu'on chargea Daniel de Volterra, en 1554, de voiler de draperies ces nudités offensantes. Michel-Ange côtoyait la folie en cette œuvre, cri frénétique d'une conscience de Primitif en plein XVI^e siècle.

La papauté, qui créait une Contre-Réforme et répondait à Luther en fondant, après le Concile de

Trente, l'Inquisition, ne comprit pas l'austérité mystique de cet Ézéchiel irrité, elle ne fut que blessée par l'audace païenne de son exécution. La Rome licencieuse, devant les colères protestantes, devenait pudibonde et s'inquiétait de posséder dans le Vatican une œuvre aussi scandaleuse par son réalisme. Elle y resta pourtant, et l'art entier y vint étudier le dogme nouveau, le dogme du nu, expression suprême, dogme tout antique que le *Jugement dernier* est la « Somme » et qui, par un retour inattendu, place moins la pudeur dans le paradis que dans l'Olympe profane des Grecs et de Raphaël.

Michel-Ange peignit encore deux fresques

(*Conversion de saint Paul*, *Convaincement de saint Pierre*) pour la chapelle Pauline (1550). Puis il quitta le pinceau. Il aimait chastement, depuis longtemps, la pieuse Vittoria Colonna, veuve du marquis de Pescara. Elle mourut en 1547 : elle avait été la seule femme qui eût ému le cœur de ce grand solitaire. Il ne fit plus que quelques statues, la *Pieta* de la cathédrale de Florence, celle du palais Rondanini, ébauches d'une douleur et d'une mélancolie sublimes, où son génie de sculpteur s'affirme avec plus de force et aussi plus de mystère que jamais, et les statues de *Lia* et *Rachel* pour le tombeau de Jules II, auquel il avait déjà ajouté



LE DOMINIQUIN SAINT-EGLISE

(1475-1520) et Giotto (1267-1337) en Italie de Florence). Il eût été aussi quelque admirable poète. Et enfin, il acheva sa vie extraordinaire en des travaux d'architecture, église de Sainte-Marie-des-Anges, dessins pour l'église de Saint-Jean-des-Florentins et la Porta Pia, achèvement du palais Farnèse, et surtout coupole de Saint-Pierre de Rome, conçue comme celle du dôme de Florence. Le 18 février 1564 il mourait, et sa tombe s'ouvrait à Santa Croce de Florence auprès de celle de son emule, le Dante.

Il est un tel homme en quelques lignes serait aussi inutile qu'inconvenant. La grandeur et la souffrance furent toute son âme : il ne fut pas, comme Léonard, un savant et un observateur, un artiste de vaste compréhension humaine. Il ne vit et ne sut que sa pensée, avec un subjectivisme absolu. Il ignore le sens de la beauté de Raphaël, qu'il ne passa tellement par la concentration de sa volonté et de son génie. Il ne se compte à rien de la perspective, c'est presque un élément, l'homme de la force et de la désespérance, un prophète de la Bible apparu dans les temps modernes, un créateur titanique, et réellement, dans la monstrueuse puissance de son âme déchirée, ce que les anciens appelaient « un prophète », ce que nous craignons à l'occasion de l'art italien que le Tintoret à celle de Venise, tandis que Léonard et Raphaël sont autant des aboutissements suprêmes que des annonciateurs d'avenir, il est seul, orgueilleusement et désespérément seul en Italie et dans le monde.

LA DÉCADENCE DE L'ART ITALIEN

« Ma science fera des ignorants » disait le hautain et misanthropique vieillard, en achevant son

point que, deux cents ans plus tard, Boucher, voyant Fragonard partir pour Rome lui disait cette parole qui résume tout le salubre esprit d'indépendance antiromaine de notre école du XVIII^e siècle : « Si tu prends tous ces gens-là au sérieux, tu es perdu ». Et Boucher ne parlait ni des Primitifs, ni de Léonard, du Sanzio ou de Michel-Ange, mais de leurs continuateurs. Cependant, dans l'entourage immédiat des deux maîtres qui avaient fait de la Rome de Jules II, de Léon X et de Paul III le centre intellectuel et esthétique de l'univers, des hommes de haute valeur brillèrent. Le Vénitien Jean d'Udine (1487-1564), élève de Giorgione,

était venu se joindre à Raphaël, et il fut son collaborateur préféré avec Giulio Pippi, dit Romano (1492-1546) que nous appelons Jules Romain.

Il faut y joindre Francesco Penni (1488-1528).

Perino del Vaga

(1499-1571).

Baldassar

Lo

ttuzzi (1481-

1537), Alfani,

de

Perouse

(1483-1530) :

ceux-là ont été

de savants et

beaux artistes,

et dans beau-

coup d'ouvrages

donnés à Raphaël

et dont il ne fut que

l'inspirateur, c'est leur

science que nous admi-

rons. Le Lombard Antonio

Bazzi, qui laissa de belles

œuvres à Sienne tout en se

fixant à Rome (1477-1549),

nous est connu sous le

surnom du Sodoma : disciple de Léonard, rival de Raphaël, il s'égalait à lui dans les admirables scènes de *Uffizi*, de *Uffizi* à la Farnèse. Il fut un peintre raffiné de la beauté juvénile, un grand décorateur, auquel n'a manqué peut-être que la variété des expressions pour compter parmi les premiers maîtres de l'Italie. Le graveur Marc-Antoine Raimondi (1488-1527) commenta Raphaël et Jules Romain avec une perfection technique incomparable. Il y eut là un groupe superbe. Autour de Michel-Ange au contraire, personne n'importe : Venusti, Daniel de Volterra (1500-1560), ont quelconques. Ce talent surtout



L'ATHÈNES. — LA TERRE (S. L. G. G.)

les sculpteurs qui furent troublés par Michel-Ange et, sensibles seulement à ses formes outrées, n'en firent que de la boursoufflure illogique.

La mort de Raphaël, le pillage de Rome en 1537 par le connétable de Bourbon, dispersèrent ces artistes : ce fut le signal d'une décadence vertigineuse, la dislocation d'un empire d'Alexandre. Un nouvel esprit envahit Rome; c'en fut fini de l'humanisme; l'Inquisition et la Compagnie de Jésus, se dressant contre la Réforme, écartèrent pour jamais la tendre fantaisie des Quattrocentistes, la grandeur michelangesque et la poésie exquise de Raphaël. L'imitation désordonnée régna : à un architecte comme Vignole, créant le style baroque et le *Gesù* dont le type corrompra l'architecture pour cent ans, correspondent des peintres comme Zuccari (1560-1609) ou Cesari, dit le cavalier d'Arpino (1566-1640). Le désordre est partout. Jules Romain se met au service du duc de Mantoue, et travaille en France, avec Primaticé (1490-1570) : ils y contribuent à fonder la triste école de Fontainebleau et à compromettre la belle évolution française, jusqu'au moment où Rubens, par son œuvre et son exemple, réagira et sauvera l'art français d'une totale décomposition par l'italianisme dégénéré. Des peintres travaillent isolément, comme le Véronais Morone (1474-1529), les Bresciens Moroni (1520-1577) et Moretto (1498-1555). Ceux-là sont de robustes artistes indemnes de la débâcle romaine. La Rome de Sixte-Quint, toute à l'architecture, se contente de peintres comme Pomarancio et Roncalli. Il faut pardonner sa mauvaise peinture à Giorgio Vasari, d'Arezzo (1512-1574), à cause de son *Histoire des Peintres* qui, malgré bien des erreurs et des jugements fâcheux, reste un document de premier ordre pour la critique d'art moderne. Cette confusion dure environ jusqu'en 1600, où la Rome papale a relâché son aristocratie et sa richesse et les célèbre, sous Clément VIII, par un jubilé solennel dont le bûcher de Giordano Bruno est le plus significatif ornement.

Alors se reconstitue un mouvement d'art, divisé en deux courants, celui des naturalistes et celui des éclectiques. Mais nous ne sommes plus au temps de Jules II, et il n'y a plus ni foi ni génie capables de ressusciter un Michel-Ange ou un Raphaël, et Rome continue à ne produire aucun artiste. C'est un Lombard que les réalistes prennent pour maître; des deux Caravaggio, Polidoro de Caravage a été un disciple de Raphaël (1495-1543), mais Amerighi de Caravage, qui lui a succédé (1569-1609), a réagi avec violence contre la fausse noblesse affadée des imitateurs du Sanzio et la fausse puissance des pasticheurs de Michel-



Peint. J. Maratta.

Desse. Pinac. Bourg.

CARLO MARATTA — LA NUIT SAINTE

Ange. C'est un réaliste effréné, vulgaire, insoucieux de toute stylisation, prenant ses modèles dans le bas peuple; mais c'est un superbe faiseur de morceaux et un maître du clair-obscur, un tragique brutal et puissant (*Descente de Croix*, à la pinacothèque du Vatican, fresques à Saint-Louis-des-Français, portrait superbe au Louvre). En face de ce bel ouvrier, qui fait penser au rôle joué récemment par Courbet, l'école éclectique, qui s'est formée à Bologne après un très long silence, arrive à Rome et s'installe.

Elle a pour programme le pastiche de toutes les écoles anciennes et elle tente de tout concilier, précédés et idéaux, en se servant même des trouvailles faites dans le clair-obscur par un artiste qui a été aussi isolé que Luini et n'en fut pas moins un des plus beaux coloristes de l'Italie, Antonio Allegri, dit le Corrège (1494-1534). Le fresquiste de Parme (Dôme, Saint-Jean l'Évangéliste, couvent de San Paolo), le splendide harmoniste de cette *Antiopa* du Louvre qui rivalise avec Titien, l'auteur de tant de toiles d'un charme infini et d'une délicatesse émouvante, ne peut être compris dans aucune école. Il en a lui-même formé une, dont l'élève le plus connu a été Mazzola, dit le Parmesan (1503-1540). Mais sa véritable école, celle qui



SALVATOR ROSA — MARINE

Il y a de tout, c'est l'école bolonaise des célestiques. Il est le Francia de cette seconde lignée de Bolognais, il est pour elle ce que Péruçin fut pour le Saffiolo.

Le trio Carrache, Annibal (1560-1609), son frère Augustin (1557-1602), leur oncle Louis (1555-1619), Guido Reni, dit le Guide (1571-1612), Barbieri, dit le Guerchin (1591-1666), Zampieri, dit le Dominiquin (1581-1641), l'Albane (1578-1660), furent les maîtres de ce groupe bolonais. Ce sont des gens de métier, très adroits, très renseignés, très ingénieux, très souples, sachant tout ce qu'on peut savoir, réunissant toutes les conditions du talent : il ne leur manque que l'essentiel, l'inspiration. Dans toute la foule de leurs œuvres irréprochables, plaisantes, pompeuses ou aimables, il n'en est pas une qui émeuve au degré d'un seul petit retable de Primitif maladroit. Le règne des habiles peintres de carrière, exécutant avec goût et savoir les commandes qu'on leur confie et fournissant à volonté tous sujets, est inauguré décidément. La galerie du Palais Farnèse d'Annibal Carrache, c'est de l'art pour les princes romains, et notre Le Brun y trouvera tout fait son décor de Versailles pour l'adulation du Roi-Soleil : c'est Raphaël amolli et Corrège poussé jusqu'à la galanterie. L'Amore du Guide, au palais Rospigliosi, c'est cette perfection froide qui séduira nos académiques, de Girodet à Bouguereau, et les *Madonnes* du même maître domineront des modèles à l'imagerie pieuse des

tristes églises actuelles. Les fresques du Dominiquin à San Andrea del Valle, à Saint-Louis des Français, c'est l'élégante imitation de Raphaël, allant jusqu'à la copie directe; la *Communion de Saint-Jérôme* de la Pinacothèque du Vatican, c'est une œuvre surfaite, encore que plus simple, plus forte à cause de sa sobriété. Joindre à ces peintres Andrea Sacchi, élève de l'Albane, son élève Carlo Maratta, le redondant Pierre de Cortone (1596-1669), c'est nommer encore de pâles et inutiles improvisateurs : du moins y a-t-il de la vigueur chez Federigo Barocci, dit le Barocce, d'Urbini (1528-1612) dont un fier portrait d'homme cuirassé atteste les qualités aux Uffizi; et ses furieuses batailles ont assuré un renom mérité au fougueux coloriste napolitain Salvator Rosa (1615-1673). L'école de Naples s'est tue depuis longtemps. Elle présente une dernière manifestation avec Rosa, avec Francesco Solimène, avec Luca Giordano (1632-1705), avec Lanfranco (1581-1675) et enfin c'est elle qui donne naissance au sculpteur déclamatoire mais parfois puissant, à l'architecte ingénieux, au grand travailleur brillant qui transformera Rome tout entière et lui donnera l'aspect qu'elle garde encore, le cavalier Bellini (1598-1680).

Dénombrer ces habiles est impossible et serait fastidieux. Leur agitation cache mal la mort artistique de Rome, que tous les artistes du monde viennent visiter, mais où les forts, les originaux,



P. — A. —

I. — P. — R. —

LUCA GIORDANO — PLUTON ENLEVANT PROSERPINE. G. — D.

les sincères, consultent le passé et se gardent du présent, le Greco, Rubens, Velazquez, Houdon ; et si Poussin et Claude Lorrain vivent à Rome, l'un y remonte aux antiques et à Raphaël et l'autre n'y aime et n'y étudie que le paysage historique. Cette dernière école bolonaise a empoisonné toute notre peinture du xviii^e siècle, déjà gâtée par l'école de Fontainebleau, elle a déterminé l'illogique centralisation de l'art officiel français à l'Académie de Rome, par la néfaste volonté de Louis XIV, et créé ainsi cet enseignement de l'École des Beaux-Arts contre lequel l'art libre n'a cessé de lutter en France. Les peintres vivants et spirituels du xviii^e siècle ont ignoré cette Rome déchue, comme Watteau, La Tour ou Chardin, ou l'ont méprisée comme Boucher et Fragonard. Nos romantiques ont rejeté la partie doctrinaire des talents de David et d'Ingres, et nos impressionnistes et réalistes enfin, se reliant aux frondeurs hardis du xviii^e siècle, ont porté à son dernier degré d'intensité la lutte contre l'École pseudo-classique. Ce n'est ni à Raphaël, ni à Michel-Ange, ni à leurs glorieux prédécesseurs que s'adresse cette révolte salubre ; c'est à cette décadence romaine, à cet esprit de prétention, de rouerie, de froide facilité, de fausse dévotion, d'habile insincérité ; Rome n'a eu d'art, après avoir soutiré toutes les forces intellectuelles de

l'Italie, que pour associer la déchéance de la peinture à la déchéance de la foi, pendant que le génie pictural, inspiré par une merveilleuse et profonde vie intérieure, créait ailleurs de nouveaux géants, Rubens, Rembrandt, Velazquez.

CONCLUSIONS

C'est le mysticisme chrétien qui a fait la sublimité de l'art italien : c'est l'humanisme qui, après un triomphe audacieux, rapide, de l'esprit profane, a corrompu et ruiné l'art italien. Le christianisme a créé toute la beauté physique, en une ascension irrésistible et prodigieuse, le papisme a précipité la décadence. Il a doublement trahi l'art italien : une première fois, en le conviant à renier le langage spiritualiste des Quattrocentisti pour s'associer à cette scandaleuse apothéose du paganisme dont Léon X est aussi responsable qu'Alexandre VI ; une seconde fois, en réagissant brusquement sous la menace de la juste et terrible colère de la Réforme, et en plaçant tout-à-coup les artistes, païens de la veille et cherchant dans la beauté formelle la consolation de la foi perdue, sous la férule du jésuitisme et de l'Inquisition. A ces deux revirements, l'art italien ne pouvait pas résister. La fatalité de cette Renaissance trop vantée, dont le rôle néfaste se



FRANCESCO SOLIMENA — DIANE AU PAIN ET LES NYMPHES

... et d'ailleurs, devant l'impartiale Histoire, aura été de décentrer l'art italien, de l'exiler de Florence, où Léonard avait réalisé la véritable libération des esprits, à égale distance du mysticisme étroit et du paganisme effréné, pour le jeter tout entier dans cette sorte d'énorme congestion de la Rome papale, épicurienne, sceptique, luxurieuse, ivre d'orgueil et de cynisme, et soudain lâche devant la menace protestante et recourant subitement à l'hypocrisie dévote, à la cruauté, à l'obscurantisme. Dans ce choc de forces contraires, c'est la haute sagesse de Léonard qui a été brisée, et il est mort dans la sérénité du génie, mais aussi dans l'infinie tristesse du visionnaire averti et impuissant.

Détournons-nous de cette Rome, qui ne créa rien, subjuguait tout, recut la beauté et rendit la corruption ; oubliant l'Italie papale, ne regardons que l'Italie, la fière et pensive Florence d'où tout est venu, la tendre Ombrie, la belle isolée Venise. Pourquoi ces peintres ont-ils excréé un prestige mondial tel qu'encore aujourd'hui le respect universel étroit l'âme devant leurs œuvres ? Ce n'est pas uniquement parce qu'ils furent « plus forts » que nous. Même les imparfaits, les gauches, les

balbutiants du XIII^e siècle nous dépassent immensément. C'est qu'ils n'ont pas été que des peintres, c'est qu'ils ont été les seuls, puis les principaux animateurs d'idées, ne concevant la forme que comme le véhicule d'une idée générale. Ils n'ont, de par les circonstances, exprimé que l'idée chrétienne, la métaphysique biblique et évangéliste ; mais ils eussent exprimé de la même façon n'importe quel système de symboles. Nous voyons aujourd'hui des peintres, révoltés par la fausse idéologie académique, en venir à l'inconscience au point d'exclure toute idée de la peinture, et de rire dédaigneusement de l'expression « peinture d'âmes ». Ce matérialisme, aussi bas que la mentalité du pire maniériste de l'atelier de Carrache était vaine, ce matérialisme d'ouvriers volontairement inintelligents, quel Giotto en rejettera l'illogique et fatale influence et, par un chef-d'œuvre foudroyant, replacera la peinture au rang de la poésie lyrique et de la symphonie, dans l'expression d'un nouvel idéalisme ? C'est la question obsédante, pleine d'espoir et d'anxiété, qui s'impose à la conscience d'un critique d'art devant les fresques d'Assise, de Pise, d'Orvieto, de Florence, de Venise ou de la Sixtine.

CARTEL MULLER



L'ARTISTE AUPRÈS DE SON MONUMENT À GÉRARD DE NERVAL (1910)

JULES DESBOIS

LE logis est là-bas, à Auteuil, le long des fortifications, près d'un bastion tout secoué par intervalles de sonneries de clairons et d'appels de soldats. Nul voisinage, des terrains vagues encore que guette pourtant, on le pressent, la folie des constructions nouvelles qui fera bientôt de Paris une formidable cité, sans air et sans verdure. La maisonnette et les ateliers de Desbois sont là, pour l'instant, isolés et tranquilles; et, tout de suite, dès qu'on a tiré la sonnette de la porte-barrière, on envie l'authentique artiste qui s'est retiré ici, qui est revenu aux champs, à la nature d'où il partit il y a bien des années.

On entre, et c'est le jardin à l'ordinaire sauvage de la zone. Des lilas remplacent les fleurs de plate-bandes, et une tonnelle toute ronde, garde sous son dôme de lierre le fauteuil d'osier des siestes de l'été. Voici, derrière des vitres, des plâtres et des

modèles désarticulés. C'est l'atelier des praticiens devant lequel un couple de pigeons s'ébat aux heures régulières des repas. Quelle douceur et quel charme!

Desbois est venu nous ouvrir. Il porte gaillardement ses soixante années bientôt de rude homme. Il est robuste et fort en couleur. Il nous accueille cordialement, et il nous invite tout de suite à boire un verre de vin: c'est ainsi que les paysans vous traitent lorsqu'on leur fait visite. Aimable coutume.

On boit, et l'on parle ici sans volubilité. Nous sommes chez un brave homme de la terre et non point, certes, chez un statuaire mondain. Les belles choses disposées çà et là dans l'atelier complètent à leur manière les propos que nous échangeons. Il y a tant à admirer.

Mais je suis cependant venu, moi, en visiteur



LA MORT ET LE BUCHERON

re-courais et bien décidé à ne repartir que lorsque j'aurai confessé tout entier l'artiste. Alors, je le presse, et il se laisse faire, s'embrouillant quelquefois un peu dans son récit. S'il « se raconte » c'est uniquement, je le vois bien, pour me faire plaisir. Je lui pose des questions hachées, et il me répond avec une voix paisible d'homme méditatif : — Je suis né à Parçay, le 20 décembre 1851. C'est un petit pays du département de Maine-et-Loire. Mes premières années, je les ai vécues à travers champs en compagnie des garçons du pays. Mon père tenait là-bas une auberge. Les rouliers s'y arrêtaient et en repartaient. A les voir aller ainsi, ça me donna à moi aussi le goût de quitter le pays, si bien qu'un beau jour, un oncle très dévot et qui habitait Tours, me fit, sur mes instances, venir auprès de lui. Mais il fallait que je fisse quelque chose; alors, de son idée, il me plaça chez un abbé qu'il connaissait et qui s'occupait d'architecture et de sculpture.

— C'est amusant ! dis-je. De sorte que cet abbé fut votre premier maître ?

— Oui. C'était une sorte de prête libre, et il

avait un atelier qui abritait une trentaine d'ouvriers. Il s'appelait l'abbé Brisacier. Il a fait beaucoup de travaux là-bas. Il était rusé et actif, un vrai manieur d'entreprises.

— Et vous y avez, mon cher maître, bien employé votre temps ?

— Ma foi, non ! — et Desbois nous dit cela, le plus naturellement du monde. Je fis même, ajoutait-il, une très mauvaise impression sur ce brave homme. Toute sa sculpture ne me disait rien du tout. J'ai compris depuis qu'elle ne sortait guère de l'ordinaire production des bondieuseries.

— Et vous êtes resté longtemps chez cet abbé ?

— Un an environ; puis il me renvoya à mon oncle en l'assurant que je ne ferais jamais rien. Alors, je vins à Angers, et j'entrais chez un autre entrepreneur de sculpture religieuse, un nommé Bourichet, qui ressemblait, point pour point comme artiste à l'abbé Brisacier. Mais, avec celui-là, j'eus tout de même une autre ressource. Je suivis en effet les cours de l'École des Beaux-Arts; et là, assez vite, — cela se passait vers 1872, je crois — j'obtins une bourse, partagée avec un

autre camarade, pour venir travailler à Paris.

Desbois a-t-il passé par l'école des Beaux-Arts de la rue Bonaparte? C'est le moment de lui poser cette question.

— Oui, j'ai fait partie pendant trois ans de l'atelier Cavellier, nous répond-il. C'est une période qui ne m'enchantait point. En somme, je ne fus pas du tout ce que l'on appelle un bon élève. J'avais toujours envie de faire autre chose que ce que réclamait mon maître. Aussi, au bout de ces trois ans, me voilà émancipé; je quitte l'école et je me place dans différents ateliers. Dame! la pension supprimée, il fallait bien vivre. Chez l'un, chez l'autre, Dieu seul sait quelles besognes j'accomplis alors, sans gaieté! Et, un beau matin, ayant réuni le pécule nécessaire, je me décidai à partir pour l'Amérique.

— C'est plutôt inattendu.

— Voilà, j'avais pris cette résolution à force d'entendre parler des situations qu'on disait trouver toutes prêtes là-bas. Mais je devais bien vite déchanter. Néanmoins, j'y suis resté deux années.

— A parcourir tous les Etats-Unis?

— Non, j'ai passé les deux années à New-York. J'étais entré chez un pontife de là-bas, un sculpteur nommé Ward, correspondant tout à fait à notre feu Guillaume, quelque chose enfin comme un très important membre de l'Institut.

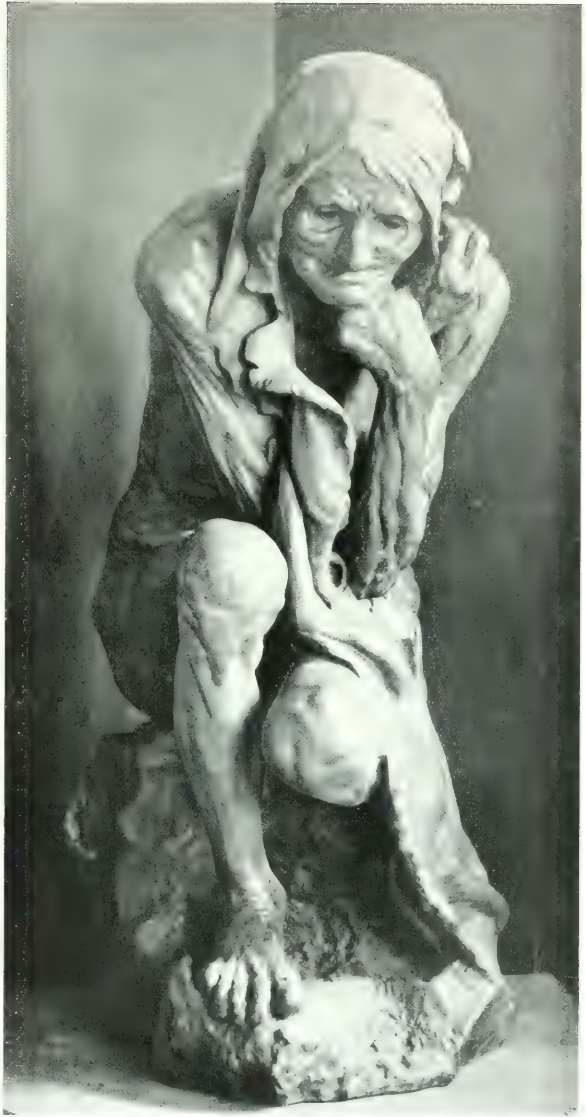
— Et à quels travaux avez-vous pris part, chez ce sculpteur officiel?

Pendant notre entretien, le gros poêle ronfle et rougit à blanc. Dans un fauteuil, le modèle, une jeune fille nue, sommeile.

J'ai travaillé, me répond Desbois, à une statue de Washington et à des bas-reliefs pour le Post-Office.

— Puis vous êtes revenu à Paris?

— Oui, et un peu découragé, je l'avoue. Aussi, ayant entendu parler d'un Américain qui avait lancé au *Petit Moniteur* une application de la litho-



LA MISÈRE. C. V. G. EN CO. L. D. 1910

phanie, je lâchai la sculpture, entrai dans cette affaire, et, pendant trois ans, je m'en occupai sérieusement, donnant le reste de mon temps à une entreprise d'héliogravure qui reproduisait des

Re... dit de M... : Dites et autres grands maîtres...

III

— Et ce fut la faillite !... Alors, je me retrouvai désespéré et bien forcé de revenir à la sculpture. Mon parti, toutefois, fut vite pris : comme auparavant, je travaillerais chez les autres. Mais je n'étais guère en train : les difficultés de vivre ne vous poussent guère certainement. J'étais même bien ennuyé, quand un jour j'eus, moi aussi, la visite de « Poiseau bleu »...

Oui, un jour, voilà que je reçois une lettre d'un M^r G..., qui me priait de l'aller voir. J'arrive, et ce monsieur me dit à l'entrée-pourpoint : « Voudriez-vous faire une statue pour votre propre compte. Moi, j'en tombe de mon haut. Pensez ! C'était mon rêve depuis bien des années, mais jusqu'à ce moment les gros frais qu'une pauvre chose, nécessité m'avaient toujours empêché de le réaliser. Je ne sais pas comment je trouve la force de... »

« Eh bien, me dit mon interlocuteur, combien vous faudrait-il pour faire cette statue ? » Surpris de plus en plus, ne sachant d'où me venait cette intervention quasi divine, je réfléchis un moment, et croyant que j'allais demander une somme énorme, je dis : « Trois mille francs, Monsieur ! ». Mais voilà, je m'épouvante tout de suite, et j'ajoute : « C'est si coûteux ! Songez ! Il faut toute une année de travail, louer un atelier, prendre modèle, vivre pendant ce temps-là, etc., etc. ! » « Eh bien, c'est parfait ! Vous aurez les trois mille francs ! » me répond M^r G... J'étais assis en face de lui, devant une table. Je le vois encore me donner trois billets de mille francs, pris dans... »

contenait bien d'autres. — « Maintenant, signez ce reçu, ajoute-t-il. » Affolé (je n'avais jamais vu tant d'argent à la fois dans mes mains), je prends le reçu qu'il me tend et je lis que je dois cette libéralité à M. Alphonse de R... — « C'est M. Rodin qui vous a recommandé à lui, me dit M^r G... » — J'étais comme stupide, je bénissais le nom de Rodin !... Enfin je signe le reçu, empoche les trois billets qui allaient me libérer, et je reste si interdit que je m'enfuis sans adresser un seul remerciement... C'est seulement dans l'escalier que je me

rends compte de mon impolitesse. Alors, revenu quatre à quatre, je commence à bredouiller des excuses,

mettant mon trouble sur le compte de mon bonheur, quand M^r G... se met à rire et il me dit : « Vous avez bien fait, ma foi, de revenir, j'étais en train de penser que trois mille francs c'est bien court pour faire une statue, et j'al-

lais vous écrire pour vous offrir un autre billet de mille francs. Tenez, je déchire votre premier reçu et signez-moi celui-ci de quatre

mille ! » et il me tendait un quatrième billet ! Quel coup ! Et ce n'était pas fini. Quinze jours plus tard, M^r G... me rappelait pour me commander, cette fois, au nom de la baronne N. de R... une terre cuite originale... et cela pour un cinquième billet de mille francs !... J'étais sauvé, hein ?... et de quelle façon !...

La statue en question fut exposée au Salon et elle y obtint la première et unique médaille de cette année-là...

— Bonne réponse à la générosité de M. Alphonse de R..., dis-je. Et cette statue s'appelle ?

Acis changé en source. Le modèle en plâtre est exposé actuellement au bas de l'escalier du Minis-



HERNÉ : PLAT ARGENT (MÉDAILLE PLATÉE)

tere des Travaux publics. L'État me la commanda ensuite en marbre et l'acheta.

Mais je veux terminer mes questions, le petit modèle s'impatiente, il rôde par l'atelier et je demande à Desbois :

— Où Rodin vous avait-il connu ?

— Aux travaux de l'exposition de 1878, me répond-il. Je travaillais là, en sa compagnie, au compte de Legrain, un grand entrepreneur d'ornements. Déjà, il était d'une habileté singulière, et il nous surprenait tous. Il devait, plus tard, bien plus encore nous étonner ; car il est aisé d'affirmer que c'est à ce Maître que l'on doit la toute puissante évolution de la sculpture contemporaine.

Enfin, j'étais parti, comme on dit ; et depuis je ne sais plus trop ce que j'ai fait : j'ai seulement, je crois, touché à tout, étant d'un naturel très curieux et ayant le goût de la variété. »

Rien n'est plus exact. La goût de la variété ! Cela explique toutes les œuvres de Desbois. Ce maître a bien touché à tout, en effet, quand on voit ici, dans son atelier, cette toute petite partie cependant de son œuvre. Statues, statuettes, plats, pichets, bijoux, objets d'art,

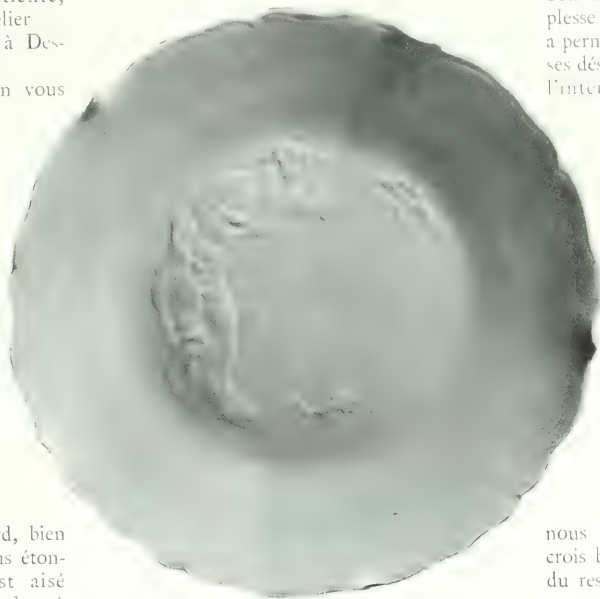
bustes et bougeoirs, encriers et baguiers, gourdes de chasse et glaces à main, je me demande vraiment, quelle chose n'a point tenté Desbois ?...

Son talent, d'une souplesse si étonnante, lui a permis de réaliser tous ses désirs de beauté dans l'interprétation de la

fantaisie la plus gracieuse et la plus originale. Tout ce qui rampe, tout ce qui danse, tout ce qui vit, il a tout modelé avec je ne sais quel rare sortilège des doigts. Alors, si l'on y tenait, serait-il possible de compter à ce jour toutes les œuvres que

nous lui devons ? Je crois bien que non ; et, du reste, l'énumération en serait inutile. Il y a longtemps que Desbois est « découvert » ; et, depuis ce long temps, tous les amoureux d'art, enregistrent dans un coin chéri de leur mémoire les merveilleuses prouesses qu'il a exécutées.

Regardons alors d'autre manière et posons-nous à nous-même une autre question. Oui, demandons-nous quelle est la chose dans son œuvre qui reste préférable ?... Mais, en ceci encore, nous sommes tout de suite sans envie de décider. Car ses œuvres d'art proprement dites égalent en intérêt sa *Comédie Humaine*, par exemple ; et ses bijoux, nous les aimons autant que ses bustes d'une vie si intense et si réfléchie.



SIRÈNE : PLAT ARGENT (MODÈLE PLATÉ)



GOURDE DE CHASSE EN CUIVRE



LÉDA (MOUILLÉ PLATÉ)

Aussi comme il convient mieux d'admirer en bloc l'œuvre de Desbois!

Toutefois, si l'on tenait absolument à le situer parmi les quatre ou cinq grands statuaires de ce temps — et il y a sa place, nettement! — il faudrait insister sur ce point — j'imagine au cours

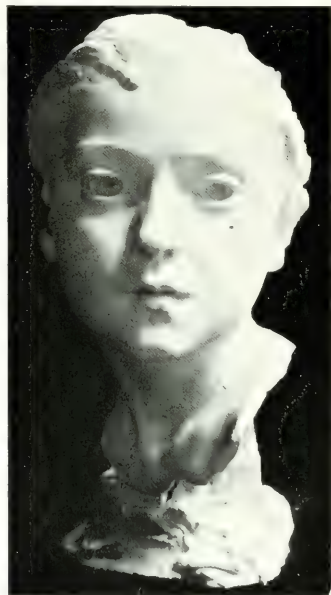
de propos d'amateurs d'art — que Desbois, instinctivement et ardemment, recherche et exprime la forme souple et charnue. Toutes les femmes — statuettes et objets d'art — sorties de ses doigts sont ro-
bustes et de

gracie ni de ténu. Les bras sont forts, les cuisses sont larges. Mais ne croyez pas que cela empêche

le mouvement, paralyse la souplesse. Ses créations, si je puis m'exprimer ainsi, sont vigoureuses, mais elles savent se plier comme le plus fragile roseau. Ceci, c'est incontestablement une signature. Avec l'œil exercé, et, entre toutes les œuvres d'art, vous reconnaîtrez, du



TÊTE DE FEMME (MOUILLÉ)



BUSTE DE JULIETTE (MOUILLÉ)

premier coup, une « femme » de Desbois ; même si, à peine en relief, elle se modèle au fond d'un plat d'étain ou d'argent.

Même dans son fameux groupe intitulé *La Mort et le Bûcheron*, cette vérité se manifeste. Voyez-le attentivement ; vous n'y trouverez nulle sécheresse. Même réflexion à propos de sa célèbre statue en bois : *La Misère*. C'est que Desbois aime la matière : marbre, bois, pierre, métal, et qu'il veut en sacrifier le moins possible. J'imagine ainsi — mais c'est une pure invention de ma part ! — qu'il lui en coûtât d'enlever de larges morceaux de bois des deux poutres du XVI^e siècle, provenant de la démolition de la bibliothèque de la vieille Sorbonne, et dans lesquelles il sculpta, après qu'on les eût préalablement collées l'une contre l'autre, cette extraordinaire *Misère* qui est l'orgueil du musée de Nancy.

Pendant longtemps, Desbois rechercha ainsi, toujours pour le même amour des formes pleines, l'étain qui est un métal gras. Qui sait les objets qu'il exécuta alors : plats, bustes, pots à tabac, pichets, etc. ? Même on connut longtemps Desbois par ses étains. C'est qu'il n'échappait point alors lui aussi à cette manie de la spécialisation, qui rend tant de services — il faut bien l'avouer ! — aux cerveaux paresseux et aux mémoires courtes.

— Pourtant, je préfère le marbre à tout autre matière, me disait un jour Desbois, comme je lui vantais ses étains.

C'est possible !... maintenant ; mais cependant Desbois fera plutôt photographe pour la reproduction en plâtre qu'un marbre ; bien qu'après la mise au point, il termine toujours, lui, ses marbres, que tant de sculpteurs — et même notoires — abandonnent entièrement aux praticiens.

Ce qui m'émerveille encore — et je demande ici que l'on veuille bien me pardonner de noter

sans ordre les multiples sensations de bonheur que j'ai ressenties au cours de mes visites chez Desbois ! — ce qui m'émerveille encore, dis-je, c'est la facilité avec laquelle ce grand statuaire passe d'un sujet à un autre, et quelles qu'en soient leurs dimensions respectives.

J'ai tenu dans mes doigts ses bijoux, par exemple. Je les ai longuement considérés, analysés, scrutés. Eh bien ! les toutes petites figurines qui devaient être encloses dans le métal — je regardais les modèles en plâtre — avaient une expression de vie

étonnante, une grâce infinie et la fantaisie la plus inattendue. C'était excessif et troublant. Un miracle !

Je comprends mieux la virtuosité dans les œuvres de moyenne grandeur, chez Desbois, j'entends ; mais aussi est-ce que par hasard je ne serais pas influencé par son aspect de vigneron, par ses allures de paysan angevin qui manie plus facilement la pioche que le fin ébauchoir ? et, ma foi, en méditant sur ce point, je suis bien forcé de convenir qu'en effet l'homme ici me déroute. Et, pourtant, est-ce que je ne sais pas que, par ailleurs, tant de doigts agiles, menus et délicats, sont d'une maladresse insigne ?



Post. D. n. 1

Post. D. n. 1

FEMME A L'ARC (MARBRE)

En tous cas, une virtuosité indiscutable existe dans l'œuvre de

Desbois, en même temps qu'une diversité surprenante. Nous en faisons juges nos lecteurs par les œuvres ici reproduites, et qui ont été prises au hasard, crovez-le, dans un ensemble.

Si, enchantés par ces beaux clichés photographiques, vous vous cabrez devant les débuts de ce statuaire (débuts racontés pour la première fois et quelque peu déconcertants), ne vous en étonnez pas toutefois outre mesure. Les premiers « professeurs », ne pouvaient guère orienter l'« élève » qui devait devenir, plus tard, un si incontestable

— « Il y a une ombre de temps verdi et qui se coupe à toute fabrication et ce. Bien d'autres, d'ailleurs, seraient probablement étonnés, à commencer par le père Cavelier, s'il revenait en ce monde! Et l'abbé Brisacier, si mauvais prophète?... J'ai interrogé à ce sujet Desbois lui-même; il ne m'en a point donné, lui non plus, une explication bien satisfaisante; — et c'est parce qu'il n'y en a pas: il est inutile de la chercher. On travaille, on tâtonne, on a l'air de s'égarer, de ne pas savoir; puis, un beau matin, on est dans le champ favorable: il n'y a plus qu'à préparer la moisson.

Cela a été toute l'affaire de Desbois. Solitaire, peu causeur, ignorant le monde et trop indépendant pour être comode — comme tant d'autres! —

dans les antichambres ministérielles, il a toujours cru que son atelier était, dès l'aube, l'unique retraite pour son bonheur; et il y a travaillé sans cesse, avec une conscience réfléchie, tenace, comme jusqu'à copier durant *trois années* le fantastique modèle qu'il avait trouvé pour la figure de la Mort (*La Mort et le Bûcheron*) et qu'il retint ensuite pour sa statue de la *Misère*.

Aujourd'hui, Desbois partage avec Rodin, Bartholomé et Carabin les échos des éclatantes Renommées. Ces quatre maîtres ne font pas partie — est-il besoin de le dire? — de l'Institut.

Ils représentent tout simplement toute l'admirable statuaire de notre temps.

GUSTAVE COQUIOT



L'ŒUVRE



La fête de la Saint-Jean à Stockholm, Stockholm.

NILS KREUGER

LA FÊTE DE LA SAINT-JEAN À STOCKHOLM
(OIL ON CUPBOARD)

LES ÉCOLES DE STOCKHOLM ET LEURS ŒUVRES D'ART

CE QUE SIGNIFIE « L'ART À L'ÉCOLE »

TOUTES les écoles doivent être des écoles d'art, susceptibles de former, sinon des artistes, du moins des âmes d'artistes. Ce serait un système d'enseignement bien extraordinaire, celui qui consisterait à créer des établissements où, sous le nom « d'écoles d'art », on apprendrait à un certain nombre de jeunes gens les différentes professions d'art appliqué, et où ceux-ci auraient été jusque là soigneusement tenus à l'écart de toute notion d'esthétique. Une telle pratique pourrait former d'habiles ouvriers, d'ingénieurs artisans, mais serait incapable d'inculquer cette élévation de la pensée, cette noblesse du cœur, ce sentiment de la beauté, qui sont les caractéristiques du grand art. L'art est rebelle à toute discipline; la véritable œuvre d'art est la résultante de concep-

tions spontanées, et non de règles dogmatiques.

L'éducation artistique est, avant tout, une question d'ambiance; il faut développer chez l'écolier les facultés visuelles avant de lui apprendre à reproduire; il appartient au véritable éducateur de faire une sélection parmi les premiers spectacles qui s'offrent aux regards inquisiteurs et admiratifs de l'enfant. Si nous voulons éveiller chez nos enfants le sens de la beauté, le meilleur moyen est de créer en eux un état de réceptivité qui leur permette de vibrer aux spectacles grandioses de la nature, aux humbles réalités de la vie humaine.

C'est à ces données que doit correspondre « L'Art à l'école ». Cette expression signifie que par les scènes familières mises en présence de l'enfant dans son école et autour de l'école, on éveillera chez lui l'amour du beau qui lui permettra peut-être un jour de concrétiser sa pensée dans de véri-



Fig. 1. No 14. Mural dans l'école.

PRINCE EUGÈNE DE SUÈDE

PEINTURE MURALE DANS L'ÉCOLE

tableaux d'art, ou tout au moins, si l'habileté de la main ne correspond pas à l'élan de son cœur, de soutenir de son amour et de sa sympathie les artistes dont le génie constitue une des gloires les plus pures de la patrie.

En développant ces idées, je crois que nous n'aurions pu mieux exprimer les sentiments de ceux qui, en Suède (1), se sont donné pour tâche d'exciter dans l'âme des écoliers l'enthousiasme pour la beauté.

Ils ont compris qu'il ne suffisait pas de décorer de frises au pochoir les murs vides d'une salle de classe, ou d'y placer un tableau quelconque pour en rompre la monotonie. Ils ont su choisir leurs auteurs, leurs sujets, et leurs emplacements.

Ce sont les plus grands artistes qui ont prêté leur collaboration à un tel mouvement. Ils ont donné le meilleur de leurs œuvres et une conception d'ensemble a inspiré l'aménagement artistique des écoles.

Un seul exemple, sur lequel d'ailleurs, nous reviendrons : c'est celui du collège commercial de Karlswagen. Au seuil de leur école, à titre de

souhait de bienvenue, les enfants peuvent lire chaque jour leur sublime chant national sculpté dans le granit :

Suède,
Suède,
Suède,
Patrie,

Où se reportent nos affections,
ou nous avons établi notre home ici-bas !
Aujourd'hui les fanfares claironnent la grandeur
de ton sol où jadis par le fer et par le feu
tes armées inscrivent les phases glorieuses de ton histoire.
Maintenant, la main dans la main,
tes enfants unis comme autrefois
renouvellent le vieux serment de fidélité !
Tombe, neige de Noël,
et murmure profonde forêt !
Étincelle, étoile de l'Orient,
au firmament des soirs de juin !
Suède, Mère !
Compte sur nous au temps de guerre comme au temps de
Toi, pays où vivront nos enfants [paix !
et où dorment nos pères
sous les pierres tombales d'église.

COMMENT FUT FONDÉE LA SOCIÉTÉ SUÉDOISE
DE « L'ART À L'ÉCOLE »

Ce fut vers la fin de 1897 que deux frères, M. Karl G. Lamm, professeur à l'école des Beaux-Arts, et M. Thorsten Laurin, à la fois avocat à la



Peint. Suédois. (Musée de l'Art à l'École.)

GEORG PAULI — LA FÊTE DE LA SAINT-JEAN A LA CAMPAGNE, EN SUÈDE (PRINCIPI MURALI)

Cour de Cassation, éditeur et amateur d'art, formèrent la « Société pour la décoration des écoles ». Quoique la cotisation fût modeste (14 francs par an), le nombre des adhérents n'a jamais dépassé 220; mais c'est avec cette petite somme de 2800 francs par an que la société distribua plusieurs centaines de grandes reproductions encadrées avec goût des œuvres de Rembrandt, Velasquez, Millet, Puvion de Chavannes, Zorn, ainsi que nombre de copies en plâtre des bustes des Suédois célèbres, d'après les grands sculpteurs.

Ceci était le commencement. L'orientation de la société se modifia bientôt: ses fondateurs estimèrent avec raison qu'il était préférable de faire appel, pour la décoration des écoles, uniquement à des nationaux, et ils frappèrent de suite à la bonne porte, car ils s'adressèrent aux plus habiles de leurs artistes. La tentative était osée, avec les faibles moyens dont ils disposaient. Ils trouvèrent, dans la collaboration cordiale et désintéressée de leurs peintres et de leurs sculpteurs, le moyen de la mener à bonne fin.

Un des premiers amis de leur Société fut le prince Eugène, dont les titres de noblesse — quoique frère du roi — sont surtout ceux qui lui ont été conférés par les admirateurs qu'a suscités en tous pays l'œuvre considérable qu'il a accomplie. Le prince Eugène-Napoléon-Nicolas de Suède, duc de Nerike, naquit en 1865 au château de Drottningholm. De 1880 à 1886, il fut l'élève de peintres suédois; de 1887 à 1889, il étudia à Paris, sous la direction de Bonnat et de Gervex. Il a parcouru une partie du monde, exposé pour la

première fois à Paris en 1889, et personne n'ignore ses tableaux célèbres: *Le Lac* (musée de Christiania), *Le Nuage* (musée de Gothenburg), *Une Nuit d'Été* (musée National), *Le Palais Royal en la Nuit* (donné au Club des Etudiants à Upsala), les panneaux décoratifs du foyer de l'Opéra et ceux du Théâtre dramatique de Stockholm.

La pléiade des grands artistes suédois imita le prince, et la petite association du début, devenue depuis 1903, « Société de l'Art à l'école » put, soit à prix coûtant, soit même à titre gracieux, recevoir les plus beaux spécimens de l'art suédois contemporain.

C'est au lycée de Norrköping que la société fait placer cette délicieuse scène familiale de Karl Larsson *La première leçon apprise par cœur*; elle en paye la moitié, et décide des philanthropes de cette ville à faire les frais de l'autre part. C'est pour une école primaire de Stockholm que, la même année, Miss Eva Bonnier commande à Kreuger une immense peinture murale.

En 1905, commande par le prince Eugène pour une école supérieure de commerce d'un paysage d'Oscar Björck. La même école reçoit plusieurs tableaux du professeur Auguste Malmström.

En 1907, c'est la Kungsholmens real Skola qui est gratifiée d'un bas-relief en marbre de Carl Johan Eldh, représentant une jeune fille lisant, dont les traits et l'attitude sont sculptés avec cette puissance de vie dont notre ami Eldh anime toutes ses créations.

L'initiative prise à Stockholm fut suivie dans d'autres villes. A Gothenburg, une société similaire fut formée, dont un des premiers actes fut de



RAGNARD OSTBERG - L'ÉCOLE D'OSTERMALIN

commander un tableau à Carl Larsson; ce tableau représente une scène dont le seul titre, suffit à révéler la magnificence : *La Font d'été souille* (1891). D'ailleurs, il y a déjà vingt ans que Postum Tjörnting avait demandé à Carl Larsson des fresques décoratives pour l'école de la jeune fille de Gottenture; ces fresques dépeignent la vie de la femme suédoise à travers les siècles, depuis l'âge de pierre jusqu'à présent. Comme Larsson était bien désigné pour l'accomplissement d'une telle œuvre! Y a-t-il un artiste qui, mieux que lui, puisse exprimer la douceur de l'âme suédoise, l'amour, le culte de la famille! Sa vie même est un enseignement : né en 1853 à Stockholm de parents ouvriers, il s'engagea comme apprenti chez un photographe, fit des caricatures pour un journal illustré, étudia et exposa à Paris de 1876 à 1878; vécut près de Nemours de 1883 à 1885, et revint en Suède pour diriger, jusqu'en 1891, une école de peinture. Nul n'ignore dans le monde la retraite qu'il a choisie à Söndborn, en Dalécarlie, nul moins d'ailleurs que nos lecteurs, qui ont pu lire dans notre numéro de novembre 1908 la remarquable notice de M. Edouard Vuillard.

Ce n'est pas quelques lignes, mais des volumes entiers, qu'il faudrait consacrer à l'œuvre accomplie par la Société de l'Art à l'école en Suède, et surtout à l'orientation qu'elle a su donner à ses efforts. Notons toutefois que cette tentative était presque d'avance couronnée de succès, dans un pays où dès les origines le plus humble paysan avait pris l'habitude d'orner de fresques les murs de sa chaumière.

Nous préférons employer les quelques lignes dont nous disposons encore à reproduire, d'après nos notes de voyage, les impressions que nous avons éprouvées nous-mêmes en visitant plusieurs écoles de Stockholm.

LES ÉCOLES DE STOCKHOLM

La plus récente est l'école d'enseignement moderne de Karlawagen, qui vient seulement d'être inaugurée. Karlawägen est une des plus belles avenues de Stockholm; c'est une avenue-jardin délicieuse, avec ses plantations et ses parterres fleuris; c'est aussi le boulevard historique par excellence, puisque son nom signifie « la voie des grands ».



CARL LARSSON

KORUM O. OJESJÖ

Charles », et qu'elle fut empruntée par les anciens rois de Suède lors de leur entrée triomphale dans la capitale.

Son architecte est Ragnard Ostberg, le plus grand et le plus suédois parmi les architectes suédois contemporains. Ostberg est relativement encore jeune. Après avoir voyagé dans les principaux pays du monde, il se consacra, en Suède, principalement à l'architecture domestique, dont l'un de ses plus beaux spécimens est la villa Ekarne (les chênes), construite pour M. Thorsten Laurin; et dont le nom vient des bardeaux de chêne qui de leurs écailles aux tons joliment patinés, recouvrent chaque façade. Ostberg est aussi l'auteur d'un projet remarquable pour une nouvelle école de filles.

Quoique personnellement nous ne soyons guère partisan de ces immenses constructions que sont les écoles modernes et particulièrement celles de Suède, il nous est impossible de ne pas admirer l'élégance et la simplicité de lignes de ce bâtiment presque entièrement édifié en briques rouge foncé, et recouvert de tuiles vernissées. On remarquera le bon effet produit par les briques placées longitudinalement, et entrant la partie supérieure des fenêtres. La visite de cet établissement est d'autant plus curieuse qu'on voit subsister encore en partie, sur la gauche, l'amas de plâtras figurant l'ancienne bâtisse.

Sur la façade de l'aile gauche, une horloge aux aiguilles et aux chiffres dorés posés à même la brique, et, sous l'horloge, une fontaine avec un bas-relief magnifique; cette œuvre sculptée à même le granit, est due au ciseau de Karl Eldh, dont le beau génie mérite mieux qu'une note furtive, et dont nous espérons retracer tout au long l'histoire dans un article spécial. Ce bas-relief des enfants se

baignant, ainsi que celui qui lui fait pendant et qu'il nous est impossible de voir sur l'aile droite non encore dégagée, ont pu être érigés grâce à la générosité de Miss Eva Bonnier.

Chaque œuvre d'art de cette école est d'ailleurs le don d'un philanthrope éclairé, désireux d'apporter sa contribution à l'initiative prise par la société fondée par les frères Laurin.

Aussitôt que l'on a franchi les marches et que, sur le perron extérieur, nous a été donné de saluer d'un côté le chant national et de l'autre la carte où se trouvent gravés les traits de la patrie, le regard est saisi par une peinture murale grandiose que le prince Eugène a exécutée spécialement pour cette école et pour l'emplacement même qui lui est réservé. Cette œuvre a pour titre *Le Soleil rayonne sur la Ville*. C'est un panorama pris au sud de Stockholm. Le premier plan est en vert clair, comme les prairies à l'herbe nouvelle; le second plan, formé de masses d'arbres aux profils énigmatiques, légendaires... se présente sous une teinte vert foncé qui nous amène par une transition douce aux contours bleutés de la ville, dont la silhouette se dessine au loin, sous les rayons du soleil, filtrant en faisceaux serrés, à travers les nuages. Les nuages sont d'ailleurs une caractéristique du ciel suédois. Bien souvent en contemplant dans la campagne les couchers de soleil, j'ai observé que les jeux de lumière de l'astre et des nuages reproduisaient précisément les couleurs du drapeau national: de larges masses de vapeur foncées et bleutées, interceptées par des bandes pâles et dorées.

Continuant la visite du bâtiment, remarquons, au passage, le corridor aux voûtes ogivales si gracieuses.

Nous parvenons au dernier étage, où nous voyons la grande fresque d'Axel Törneman:



Cette reproduction est de Stenman.

NILS KREÜGER CHEVAUX DANS UN ORAGE

Comme de *Trois des Géants*. Il y aurait beaucoup à dire sur l'exécution de cette œuvre; néanmoins, l'idée qui l'inspire est bien celle qui la rendait digne d'être placée au faite d'un tel édifice. Chaque jour, en descendant de leur classe, les élèves de ce collège pourront contempler la victoire de leur héros légendaire luttant avec les ténébres.

Les autres écoles sont peut-être plus vieilles, et par conséquent plus connues. Nous croyons néanmoins devoir reproduire quelques-unes des peintures que nous avons pu admirer en les visitant: voici le fameux *Jeu de la Corde* de Hallstrom, qui décore l'école primaire de Sainte-Marie. On remarquera la sincérité et le réalisme qui animent cette peinture. Voici la *Fête de la Saint-Jean*, que Kreüger a donné à prix coûtant (6.500 francs) pour décorer la salle de chant de l'école Saint-Mathias. Et voici une autre *Fête de la Saint-Jean* qui se passe celle-ci à la campagne, empreinte de douceur et de charme; elle est due à Georg Pauli, et est placée au lycée du Sud.

D'école en école, on passe de merveille en merveille. Voici, dans le vestibule d'une école primaire à Valhall, deux beaux panneaux décoratifs de Kreüger: *Le Couronnement d'Osar*, *Le Foyer de Panna*. Il y a dans ce dernier, toute quelque chose de grandiose et d'immense (1) qui est bien propre à éveiller chez les enfants l'intérêt et l'amour pour leur patrie aux aspects naturels d'une richesse infinie. C'est bien là le « grave pays » qu'évoque

Selma Lagerloff, et quoiqu'il s'agisse d'Oland, la prière de Lagerloff à son Wermland chéri doucement, tendrement, vous monte aux lèvres :

« Que de fois je t'ai regardé sur la carte, mais de cette heure seulement je comprends ta figure : Tu es un vieil ermite qui rêve, les jambes croisées et les mains sur les genoux; ton bonnet pointu descend sur tes yeux mi-clos; tu portes un manteau de forêts bordé du ruban bleu des eaux et des collines; tu es si simple que l'étranger ne voit pas même combien tu es beau. Tu es pauvre comme les saints hommes du désert, pauvre grave et doux. Immobile, tu laisses les ondes du Voernerm baigner tes pieds. A gauche, tu auras ton cœur bat dans tes mines et tes champs de minerai, et au nord, ta tête est pleine du mystère des grands bois. Et nous, tes enfants, ô grave pays, nous ne demandons à la vie que des rires, des festins, des danses et des roses ».

(Trad. B. Stenman.)

Notre dernière visite fut pour le lycée du Nord. Dans cet immense bâtiment aux vestibules un peu sombres, une impression de sévérité vous pénètre tout d'abord jusqu'à ce que les regards se soient portés sur les trois fresques qui décorent à chaque étage le mur du fond. Celles-ci ont été placées par les soins de l'Art à l'école. Celle du haut représente le fameux tableau de Bruno Liljefors: *Vols d'Oies sauvages*, qui nous donne un aspect d'autant plus fidèle du paysage du Skargard, que l'auteur a eu surtout pour professeur la nature suédoise. C'est un de ces artistes consciencieux qui vit loin du monde, retiré dans une petite campagne à 60 kilomètres de Stockholm. La composition du 2^e étage est due à Karl Larsson. Ce n'est peut-être pas une



L'École primaire, Société Muzén, Stockholm. (D'après Larsson.)

GUNNAR HALLSTRÖM - LA CORDE

des œuvres les plus parfaites au point de vue de l'exécution; mais les idées qui y sont exprimées, la noblesse des sentiments qui l'ont inspirée, suffisent à elles seules à dépeindre l'âme suédoise. C'est *La Prière au Drapeau*. De bon matin, avant la marche scolaire, les élèves du lycée du Nord sont réunis, l'arme au pied, tandis qu'un des leurs, aujourd'hui le comte Rosen, présente l'étendard national; lui font vis-à-vis les professeurs, parents et amis qui sont venus assister à la cérémonie. Parmi eux, on reconnaît : le peintre lui-même, Karl Laurin, et quelques autres personnalités. La prairie est parsemée de piquettes; la brume matinale s'évapore; au ciel, dans les derniers nuages qui disparaissent, des têtes d'anges légèrement estompées emportant vers les régions éternelles l'âme de ceux qui sont morts pour la Patrie. Et celle-ci semble symbolisée, au premier plan, près d'un autel fleuri, par une jeune fille au doux regard, tenant dans une main un bouquet de fleurs du pays.

Enfin, tout en bas, disparaissant dans le pénombre de l'escalier, un des chefs-d'œuvre du prince Eugène : *Coucher de Soleil à Tyresö*. L'île de Tyresö est située à 25 kilomètres de Stockholm; elle sert de lieu de sépulture à Gabriel Oxenstierna, l'un des fameux Suédois du XVII^e siècle, et de résidence d'été au prince Eugène. Il y a dans cette fresque des tons tellement personnels, des jeux de lumière si saisissants que l'on ne peut la contempler sans une grande émotion. C'est la même impression que l'on reçoit devant un autre paysage, également de Tyresö, dont le prince Eugène a orné l'hémicycle de la salle de réunion de ce lycée dont il fut l'élève, ainsi que les frères Laurin.

S'il était possible d'établir une comparaison entre cette peinture et quelques tendances françaises, on ne pourrait que reporter ses souvenirs vers certains paysages de Puyvis de Chavannes dont le prince Eugène est d'ailleurs l'ami.

Mais de tels rapprochements seraient inexacts. Le prince Eugène appartient à cette école moderne des peintres suédois, qui a voyagé pour étudier et

admirer les œuvres étrangères, mais qui a surtout cherché son inspiration au sein même de la nature suédoise. Et comme tout à l'heure, devant les peintures de Kreüger, c'est encore une des belles pages de Lagerlof qu'évoque en moi cette vue de Tyresö :

« Et la plaine regarde. Elle connaît les merveilleuses couleurs changeantes qui passent sur les montagnes. Dans la splendeur de midi, les hauteurs d'un bleu faible et pâle reculent et se rapetissent à l'horizon; mais dans l'aurore et au soleil couchant, elles s'érigent, de toute leur stature, et se colorent d'un bleu pareil à celui du firmament. Parfois il y tombe une lumière si crue qu'elles deviennent toutes vertes et d'un bleu noir, et que chaque sapin, chaque sentier, chaque crevasse, se distingue à des lieues de distance.

« Il arrive aussi que les montagnes se rangent et laissent la plaine approcher du lac... »

(Lagerlof, *Balustrade*.)

Voilà un certain nombre des œuvres qui ornent les écoles de la ville de Stockholm.

Nous avons cité quelques lignes de Selma Lagerlof. C'est que l'art à l'école, l'art dans son acception générale, n'est pas seulement contenu, en Suède, dans les reproductions pictoriales ou sculpturales : il se manifeste, avec une intensité égale, dans les légendes, dans les « saga » qui font un peu partie, elles aussi, de cette âme suédoise si simple, si sincère, si pleine de poésie. Il faut aller tout en haut, dans le Nord, pour trouver encore cette fraîcheur de sentiments, cette pureté d'expression qui nous ravissent lorsque nous nous mêlons à la vie du peuple scandinave.

Où, mieux que tout autre, l'écolier suédois est à même de comprendre les œuvres d'art que l'on place dans son école, car le culte de la tradition a conservé en lui l'amour de son pays, de ses légendes et de ses mythes, de ses montagnes et de ses lacs, de toute cette nature, sévère et rude parfois, mais si pittoresque et si grandiose.

Et comme ces sentiments sont joliment expri-

L'ART ET LES ARTISTES

... dans ces cantiques que chantent à l'aurore les
ceux qui peignent par Karl Larsson dans la *Préface au
D. A. A.*

... S'élève, s'élève, s'élève, et d'instincts intrépides,
... [est toujours jeune,
Des yeux bleus leur sourient dans les vallées fleuries.

... du Nord, demeure des âmes douces !

Des refrains du temps jadis bruissent dans les bois et les
[vallées.

Farouches parfois comme la tempête sur la mer,
Doux parfois comme une larme sur une tombe.

...
Écoutez-la, aimez-la, apprenez-la, et chantez-la toujours
[après.

.. O! pays du Nord, vieux et libre, aux hautes montagnes !
Pays tranquille, plein de joie et de beauté !
Je te salue, pays le plus gracieux du monde,
Je salue ton soleil, ton ciel, tes vertes campagnes.
... Ton passé répond de ton avenir ;
Je veux vivre, je veux mourir, au pays du Nord !

Patrie ! Patrie ! que ton nom sonne et résonne !
Une montagne ne s'élève pas vers le ciel,
Une vallée ne s'enfonce pas vers la terre,
Une rive ne se baigne pas dans des ondes,
Plus aimés que ceux de notre pays du Nord, le pays des
[aieux !

Notre pays est pauvre et le sera toujours
Pour celui qui veut de l'argent.
L'étranger nous regarde avec contemtion.
Mais nous, nous aimons ce pays,
Pour nous, avec ses landes, et ses monts, et ses îles,
C'est un pays d'or !

Oui, vraiment, une œuvre comme l'Art à
l'école peut être comprise dans un pays où, dès
l'enfance, on cultive de tels sentiments chez les
écoliers. Oui, vraiment, c'est bien là un pays d'or,
et nous ne doutons pas que près de ces œuvres
d'art, de nobles caractères, des cœurs généreux,
puissent s'y façonner, car les nobles actions sont
aussi des œuvres d'art.

GEORGES BENOIT-LEVY.



HAGNA, D'OSBERG. — UN COLLOIR DANS L'ÉCOLE D'ÖSTERMÅL



Paris. — 1700.

L'APPRÊT DE LA SÛTE D'ESTHER
(EXÉCUTÉE AUX Gobelins D'APRÈS LES CARTONS DE DE TROY)

L'ART DÉCORATIF

TURQUERIES

Il nous est agréable, au cours de ces chroniques, de chercher dans l'art ancien de quoi justifier l'art moderne, de rattacher celui-ci à celui-là, de montrer d'une manière générale que, en art, l'on n'invente rien, mais que l'on adapte les formes du passé aux exigences du présent, qu'il en a toujours été ainsi pour la plus grande gloire du clair génie français, et que le plus sûr moyen d'innover est encore de regarder les vieux maîtres. Notre tradition est infiniment riche et variée; il suffit à nos artisans de la renouer et de la continuer, sans la bouleverser. C'est ce que veulent prouver les directeurs du Musée des Arts décoratifs en présentant au public, alternativement ou à côté des collections de leur galerie, les efforts de nos contemporains. Ils viennent d'inaugurer, précisément, une exposition qui restera ouverte jusqu'au mois d'octobre, et dont le programme comporte une rétrospective de

la Légion d'honneur et des décorations françaises, une rétrospective de la céramique italienne, enfin une rétrospective de turqueries. De la première, je ne dirai rien ici : elle comprend les armes d'honneur, la Légion d'honneur, la médaille militaire, les ordres coloniaux et de protectorat, les ordres anciens, les médailles commémoratives de campagnes françaises; elle se compose de croix, de médailles, des décorations, costumes, gravures, tableaux, dessins et objets divers se rapportant à l'histoire des décorations françaises; comme on le voit, le sujet est vaste et divers, et touche à trop de questions pour qu'il me soit possible de le traiter d'une manière convenable dans le cadre restreint de cette chronique. D'autre part, je parlerai de la merveilleuse collection de céramiques italiennes, temporairement prêtées au Musée par M. Alexandre Imbert, dans mon prochain article

de la civilisation moderne au XVIII^e siècle, et ce en tout genre, matière à précieuses comparaisons. Enfin, les Turqueries au XVIII^e siècle, voilà qui va retenir pour l'instant votre attention.

A vrai dire, je crains que ce programme ne se confonde un peu avec le programme d'une exposition qui eut lieu, l'an dernier, au Musée des Arts décoratifs, et qui se proposait de montrer l'influence exercée par la Chine, le Japon, sur l'art ou, plutôt, sur le goût français du XVIII^e siècle. Orient, Extrême-Orient, on n'était pas très fixé à cette époque, et l'on n'avait pas... *délimité* ces pays un peu vagues, qui n'existaient guère que dans l'imagination des Français et des librettistes d'opéra, et ce que nous voyons aujourd'hui au Pavillon de Marsan ne peut être considéré que comme le complément de ce que nous avons vu en 1910.

Quoi qu'il en soit, l'idée fondamentale est parfaitement juste. L'art, la littérature, la vie intime, la petite histoire, répètent en écho la grande histoire, à moins que la grande histoire ne trouve ses origines dans la petite histoire. L'un et l'autre se dit ou se disent. Donc, le grand Turc fut à la mode, en France, au XVIII^e siècle. Il y avait à cela une raison politique. L'empire ottoman, il est vrai, en sa qualité d'Etat musulman, n'avait jamais été admis dans le concert des puissances chrétiennes d'Europe; les souverains chrétiens formaient une sorte de famille; le Sultan restait un étranger, il n'avait qu'un allié: le roi de France. Il s'était établi en Europe par la conquête, les autres souverains pouvaient l'en expulser par la force. Ses états étaient hors du droit international, comme un domaine vacant que chacun peut occuper. La politique française consista souvent à s'allier aux Turcs pour faire une diversion à l'Autriche. L'ennemie séculaire de la monarchie française. C'est pourquoi on fit fête aux ambassadeurs turcs qui venaient à Paris et, notamment, à Mehemet-Effendi, chargé de complimenter en 1721 « le roy sur son avènement au trône ». Charles Parrocel a représenté le cortège au moment où il sort des Tuileries. Cette œuvre, qui appartient au Musée de Versailles, occupe le fond du hall au pavillon de Marsan et semble justement présider, pour les raisons d'Etat qu'elle exprime, à toute l'exposition. Elle fut traduite en tapisserie, sur le métier de haute lisse, par la manufacture des Gobelins. C'est une œuvre qui appartient au Musée de la Manufacture de la Savonnerie et qui se trouve au pavillon de Marsan et qui appartient au garde-meuble national. La première représente le cortège de Mehemet-Effendi, la seconde, commencée en 1732, par Le Febvre; la seconde, qui représente l'arrivée de Mehemet-Effendi à Paris, par Le Febvre.

tournant, a été commencée par le même lissier, mais terminée par Monmerqué. C'est une des rares tapisseries qui, au XVIII^e siècle, fasse allusion aux grands événements politiques; on se plaisait d'ailleurs alors aux sujets galants, et il est significatif, pendant longtemps, on ait classé, en même temps que ces deux belles pièces, les chasses de Oudry dans une série qui s'appelait l'*Histoire de Louis XV*. Même indifférence à l'égard de l'art religieux; on verra au pavillon de Marsan la fameuse suite de l'histoire d'Esther, exécutée en haute lisse, aux Gobelins, de 1739 à 1795, d'après les cartons du peintre de Troy, en treize exemplaires, plus un quatorzième exemplaire pour les nos 1, 3, 4 et 7, et l'on verra que l'histoire d'Esther est devenue très théâtrale, plus théâtrale que l'Esther de Racine, jouée sur le théâtre de Saint-Cyr. L'évanouissement d'Esther, le couronnement, la toilette, le triomphe de Mardochée, la prise d'Aman, le dédain de Mardochée, le repas d'Esther, tels sont les sept épisodes choisis, pour fournir un prétexte à un déploiement de costumes à l'*Orientale*, je n'ose dire à la *Turque*. Le goût du temps s'y manifesta, ainsi que dans la *Tenture des Indes* d'après Desportes; la *Tenture chinoise* d'après Fontenay, Vernanssal et Dumont, les *Bobémiens* d'après Le Prince; les *Sultans* d'après Amédée Van Loo; les *Fêtes russes* d'après Casanova. En vérité, le jardin d'Armide s'élargit; ses frontières vont de la Bohême à la Chine ou à l'Inde, en passant par la Turquie. C'est un engouement; c'est la curiosité des Parisiens pour le Ricades *Lettres persanes*, pour Liotard habillé en Turc, pour les ambassadeurs siamois, pour Mehemet-Effendi, pour les *Trois Sultanes* de Favart, pour les divertissements de ballet et d'opéra, et les peintres du temps, amusés et voulant plaire au public amusé comme eux, donnent le meilleur de leur talent à la satisfaisante dans ses préférences mêmes. Ainsi, de nos jours, la ferveur qui accueille à Paris les ballets russes a provoqué aux Salons annuels toute une catégorie de peintures inspirées par les ballets russes: M. J.-E. Blanche, M. Larry-Barbier, M^{lle} Berthe Langweill, pour ne citer que les plus adroits et les plus séduisants, ne font, après tout, que ce que faisaient Parrocel, de Troy, Aved, Liotard; ils sont aussi Russes que ceux-là étaient Turcs.

On suivra donc, avec infiniment de plaisir, cette évolution d'un exotisme savoureux dans les peintures, les gravures, les dessins. On ira vers les jolis dessins de Liotard, que le Louvre a prêtés, vers les deux pastels de la collection Heseltine, qui représentent l'un, des femmes turques, non pas des Turques de ballet, mais de vraies désenchantées, l'autre, lord Edward Wortley Montagu en cos-



L'AMBASSADE DE MEHMET EFFENDI AUX TUILLERIES
(TAPISSERIE EN L'ÉTEL AUX GOBELINS D'APRÈS LE CARTON DE GIL. PARROCEL)

turc, et nous révèlent, l'un et l'autre incédits, un Liotard plus délicat, plus sensible, plus raffiné dans sa couleur. On ira vers le *Pacha* de Fragonard, que nous avait déjà révélé l'exposition Chardin-Fragonard; vers un magnifique portrait de femme habillée à la turque, par Aved, et dans lequel Aved se montre, lui aussi, moins sec, moins dur qu'à l'habitude; vers tant d'autres portraits, comme celui de Lekain dans le rôle d'Orosmane, et l'on se dira peut-être que tout cela n'a pas grande relation avec l'art décoratif, qu'à côté de ces œuvres, que l'on a rassemblées pour rendre sensible en quelque façon l'*atmosphère* du xviii^e siècle, on voudrait voir des meubles, des objets d'art où se manifestât le même goût des turqueries. Or, les meubles, qui sont signalés et décrits dans les ouvrages du temps, il a été impossible de les retrouver. On n'a guère pu rassembler qu'un canapé et des petits poufs, provenant du boudoir turc de Marie-Antoinette et appartenant aujourd'hui à M. Georges Heine. En manière de compensation, on nous a offert l'amusante collection de poupées turques, prêtées par M^{me} L.-E. Rigaud; une pendule turque, des bijoux turcs, prêtés par M. Jean de Berleux; quelques rares étoffes, des éventails des collections Kees, Vanier-Chardin et Buisson; une esquisse pour les panneaux du boudoir turc de Marie-Antoinette, où des sultans se plient en arabesques, où

des jupes-culottes finissent en queue de poisson, enfin des porcelaines et des faïences de différentes fabriques, où se montre également le goût contemporain. Là, dans la céramique, il ne s'agit plus seulement d'un sujet de décor pour plaire au public, mais d'une véritable influence qui est souvent le signal d'une décadence. C'est le cas pour Rouen, au moment où Guilibaud cherche ses inspirations dans le décor chinois; Menecy, Delft, Cyfflé, les Ilettes, Trévis, Höchst et la Saxe s'enthousiasment pour le décor chinois, avec ses paysages, marines, fabriques, personnages, animaux fantastiques, et cet exotisme les conduit à des fautes de goût, à des erreurs d'interprétation; leurs ornements ne sont plus que des pastiches; ils ne sont pas inspirés directement par la nature; les artistes transposent, sans bien les comprendre, des motifs qu'ils ne comprennent pas toujours, et, sans doute, leur traduction est inférieure à l'original, de même que les transpositions des Phéniciens sont inférieures aux créations égyptiennes. Et n'est-ce pas le danger qui menace aujourd'hui notre art? Le goût public de l'exotisme cosmopolite submerge le goût mesuré de nos artistes. Resterons-nous Français après avoir été aussi passionnément Russes? C'est l'avertissement qui se dégage de l'Exposition du Musée des Arts décoratifs.

LEANDRE VAILLAT.

Le Mois Artistique

CERTAIN G. A. MOSSA (*Galerie G. A. Mossa, Paris, 8, rue de Sèze*). — M. G.-A. Mossa est un des très rares artistes d'aujourd'hui qui comprennent les légendes et savent interpréter les symboles. Mais il le fait avec une ingéniosité extraordinaire, une abondance d'imagination dont je ne vois nulle part, autour de lui, l'équivalent. Ses paysages à l'aquarelle sont justes et délicats, mais enfin dans ce genre il rencontre beaucoup d'émules, tandis que dans ses compositions mythologiques et légendaires, il est strictement incomparable. Ce sont, dans des paysages ou des décors appropriés, des personnages étranges, dessinés avec une précision et une minutie surprenantes, sans que cependant leur psychologie, leur caractère essentiel soit altéré, au contraire. Il y a encombrement d'accessoires et de détails; mais chacun d'eux concourt à l'impression dont la tête du héros est le centre. Certaines de ces compositions, comme *Madone, Tu juu l'Impudique, Asmodée*, sont des chefs-d'œuvre. Mais *Il Sauto* surtout me parut une figure inoubliable d'ascète, vue par un poète lyrique et un psychologue. C'est un être, noble et misérable, ils s'avance, tenant un bâton, le temps, l'éclaircie, des lants violets. Il porte sur sa poitrine, comme un objet précieux, son cœur blanc et chemine sur l'étroite corniche d'une étrange montagne, taillée dans la roche. L'air est bleu, et il persiste de voir un rayon de soleil, une tache de bleu. Tout halluciné, extatique, inoubliable. Et c'est une chose d'homme, d'homme.

On trouve au Salon des Humoristes quelques œuvres de M. Mossa : la fantaisie du satiriste ajoutée à ses dons habituels donne des résultats véritablement étonnants (par exemple dans *Salomé et l'Ange*).

PEINTURES ET AQUARELLES PAR P. FRANC-LAMY : LES CITÉS, LES JARDINS, LES FLEURS (*Galerie Arthur Tooth and Sons, 41, boulevard des Capucines*). — M. Franc-Lamy aime les fleurs, et il les aime tel-

lement que, dans sa manière d'interpréter les jardins et même les villes, il me semble retrouver je ne sais quoi d'arrangé, de disposé en forme de bouquet. Pour les jardins cela se comprend, mais pour les villes cela paraît plus singulier. C'est vrai pourtant, surtout lorsque, les contemplant en perspective plongeante, il les domine tout entières et nous les présente ainsi multicolores et minutieuses, et enfermées entre le vert de leurs ceintures de forêts et de plaines comme des fleurs dans leur cornet de feuilles. Cette impression est due aussi au chatoïement et à la diaprure de ses compositions. Et elle offre quelque chose d'heureux et de doux analogue au plaisir avec lequel sans doute l'artiste contemple la nature.

TABLEAUX DE MISS MARY CAMERON (*Galerie des Artistes modernes, 19, rue Capuarin*). — Après tant de peintres qui ont choisi l'Espagne pour thème de leur inspiration, Miss Mary Cameron trouve encore moyen de nous intéresser; sans doute à cause de sa sincérité, que l'on sent absolue et qui même lorsqu'elle traite un sujet bien connu, vous donne l'impression qu'il est nouveau. C'est du moins celle que j'ai éprouvée, et elle est pour moi le signe d'un tempérament véritable d'artiste. Miss Mary Cameron compose avec simplicité mais avec ampleur et travaille très largement. Et par le pittoresque poussé jusqu'à son extrême, les types qu'elle étudie atteignent la psychologie, tout au moins cette psychologie générale de la race espagnole, si intense qu'elle en paraît toujours individuelle.

ŒUVRES DE FÉLIX VOULOT (*Galerie A.-A. Hébrard, 5, rue de Valenciennes*). — Cet artiste, profondément et sincèrement religieux, n'expose ici, sauf une ou deux exceptions, que des œuvres de grâce riante. Mais — à savoir qu'il est capable de tant de gravité et de tendresse humaine — on comprend mieux ces visions décoratives et joyeuses. Elles ont

quelque chose de mystique dans leurs danses et de recueilli dans la gaieté de leurs mouvements. Elles ne sont pas païennes, dirai-je d'un mot, mais chrétiennes. Si oubliées, si voluptueuses soient-elles, elles me font songer à de très jeunes filles innocentes. Leur pétulance, l'invite délicate de leur sourire, leur vénusté restent quand même celles d'êtres qui n'ont pas encore été touchés par la vie. Toutes ces nymphes décentes, comme les grâces du poète latin, sont pures, normales, attendrissantes. Elles sont les promesses de ce qu'elles seront demain : des mères douloureuses peut-être. Et l'inconscience, la fragilité de leur bonheur fait trembler. De faire sentir tout cela dans ces figurines, M. Voulot est un artiste, un vrai et délicieux artiste.

EXPOSITION MARTIN RAMOS (*Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes*). — Plutôt que des tableaux proprement dits, les deux cents œuvres exposées là sont en effet des impressions du clair-obscur, ainsi que l'annonce le catalogue. Une grande majorité de dessins. Mais même les peintures sont traitées comme au fusain, avec une simplification, parfois excessive, de tous les modelés en grands plans d'ombre et de clarté. Employé d'une façon trop absolue, le procédé méconnaît souvent toutes les délicatesses données par les nuances, mais il est excellent pour des impressions fortes et accusées. Ainsi *Pepa la Cigarrera, la Esperanza, le Prado de San Sebastian, A la Promenade de « La Alameda », le Portrait d'une dame de Séville*.

EXPOSITIONS DE LOUIS LEGRAND : SES PEINTURES, PASTELS ET DESSINS ORIGINAUX (*Palais de la Mode, 15, rue de la Ville-Lévy*); SES GRAVURES ORIGINALES (*Galerie Durand-Ruel, 16, rue Lafitte*). — Ces deux expositions, qui se sont succédées à quelques mois d'intervalle, embrassent toute l'œuvre de M. Louis Legrand. Elle est considérable, elle est de premier ordre. Elle représente une vie entière d'observation, et d'observation toujours dirigée dans le sens de la découverte du caractère. Il est naïf de vouloir l'apprécier en quelques lignes, alors qu'un volume y suffirait à peine. Je renvoie ceux qui voudraient bien comprendre l'évolution de M. Louis Legrand au meilleur critique que lui a consacré M. Camille Mauclair. Ils y verront (ce que peu de gens avaient noté et qui est l'exactitude même) comment cet artiste est resté sain malgré le faisanage du monde qu'il étudie, et peut-être même à cause de cela, et comment, du réalisme le plus direct, il s'est élevé, par les degrés de l'observation psychologique, jusqu'à la poésie dans certaines de ses compositions.

M. Louis Legrand est un des plus forts et des plus valables artistes d'aujourd'hui, une des plus intactes consciences.

PREMIER SALON DE LA SOCIÉTÉ DES DESSINATEURS HUMORISTES (*Palais de la Mode, 15, rue de la Ville-Lévy*). — Un nouveau salon de printemps. On y retrouve tous ceux des humoristes, qui, après des démêlés célèbres, ont quitté le Palais de Glace. On y trouve, en outre, des œuvres des caricaturistes alsaciens, Zislin et Hansi, condamnés par les autorités allemandes. Leur humour est charmant, sans doute, mais moins fin que celui des Français, de MM. Forain, Léandre, Abel-Truchet, Jean Veber, Luc Leguey, Henry Detouche, Gayac, Poulbot, Nam, Misti, Weyluc, Rip, Hermann-Paul, Markous, Willette, Moriss, Carlglegle, Ibels, Gir, Guiraud-Rivière, et du pauvre et regretté Delannoy. Une mention toute spéciale pour le panneau décoratif de M. Louis Morin, aux délicieuses demi-teintes et d'un si joli sentiment frivole et délicat.

SALON DES HUMORISTES (*Palais de Glace*). Une rétrospective de Jacques Vély, humoriste léger et gentil, une autre d'Alfred Le Petit (c'est étonnant comme les charges politiques deviennent vite incompréhensibles, malgré l'ingéniosité qu'on leur devine). A part cela — c'est l'habituelle foule de dessins, de tableaux, d'aquarelles, de marrons sculptés, représentant une dépense folle de talent pour un idéal de fantaisie parfois absurde, souvent délicate. Citons les noms, toujours aimés du public, de Avelot, Bac, Joé Bridge, Brunelleschi, Cadel, Cappiello, Marcel Capy, Georges Delaw, Descamps, Fabiano, Faivre, Ricardo Florès, Gottlob, Gus-Bofa, Albert Guillaume, Guvdo, André Hellé, Hémard, Jarach, Kuhn-Regnier, Georges Lepape, A.-M. Le Petit, Georges Lorin, Métivet, Mossa, Préjelan, Radiguet, Jean Rav, André Réalier-Dumas, Robida, Roubille, Torné-Esquius, Touraine, Villemot, Zamacois, etc.

ŒUVRES DE M. GIFFORD-BARNEY (*Galerie Devambez, 43, boulevard Malesherbes*). — J'ai trouvé M^{me} Barney très en progrès depuis son exposition d'il y a deux ans. Son art s'est précisé et comme resserré autour des figures qu'il délimite et qu'il modèle. Et en même temps la ressemblance, déjà si juste, de ses portraits a pris quelque chose de moins matériel, de plus profond. Sans abandonner certaines façons saisissantes qu'elle a de présenter les physionomies, elle pénètre plus avant dans leur caractère, elle les fait même connaître.

Ses compositions symboliques ont également

On sent que M^{me} Barney aime peindre, surtout avec les crayons du pastel qui est son procédé favori. On le sent à je ne sais quelle caresse de touche qui ne trompe pas, qui révèle la joie de l'artiste devant une belle chose : l'éclat atténué d'une chair nue contre une soie brochée, un bouquet, une tête de femme pensive dans un appartement, la splendeur d'un costume de parade.

PAUL HUET DE HARRY BROMHEAD (*Galerie Druet, 20, rue Royale*). — Si la matière de ce peintre est lourde et épaisse, elle ne manque pas cependant de suggérer sur ses compositions les éclats d'une lumière intense et qui frappe tout d'abord. Il va vite et il est brusque, et pourtant il peut achever finement une figure (ainsi *Petite Fille lisant*). Et comme il aime avant tout la lumière, ses natures-mortes et ses paysages restent supérieurs à ses portraits, un peu trop rapides.

LE VERTUEUX D'ACQUIGNON : ÉMOTION D'ARTISTE (Galerie Druet, 20, rue Royale). — Une rétrospective de Prosper Marilhat, qui est une véritable révélation. Ce fut un peintre romantique, du plus haut intérêt, un peu analogue à Fromentin et qui fait penser parfois à Courbet, à un Courbet du commencement. Son orientalisme est sage, mais on le sent

chose. Citons après lui Cornet, Degeorge, Deveaux, de La Foulhouze, de Matharel, Ant. Roux, Vincelet; les sculpteurs Diomède, Morel-Ladeuil, Mombur, Mouly. La partie contemporaine ne révèle aucun nom qui ne soit déjà autrement connu. Mais n'omettons point de parler des *Esquisses faites en Auvergne* par Wladimir de Terlikowski : elles sont d'une exaltation lumineuse dans la sincérité absolue qui m'a semblé fort émouvante.

EXPOSITION DE L'ŒUVRE DE PAUL HUET (1803-1869) (*Palais de l'École nationale de Beaux-Arts*).

Il faut savoir un gré très vif à M. Léonce Bénédict d'avoir organisé cette rétrospective-là. Vraiment, le nom de Paul Huet était un peu trop oublié. Et il ne méritait pas cet oubli. L'œuvre est considérable et digne du plus grand respect. Lorsqu'on oublie en même temps et les très grands maîtres et les pyrotechnies à la mode, sa sagesse et sa mesure nous redonnent un calme favorable, le calme qu'il faut pour goûter ces effets de nature un peu littéraires, très romantiques et cependant si consciencieux, si paisibles. Paul Huet a quelque chose d'un peintre hollandais par son sens des intimités campagnardes (*La Maison du Garde à Compiègne*) et aussi de Le Lorrain par son amour des vastes compositions un peu décoratives. Mais il reste personnel malgré tout, parce qu'on sent en lui de consciencieux. Cet art est sans surprises violentes, mais il réserve à ceux qu'il aime une sécurité sans déceptions. On ne peut pas moins l'aimer qu'au premier contact. Il est doux, familier, délicat, il est extrêmement français.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

M. II	M. II	M. II	M. II	M. II
Paris	Paris	Paris	Paris	Paris
1875	1875	1875	1875	1875
Paris	Paris	Paris	Paris	Paris
1875	1875	1875	1875	1875
Paris	Paris	Paris	Paris	Paris
1875	1875	1875	1875	1875
Paris	Paris	Paris	Paris	Paris
1875	1875	1875	1875	1875

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

L'ALLEMAGNE n'est pas un verre d'eau et cependant la protestation, organisée par M. Carl Vinnen contre l'envahissement du marché allemand par de la peinture française surfaite, j'entends tout ce dont les amateurs de Paris ou de Londres ne veulent plus, n'a été, en somme, qu'une tempête dans un verre d'eau. La leçon à en tirer... par les marchands, n'est pas nouvelle : « Tant va la cruche à l'eau... ». L'incident, exagéré par vos journaux, se réduit à ceci : quelques notaires artistes et leur porte-paroles qui fut du reste, dans l'exercice de ses fonctions, le premier à proposer et à appuyer l'achat de vraiment belles œuvres françaises, se sont émus de voir les sommes formidables qu'un public bienveillant, emballé par une coalition mercantile, place depuis une dizaine d'années sur des œuvres, dont le plupart ne sont que des manifestations de cas morbides ou des paradoxes de rapins à l'usage des snobs. Pas trace de chauvinisme dans l'excellente brochure de M. Carl Vinnen. Il rappelle simplement qu'au prix fabuleux qu'atteignent en Allemagne les détritités d'ateliers montmartrois on pourrait se procurer de l'excellente peinture allemande. La très avisée revue *Süddeutsche Monatshefte* n'en a pas moins jugé bon d'organiser une contre-protestation. Elle est signée de noms tout aussi honorables, mais en infime quantité. Il y faut noter la présence de Klimt, le Viennois, triomphateur de la Section autrichienne à Rome. Et pourtant a-t-il assez enduré, et assez longtemps, le dédain et la haine de ce même public qui, entraîné par les seuls intéressés, des brasseurs d'affaires, ne marchande pas 30 ou 40 mille marks à une bavochure du pauvre Van Gogh. Tout compte fait, l'incident est symptomatique et marque l'état de fatigue que l'importation systématique des œuvres françaises ultra modernes devait forcément, à la longue, produire à l'étranger. A l'heure actuelle, il n'est déjà plus possible d'écrire l'histoire de l'impressionnisme sans faire un voyage en Allemagne. Il en serait de même pour celle de l'école de Barbizon, comme il en est de même pour le XVIII^e siècle, Si les Cézanne, les Gauguin et les Van Gogh sont de tels chefs-d'œuvre, pourquoi la France ne les garderait-elle pas ?

À Darmstadt s'est ouverte le 18 mai, sous le protectorat du grand-duc de Hesse, une imposante exposition. La ferme et solide cohorte de l'art allemand moderne y figure presque au complet. MM. Hans Thoma, von Kalkreuth, Eugène Bracht, Ludwig von Hofmann, Hans von Volkmann, Walter Georgi, Trubner, Dill, Puttner, Erler, Schnoll von Eisenwerth y représentent les uns la tradition allemande, les autres le goût de la belle matière, quelques uns les deux à la fois. Le groupe des peintres locaux, l'appoint de la colonie artistique de Darmstadt sont également importants. Des collections d'aquarelles anglaises et écossaises, de dessins des humoristes munichoïses, des ensembles d'œuvres de MM. Franz Stassen, Heine Rath, Emile Practorius et Wilhelm Thielmann en complètent la physionomie, rendue très

spéciale par ce charme et cette élégance sobre de la présentation, qui deviennent de plus en plus la marque des expositions dans certaines villes où, dès qu'il s'agit d'art, chacun, du souverain ou de la municipalité à l'étudiant, sait délier les cordons de sa bourse. Si je pouvais dire ici ce que fait, du jour au lendemain, une ville comme Mannheim, tout soudain prise d'émulation artistique avec Darmstadt, Dresde, Leipzig, Munich et Berlin, peut-être se trouverait-il beaucoup d'incrédules parmi ceux de vos lecteurs qui se croient les mieux renseignés sur les choses d'Allemagne.

Au *Glaspalast* de Munich, il faut signaler la rentrée sensationnelle de la *Scholle*, qui s'était abstenue d'y paraître l'an passé, donnant ainsi un bel exemple de probité artistique et de désintéressement. L'aspect des dernières œuvres de Fritz Erler est de plus en plus outrageusement individuel dans les compositions décoratives, et tout simplement admirable, à la fois de santé, de profondeur et de jeunesse, dans les portraits. A ce milieu de carrière, ce grand artiste décline une incomparable fraîcheur de coloris, alors que tant d'autres n'attendent que ce moment pour la perdre. Et cela, il l'obtient sans nul détrimement des qualités qui sont le privilège de la maturité. Il v a là une tête d'homme blond désagréable, aux caractères de race aussi explicites que possible, qui tout à la fois se détache de tons, parents des roses et des blonds, de la face, et se fond en eux par une chute d'accords pâmés, et que l'on pourrait pourtant opposer à ce qui s'est fait de plus significatif à Venise et en Espagne. D'autre part, une tête de femme, traitée décorativement, sur des fonds de falaise, d'embruns et d'agitation maritime bleue, avec ses duretés minérales, apparaît une marqueterie d'échantillons de pierres rares. M. Leo Putz cherche à échapper à la servitude d'une touche miraculeuse, maintenant que tant d'autres s'en emparent avec succès. M. Eichler demeure le seul paysagiste qu'on puisse appeler le poète des saisons bavaoises, à peu près indépendamment du motif bavaoïse. Comment arrive-t-il à ce résultat ? Par la simple qualité de ses verts printaniers ou de son fauve automnal. Il n'y a pas que tels aspects qui soient spéciaux à un pays, mais aussi tels accords, et qui saient en saisir quelques uns, de ce simple fait, évoque immédiatement une contrée. C'est un peu le corrélatif de la fameuse odeur des pays.

Pour mieux marquer l'année jubilaire du Prince-Régent, le *Glaspalast* a réservé sa salle d'honneur à une sorte d'exposition rétrospective des portraits du quasi-souverain et des membres de sa famille, ainsi que des médailles et œuvres d'art qui les concernent. L'occasion est bonne de faire plus ample connaissance avec la nouvelle branche royale, qu'on nous montre soudée directement à Louis I^{er}. Car il va sans dire que rien de ce qui, de près ou de loin, pouvait réveiller de lugubres souvenirs n'a été admis. Et c'est sans doute pour les mêmes raisons et pour bien marquer que l'on célèbre là une tête de famille, que les vingt-cinq ans de la

seront valides que dans le rayon de la plus spéciale union postale allemande-autrichienne. Il y aurait là matière à de bien singulières réflexions: les nouveaux timbres artistiques ne veulent pas aller les provoquer à l'étranger. En ce qui nous concerne, ce que nous avons le droit de signaler ici, c'est qu'aux goûts poétiques et musicaux du dernier roi, succèdent les préférences franchement artistiques de la nouvelle dynastie et qu'elles réserveront certainement de beaux jours à l'art bavarois, particulièrement à la ville de Munich. Quant

Stieler, de Franz von Defregger, de Lenbach, de Kaulbach, de Chelminski, les médailles et plaquettes de Holmberg, Rumann, Adolf Hildebrand, nous ne faisons que rappeler ce que chacun connaît. Il y aurait au contraire à explorer les recoins de cette grande salle et à mettre en honneur certains petits tableaux, signés de noms oubliés. Ce pourrait être une ressource pour le gros de l'été partout ailleurs qu'en Allemagne: mais du train dont sont allées les choses, il n'y a désormais plus ici de morte-saison pour le courriériste artistique.

WILLIAM RIEDEL

AUTRICHE-HONGRIE

Dans une de nos dernières pages, nous avons dit d'une extrême importance, viennent de trouver leur épilogue à l'exposition de Rome. Il y apparaît enfin aux yeux du monde entier qui est Gustave Klimt et à quel point il est superflu de l'appeler le plus grand artiste qu'ait produit non seulement la capitale impériale, mais la Monarchie toute entière. En lui trouvent leur adquate et suprême expression, d'abord la forme artistique de la recherche scientifique moderne; puis la quête acharnée du nouveau style viennois; enfin la spéciale modalité d'alexandrinisme que peut produire l'art d'Autriche, à l'égard de nos quatre races et religions et d'une douzaine de nationalités. Ce Gustave Klimt, précieux et maigre, pervers et ascétique, aristocratique et abstrait, qu'un de vos critiques les plus actifs qualifiait naguère de « bouffi », est le seul aujourd'hui dont l'œuvre soit, par quelques points, assimilable à celle du grand défunt Gustave Mahler. Leur amitié, la façon dont ils ont réagi l'un sur l'autre, suffirait du reste à légitimer l'association de leurs deux noms. Aussi bien, tant a été grande l'influence de Mahler sur l'art et la décoration du Vienne de son temps, serions-nous en droit de lui consacrer en entier cette chronique... Mais en Autriche comme en Allemagne, les phénomènes d'une vitalité artistique prodigieuse laissent à peine le temps de souffler, et même Klimt ne saurait aujourd'hui requérir tout l'espace qui m'est accordé.

Le second événement capital, dont Rome voit l'épilogue, est l'aire Mestrovitch. On se souvient de l'insistance avec laquelle je me suis efforcé d'attirer l'attention sur ce statuaire dalmate, lors de l'exposition à Zagreb (Agram), de son *Marko Kraljevic*, sans destination. Maintenant la destination est trouvée. Une église votive, œuvre entière de Mestrovitch, s'élèvera à Vidovdan sur le champ de bataille de Kossovo où, en 1389, tomba la puissance serbe. Dès qu'on eut vent de ce qui allait se passer, les mêmes gouvernements, qui avaient boycotté le statuaire géral et l'exposition croate, voulurent l'annexer dans leur pavillon officiel de Rome. Il était trop tard. Fièrement, avec une déclaration superbe, Mestrovitch venait de se donner à la Serbie, lui et tout son œuvre. L'église de Vidovdan est exposée à Rome dans la concession serbe. Or voici quelques passages du manifeste de Mestrovitch: « Serbe et Croate, c'est deux noms pour une seule et même nation. Mais c'est sous le nom de Serbe que celle-ci a gardé son indépendance et sa liberté nationales. C'est pourquoi ce nom m'est plus sympathique. Mon pays natal, la Dalmatie, a gardé toutes les particularités nationales serbes. Toutefois, si l'on m'appelle Croate, cela m'est encore agréable, car l'homme qui amène cela affirme

du même coup notre unité. Je serai heureux quand nous serons arrivés tous à le comprendre. Nous du moins, artistes serbes et croates, nous prouvons cette unité nationale dans le pavillon du royaume de Serbie et nous serons désormais les fils solidaires de la même nation. » On conçoit l'effet produit à Vienne et à Budapest par un pareil langage, lorsque celui qui le tient achevait, dans le domaine de la statuaire, cette glorieuse trinité de l'art austro-hongrois dont les deux Gustave, Mahler et Klimt, forment les deux autres souverainetés. Vienne et Budapest peuvent désormais chercher quel autre sculpteur remplacera le Maître, qui a conçu et réalisé l'église de Vidovdan, seul ensemble architectonique et plastique que la Monarchie eut pu opposer aux *Portes de l'Enfer* d'un Rodin, aux monuments au travail d'un Charles van der Stappen ou d'un Constantin Meunier. On conçoit aussi ce que la chaleur d'un tel sentiment national saurait inspirer d'héroïque, le moment venu, à de telles gens, et à quels sommets, joint à l'élan et à l'enthousiasme créateur, il porte déjà leurs œuvres. Il ne s'agit plus dès lors de raffinements citadins, de divertissements de lettrés, en un mot d'art en serie chaude. Et pourtant, pour exprimer de tels sentiments, c'est aux formules ou absences de formule les plus déliées, les plus outreancièrement modernes et individuelles, que recourt un Mahler, un Klimt, un Mestrovitch. Il est du reste consolant de noter leur immense influence dans tous les domaines. Ceux qui visitent la section autrichienne de l'exposition de Rome peuvent s'en rendre compte. Des individualités de cet ordre sont portées, par une vitalité artistique dont je ne suis plus à surprendre les origines, jusqu'en d'infimes villages de Moravie, et, d'autre part, elles renvoient jusqu'au fond de ces campagnes le reflet, redevenu populaire, de leurs recherches et trouvailles. Un semblable phénomène de circulation de la sève artistique ne peut s'observer qu'en des pays où l'art populaire existe encore pleinement, tandis que, simultanément, l'élite des capitales est arrivée à un complet épanouissement de culture moderne. Il est inutile de chercher rien d'analogue en Angleterre ou en France. A peine en Allemagne, dans certaines régions circonscrites. C'est pourquoi, écrivant pour Paris sur ces matières, on court le risque d'être si peu compris.

Peut-être, en ce moment, de Rome, le 26 août 1911, Vienne, en pleine salle du Parlement, le cinquantième anniversaire de sa fondation. C'est le tronc vénérable d'où sont partis tour à tour la *Secession* et le *Hagenbund*; puis de la *Secession* la fameuse *Kunstschau* de Klimt. C'est cette société qui a construit le *Kunstlerhaus*. Elle y demeure installée. Tous les grands noms de Vienne et de l'étranger y ont

défile. Aujourd'hui elle se trouve bien de ces successives amputations, modernisée tout de même et comme à son corps défendant par l'exemple de ceux qui n'en font plus partie, et par cet exemple mieux que s'ils y étaient restés. Le courage de ces derniers à se passer des faveurs officielles et des avantages inhérents à une longue acclimatation d'un public, leur a valu l'autorité qu'on leur contestait. Ainsi, bon gré mal gré, les retardataires suivent tout de même l'impulsion générale de leur époque.

A Mlada Boleslav, petite ville de Bohême, la société tchèque des *Amis des Arts* organise chaque année l'exposition d'ensemble d'un seul artiste, en même temps que des conférences sur l'état actuel du mouvement. Imaginez l'œuvre entier de M. Besnard ou de M. Cottet exposé à Dreux ou à Nemours! Or c'est partout en Bohême et en

Moravie que de telles initiatives sont prises par des villes dont à peu près personne en France, et même ailleurs, ne sait le nom. L'élue de Mlada Boleslav a été cette année M. Viktor Stretti, assez de fois signalé ici pour que les lecteurs, qui veulent bien suivre ces chroniques, puissent avoir déjà quelque notion de son œuvre très varié, tant en ses directions qu'en ses procédés et techniques. Viktor Stretti personnellement parmi les artistes de Prague une qualité de recherche, compliquée d'une sorte de dilettantisme élégant. On peut être plus tchèque, on ne saurait être plus désinvolte et à son aise en présence des difficultés du métier. Il ne manque à M. Viktor Stretti, pour être un tout à fait grand artiste, que d'être un peu moins bien doué ou que d'avoir éprouvé un peu plus la dureté de la vie.

W. L. A. RILEY

ESPAGNE

L'ARCHITECTURE, qui est actuellement en Espagne de tous les arts le moins florissant à coup sûr et qui jouait un peu le rôle de Cendrillon dans les expositions madrilènes, vient d'avoir enfin son Salon à elle, grâce à l'initiative de l'historiographie de l'architecture espagnole, M. Lamperetz. Cette exposition ouverte au Palais du Retiro et solennellement inaugurée par la famille royale, brille plus, à vrai dire, par la quantité que par la qualité des œuvres, mais elle n'en est que plus instructive, puisqu'elle décèle le mal dont souffre l'art de la construction en Espagne et en indique à la fois le remède. Ce mal n'est autre que le manque de sentiment national et le funeste esprit d'imitation qui porte la plupart des architectes espagnols à copier servilement les modèles étrangers, sans comprendre que le style traditionnel de chaque pays répond à ses conditions naturelles de climat et d'existence et doit, par conséquent, se perpétuer tout en s'adaptant aux exigences modernes. Loïn de là, on les voit transplanter arbitrairement sous le ciel ibérique des chalets suisses ou normands, des maisons de rapport parisiennes ou viennoises, voire des bâtisses américaines et d'ordinaire en défigurant l'original soit par une ornementation de mauvais goût, soit par le sacrifice de tout détail artistique au plus plat utilitarisme. A cet égard certains projets d'édifications municipales de Madrid font peine à voir. On ne trouve quelque personnalité que dans l'école catalane, mais cette personnalité semble plutôt fâcheuse, car elle consiste soit en des adaptations discutables du style gothique, dont M. Puig y Cadafalch à peu près seul offre des spécimens plausibles, soit en ces imaginations bizarres dont débordent les œuvres de Gaudi, son parc Guell, et son église de la Sainte-Famille de Barcelone, peuplées d'une excentrique faune et flore sculpturales.

Ce « modern-style » barcelonais que M. Clemenceau a trop justement qualifié « d'outrage à l'Espagne et au monde civilisé » menaçait d'envahir et d'enlaidir les plus belles cités de la péninsule. Heureusement, la réaction se dessine dans le sens d'un retour aux traditions nationales, qui, pourvu qu'on ne s'en tienne pas aux strictes reproductions, pourra créer une véritable architecture espagnole contemporaine. La « Société des Amis de l'Art » de Madrid, comme je vous l'ai annoncé en son temps, avait ouvert un concours d'édifices publics et privés de style espagnol; de nombreux projets, plusieurs excellents, ont été présentés et forment

une exposition à part, qui contraste agréablement avec les autres salles : à remarquer ceux de Palais de la Présidence du Conseil, de Parlement, d'Hôtel-de-Ville, de théâtre, inspirés du gothique castillan ou de la Renaissance salamanquino, et dont il faut souhaiter qu'ils soient préférés aux projets municipaux, mentionnés plus haut; ceux de réforme de l'ancien palais de Cisneros et d'Onate, à Madrid, et enfin la série de maisons de campagne conçue d'après les anciennes « casas solariégas » de la Montaña (province de Santander) dont une intéressante collection de photographies est présentée.

On doit signaler pourtant une lacune : l'architecture andalouse, composée de réminiscences arabes et de la Renaissance, ne figure presque pas ici, bien qu'elle paraisse aujourd'hui reprendre un bel essor, à Séville notamment, sous les auspices de la Société locale de Défense de l'Art, récemment fondée, et grâce à l'initiative de quelques particuliers et architectes éclairés, comme MM. Simon Barris et Anibal González. On peut en citer comme exemplaires les magnifiques maisons édifiées par deux mécènes sévillans : MM. Javier et Miguel Sanchez Dalp.

Il est regrettable aussi que les Arts décoratifs, accessoires de l'architecture, ne soient guère représentés que par quelques vitraux assez médiocres et quelques « azulejos » de la fabrique de Talavera, car ce dernier art, foncièrement espagnol, a été heureusement ressuscité aussi à Séville, à Valence et à Ségovie (par M. Daniel Zuloaga, oncle du peintre fameux). Mais on en annonce une prochaine exposition spéciale à côté du Salon d'architecture actuel.

Les paysagistes MM. Augustin Lhardy et Félix Borrell exposent ensemble une série d'œuvres de mérite; vues des environs de Madrid, de Tolède, de l'Escorial, de Salamanque, de Galice. Mais le premier, malgré la solide facture et la sincérité d'impression de ses paysages, est peut-être supérieur dans ses eaux-fortes en couleurs, vraiment magistrales. Quant au second, sa peinture est parfois un peu pâteuse et sa lumière manque de vibration.

L'attribution des récompenses de l'Exposition internationale de Barcelone, dont je vous ai entretenus dans une chronique précédente, provoque une levée de boucliers dans les milieux artistiques de cette ville. Les artistes catalans, dont les envois avaient pourtant généralement été jugés par le public comme inférieurs à leur réputation et à ceux des

été injustement traités par le jury et protestent surtout contre la médaille d'honneur décernée au peintre anglais Shannon au lieu du sculpteur José Clara, à qui sera offert un prix de compensation. Ils se plaignent aussi de la campagne menée par certains journaux barcelonais contre l'Exposition, et ces controverses risquent de rendre difficile d'en organiser de nouvelles dans l'avenir.

Dans la liste des récompenses on relève pour l'Espagne, les prix royaux aux peintres Rusñol, Brull, Llimona et

Tamburini, 17 premières médailles, 24 secondes et 29 troisièmes ; pour la France 4 premières médailles, 5 secondes et 2 troisièmes ; pour l'Allemagne 6 premières médailles, 7 secondes et 6 troisièmes ; pour l'Angleterre, 7 premières médailles, 11 secondes et 3 troisièmes ; pour la Belgique, 5 premières, 10 secondes et 3 troisièmes ; pour l'Italie, 5 premières, 14 secondes et 13 troisièmes. Et il est à remarquer que beaucoup d'exposants français étaient hors concours.

[Cont.]

HOLLANDE

C'est à l'artiste hollandais de l'art de l'eau-forte, Dupont, le si artiste graveur hollandais qui vient de mourir « à vécu assez. Il laisse trois ou quatre chefs-d'œuvre. Sa gloire est assurée ». Mais, si son nom illustrera à jamais notre art moderne, pour sa famille et ses amis sa perte est irréparable. Car Dupont avait un caractère vraiment supérieur, et, en tout, il ne voulait que le beau et le bien. Son esprit si calme en apparence était riche d'enthousiasmes, qu'il concentrait et exprimait dans son travail, ce travail que définissait ainsi, après avoir été rendre visite à l'artiste lorsque celui-ci habitait Auvers-sur-Oise, M. Gilbert de Voisins, dans une lettre qu'il m'écrivit alors : « son procédé du burin est un travail de galérien, et la fièvre joyeuse qu'il met à son labeur est vraiment admirable. »

Doté d'une volonté tenace et réfléchie, Dupont était bien né pour le dur métier de graveur qu'il s'était choisi, après avoir été un très brillant virtuose de l'eau-forte. Cette évolution est curieuse. Connaissant le caractère de Dupont, voici, selon moi, ce qui l'a amené à préférer le burin à la pointe.

Il était pris d'une antipathie violente contre ce qu'il appelait les hasards de l'eau-forte, chose vraiment étrange, lorsque l'on connaît les habiles et impressionnantes œuvres qu'il créa en ce genre. Mais la précision, la réflexion, la sévérité qu'il exigeait en tout lui avait peu à peu fait préférer les traits exacts, raisonnés, du burin, qui ne laissent rien au hasard et qui bannissent toute improvisation par suite de la lenteur même du procédé. En considérant certains travaux superficiels, d'une technique lâchée, Dupont conçut une véritable haine, car il était absolument intransigeant en art.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait qu'à partir du moment où il parvint à s'exprimer au moyen de son burin, il ne regarda plus ses eaux-fortes antérieures que comme des études, des préparations, qui lui servaient à chercher les lignes résumées, pres-que stylisées, de ses gravures. Cette réaction provenait aussi chez Dupont en partie de l'indignation que lui inspirait la facture de jeunes artistes actuels qui ont cru faire en manuel des peintres de 1880 sans avoir pénétré l'esprit de ces Maîtres.

Pieter Dupont, né en 1871, dut d'abord donner des leçons pour vivre, mais heureusement il fut bientôt nommé maître de dessin à une école industrielle d'Amsterdam. Dès lors, il

Valk, qui eut une grande influence sur son jeune ami, et il se mit à graver à l'eau-forte des vues du vieux Amsterdam avec une rare aisance et un profond sentiment du pittoresque. Ces remarquables estampes attirèrent immédiatement

l'attention des artistes par leurs belles qualités de mise en page, d'exécution libre et directe, aussi bien que par leur élégance personnelle de composition.

Puis Dupont alla s'établir en France, à Auvers-sur-Oise. Marié, réduisant sa vie au strict nécessaire, ces années furent calmes et fécondes de beau travail. A Paris, les chevaux de halage l'attirèrent particulièrement, ainsi que les débardeurs des bords de la Seine. Il résulta de ces études une suite des plus intéressantes de grands dessins au crayon noir, fermes, caractéristiques, solidement composés, dessins rehaussés de pastel, d'un caractère tranché, d'une grande allure, qui servirent au jeune artiste à établir les eaux-fortes et les gravures qu'il entreprit plus tard des mêmes sujets, sous les titres de série : « *Outils* », « *Bêtes de labour* », etc. C'est alors aussi qu'il prit le burin, et ses premières gravures sont des coups de maître. De tout temps la gravure au burin a été principalement employée pour reproduire des œuvres célèbres. Les anciens, excepté quelques-uns, tels que Dürer, Lucas de Leyde, Goltzius, Visscher, etc., multiplièrent en grand nombre les sujets de tableaux connus et des portraits. Malgré tout leur art, le plus grand nombre des anciens graveurs firent principalement du métier : ici je ne considère même pas les travaux qui furent exécutés vers le milieu du XIX^e siècle, époque où ce genre tomba dans un néant, dans un bousillage stupéfiants. L'essor que prit à cette époque l'eau-forte fit trop dédaigner, pendant quelque temps, l'art de la gravure, et, dans tous les cas, la libre gravure originale n'existait plus depuis des siècles. Puis vinrent Gallard, Max Klinger, d'autres encore. Participant à cette renaissance, Dupont se voua complètement, sans restriction, au burin, et un des résultats de ses superbes travaux fut qu'on lui confia à l'Académie des Beaux-Arts d'Amsterdam l'enseignement de la gravure, et il devint là, grâce à son savoir, son goût et la distinction de son esprit, un des plus remarquables professeurs.

Dupont s'était donc consacré à l'interprétation de la nature par le burin, et il y réussit merveilleusement. Après ses *Chevaux de labour* vinrent de grandes estampes, *Attelage de Bœufs*, *Chevaux labourant*, etc., riches compositions habilement équilibrées, d'une tenue décorative parfaite, très raffinée et personnelle, traitées dans les détails avec des reminiscences de l'art du XVII^e siècle. Et ce caractère archaïque, appliqué à des sujets interprétés d'une façon moderne, leur donne une saveur particulière et un charme précieux. Parallèlement à ces grandes estampes, Dupont fit aussi des portraits. Lorsqu'il habitait la France, il trouva un éditeur de goût en M. Sagot, qui publia ses premières planches : alors aussi, il se lia avec Steinlen. L'artiste qui comprenait et partageait sa soif de justice et d'altruisme.

Dupont fit un portrait du grand dessinateur, graveur qui évoque, par son « faire » quelque antique œuvre de style. L'artiste est pris de face, assis, le crayon à la main sur une chaise basse; les moindres rides de son visage et les plis de ses vêtements sont passionnément fouillés; derrière la figure, comme fond, une bibliothèque, et, sur une table, un vase contenant un lis; tout cela traité avec une extrême délicatesse et une subtile légèreté, comme en un jeu du main

Car Dupont approchait d'une aisance de dessin, d'une maîtrise suprême, qui s'épanchait dans ses dernières œuvres.

La perte d'un tel artiste, au midi de la vie, est un coup cruel, et si sa gloire restera, il n'en est pas moins infiniment regrettable qu'il ait été fauché en pleine floraison, avant d'avoir été à même de donner tous ses fruits...

PH. Z. GILLES

ITALIE

Si une leçon se dégage de l'Exposition des Beaux-Arts à Rome, elle intéresse les milieux artistiques jeunes de la péninsule plus que les artistes internationaux conviés à la grande manifestation romaine.

Ces derniers sont les mêmes qui dominent toutes les expositions internationales que la vieille Europe ouvre périodiquement au marché des œuvres d'art, qui accentue ainsi périodiquement l'américanisation mercantile de l'Art, desservant, plus qu'il ne le sert, l'Art lui-même. Quelques manifestations collectives, de pays dont l'art était mal connu jusqu'ici, et dont j'aurai à m'entretenir prochainement, ont étonné le public. Mais les maîtres connus se montrent à Rome tels qu'ils se sont affirmés partout. Et vraiment le reproche le plus sûr que l'on puisse faire à la manifestation d'art concentrée dans la capitale italienne, est celui de ne nous avoir réservé aucune surprise.

Pour ceux qui s'obstinent à ne point considérer une exposition d'art comme un marché dont les valeurs changent au gré de meneurs fort étrangers à la création elle-même de l'œuvre; pour ceux qui gardent, en face de telles manifestations, le désintéressement le plus absolu, tout en cherchant avec passion les signes spirituels et évolutifs d'un temps et d'une esthétique, une exposition qui ne réserve point de surprises est une exposition manquée. Ce n'est plus que la reprise d'un spectacle déjà connu, dont le profit ne peut être que matériel pour les ayant-droit, et ce n'est pas la révélation d'un spectacle nouveau, d'une œuvre nouvelle, où l'âme d'un être s'épanouit devant nos yeux avec des marques insoupçonnées de l'âme d'un temps. M. Ardengo Soffici, un écrivain et un critique profondément nouveaux, qui avait su voir dans un artiste un point entre deux infinis, le passé et l'avenir, a su voir aussi, récemment, que la conscience de chaque être n'est qu'un élément du cheeur universel. Nous ne demandons donc pas à l'artiste de se montrer comme le protagoniste d'une tragédie que chaque époque, et chaque jour, renouvellent, la tragédie de l'esprit qui résume l'infini de la vie dans l'infini de l'œuvre d'art, mais

nous lui demandons qu'il nous surprenne, avec son œuvre, en nous révélant des harmonies insoupçonnées, ou à peine senties, de l'âme de son temps, stylisées en son âme propre et dans son œuvre. A ce point de vue, qui peut paraître mais qui n'est pas général et trop vague, l'Exposition de Rome a été assez vaine.

Pourtant une leçon se dégage, qui intéresse l'art italien le plus jeune. Les plus hardis parmi les « jeunes », se sont libérés à peu près totalement de la tyrannie du passé. Sans appartenir au groupe « futuriste », dont l'enthousiasme est d'ailleurs plus sincère et plus spontané qu'on ne veut le croire, l'admiration, assez paralysante lorsqu'elle est excessive, des anciens, ne trouble plus l'inspiration nouvelle. Les principes d'une esthétique neuve, qui déterminent toutes les recherches de l'art français, et en alimentent la fièvre créatrice, sont répandus en Italie comme partout. Ce n'est plus un petit groupe florentin, comme celui des « macchiaioli » d'antan, qui cherche les expressions de synthaxe et de grammairie picturales nouvelles; c'est dans toute la péninsule un effort et un essor vers le nouveau, qui méritent d'être signalés. La haine du dessin calligraphique et des couleurs plaquées, comme de toute littérature et de tout romantisme en peinture, pour un plus libre et plus profond épanouissement des arts purement plastiques, se sont montrés à Rome assez dignement représentés par de bons artistes. Parmi eux, je me contenterai aujourd'hui de citer M. Arturo Noci, M. Maurizio Barricelli, voire même M. Morbelli ou M. Discovolo, etc., sur l'œuvre desquels on aura sans doute à revenir. Malgré toutes les réserves, nombreuses, qu'il faut faire sur leurs œuvres et sur leur manière d'« œuvrer », il convient de retenir la volonté neuve qui les groupe devant notre esprit : la volonté de retrouver sur la palette la joie perdue de la couleur pour la couleur, de la peinture pour la peinture, qui, depuis quelque vingt ans, résume l'admirable évolution de l'art moderne.

R. G. G. G.

ORIENT

L'ASTROLOGUE Fausto Zonaro. — J'ai parlé, il y a un an, au lendemain de la déposition d'Abdul-Hamid, des traces et des misères qu'eut à subir le grand artiste qui fut, durant de nombreuses années, le peintre en titre du Sultan détrôné et de la Cour impériale ottomane. Quelques mois après, j'ai, également dans une chronique, donné le compte-rendu de la séance de la Chambre italienne consacrée au « cas Fausto Zonaro », où l'honorable député Cariboni interpella le ministre des Affaires étrangères au sujet de la

notion d'art parvenue jusqu'en Turquie, par le moyen de ces pionniers de l'École turque et l'un des promoteurs de la renaissance de l'art pictural ottoman.

En attendant que, par voie diplomatique, une solution intervient en faveur du peintre qui, de 1893 à 1910, consacra exclusivement sa palette à reproduire en strophes de couleurs les merveilleux rayonnements de la nature orientale, Fausto Zonaro avait décidé de quitter Constantinople, quelque grandes que fussent les attaches qui le retenaient en

Le Portrait de l'Arabe (N° 152), La Pierre (N° 170) et Femmes turques en Promenade (N° 111). Ce sont surtout les merveilleux portraits des deux héros de la liberté ottomane : *Lawrence-B* (N° 171) et *Mahmoud Cankaya-Pasha* (N° 172), et les immenses toiles des *Derwich Rouffai* (N° 189), une des plus belles inspirations du maître, reproduisant, de manière très intense, l'extase religieuse des moines hurlleurs et *J. Lantano* (N° 191), représentant, avec un réalisme frappant, la scène sanglante persane qui remémore, annuellement, le martyre des fils d'Ali, Hassan et Husséin.

Incalculable le nombre des visiteurs qui, tous les jours, afflue à l'exposition Zonaro et vient devant ces toiles rendre hommage au peintre qui, de l'avis même des critiques d'art les plus influents de la péninsule, est le seul grand orientaliste existant aujourd'hui en Italie.

Les grands quotidiens de Rome, en tête desquels *La Tribuna*, *Il Corriere d'Italia*, *Il Messaggero*, produisent les articles les plus élogieux à cette magnifique manifestation d'art que S. M. le Roi d'Italie a tenu à honorer de sa présence, donnant ainsi à cette exposition une consécration officielle et témoignant de la haute estime en laquelle il tient « le peintre de l'Orient ».

Après avoir parcouru les trois salles sous la conduite de l'artiste qui n'aurait pas voulu se passer de sa présence, intéressé aux principales toiles de l'exposition, Victor-Emmanuel III s'est longuement entretenu avec Zonaro et s'est fait un plaisir d'apposer sa signature sur le Livre d'Or que lui présentait le peintre.

Puisse cette royale visite porter ses fruits ! Puisse-t-elle faire que l'artiste, tant éprouvé depuis le détronement d'Abdul-Hamid, reçoive enfin de la Jeune Turquie la compensation à laquelle son art et son passé lui donnent droit !

ALBERT THIAUX

SUÈDE

L'art suédois est un art de l'intimité et de la simplicité. On dirait qu'en Suède, l'intimité se prête tout spécialement au caractère danois. Peut-être est-ce là un trait féminin. L'esprit du foyer, semble-t-il, devrait se manifester avec le plus de netteté chez la maîtresse de la maison. Si celle-ci est en même temps une artiste, l'agrément du chez-soi et surtout les scènes de famille et les chats de l'enfance doivent être des sujets tout naturels. En Suède cependant, c'est Carl Larsson qui a le plus fait pour l'art de l'intimité. Son art embrasse une sphère de motifs qui va des fresques gigantesques inspirées par l'histoire nationale aux caricatures qu'il crayonne de main de maître. Et même on peut dire que les bons artistes sont plus rares parmi les femmes que parmi les hommes.

L'exposition récente des Femmes artistes à Stockholm a montré ce qu'on savait déjà d'ailleurs que Mme Pauli était non seulement la première de nos nombreuses dames maniant le pinceau, mais aussi une artiste qui à quelque chose à dire et qui est experte dans l'art de le bien dire.

L'immense tableau « Amis » qui nous occupait ici a été acheté par l'État à l'Exposition dont nous venons de parler. À côté de ses mérites artistiques, cette toile a pour nous, Suédois, un intérêt spécial au point de vue de notre histoire particulière et de celle de la civilisation. Elle représente en effet une soirée dans la famille Pauli. On s'est réuni autour de la lampe. Ellen Rey fait à haute voix la lecture d'un fragment de ses œuvres en manuscrit. On croit entendre sa

voix si bienveillante et si sérieuse, on ressent comme l'impression que ce qu'elle a écrit est embrasé d'enthousiasme et empreint de justice, on soupçonne peut-être que son grand et unique défaut de croire trop à la bonté humaine ne laisse pas que de s'y faire sentir... La sympathie qui rayonne des auditeurs à la lectrice tient en une large mesure du ravissement religieux. Mme Pauli elle-même, l'artiste si impulsive, est assise par terre, prête à présenter une objection originale. Au-dessus de sa tête on voit notre portraitiste le plus profond, Richard Bergh et sa femme, si droite au point de vue physique aussi bien qu'au point de vue moral. Au fond, à droite, est assis Klad Fahréns, à la fois auteur et collectionneur de goût raffiné. Au-dessous de sa figure barbu on voit l'intelligent pédagogue Arthur Bendixson, à l'âme ardente. À l'arrière-plan se dresse le maître de la maison, Georg Pauli, profond connaisseur de l'art français et lui-même excellent peintre. Notre grand éditeur littéraire, M. K.-O. Bonnier, mécène généreux dans les lettres comme dans les arts, se voit à côté de Bergh et, à gauche, on a au premier plan la tragédienne, Mme Olga Björckegren-Fahrérens, entre Mme Bonnie d'un côté et, de l'autre, la sœur de l'artiste préoccupée des soins matériels à offrir à cette société d'intellectuels...

Mme Pauli a su faire ressortir dans ses « Amis » l'exquise harmonie qui règne entre ces esprits apparentés...

OLGA I. GUSTAV



Mittagstisch in Nidwalden

M. HANNA PAULI AMIS

SUISSE

PREMIER tant d'expositions particulières qui ont fleuri le printemps sur le sol suisse et qui, pour la plupart, ne nous ont rien révélé de bien nouveau ou de bien intéressant, il convient de mettre à part l'exposition de l'œuvre gravé de M. P.-E. Vibert, qu'on a pu voir successivement à Bâle, à Berne et à Genève. Originaire de cette dernière ville, M. P.-E. Vibert est fixé depuis bien des années à Paris, et, s'il envoie volontiers à nos expositions quelque page détachée, c'est la première fois que nous avons l'occasion en Suisse, de nous faire une idée d'ensemble de sa production artistique.

De fondation, M. Vibert est graveur sur bois et, mieux que tant d'autres, il est resté fidèle à son art qu'il n'a pas peu contribué à rénover et à remettre en honneur. Très habile burineur sur bois, maître de toutes les ressources du métier, il a voulu faire et il a fait, dans la gravure, œuvre d'artiste créateur et original. Même dans l'illustration du livre — portraits, paysages, scènes de vie, — il ne se borne jamais à reproduire ou même à interpréter l'œuvre d'autrui. Son œuvre gravée s'inspire toujours directement de la nature et du modèle vivant. Ses portraits d'écrivains et d'artistes — Anatole France, Remy de Gourmont, Verlaine, Rodin et tant d'autres moins illustres — sont des modèles de sincérité où le graveur, malgré son tempérament lyrique, semble s'imposer la loi de ne rien exprimer de plus que ce qu'il a précisément vu et ressenti devant ces contemporains notoires.

Devant la nature, l'interprétation de l'artiste est plus hardie et plus libre. Dans ses paysages, il marque une prédilection

marquée pour les terrains vagues, les abords des fortifications, les carrières de pierre de la banlieue de Paris. Dans cette nature dénudée, souvent même désolée, le motif préféré de l'artiste, c'est quelque arbre, dépouillé de feuilles et de fruits, battu, tordu, courbé par le vent d'orage, tendant encore contre le ciel tragique son squelette énergique en ses tronçons mutilés. Nul ne connaît mieux que M. Vibert la structure, l'allure, le caractère propre de chaque espèce d'arbre, pruneliers, pommiers, saules, bouleaux, peupliers ou chênes rogneux. Et, dans certaines pages particulièrement émouvantes — *La Mort en automne*, *L'Arbre lisse* — le simple spectacle de nature observé s'exalte en vision symbolique.

C'est en effet par une tendance assez marquée à un symbolisme à la fois naturel et douloureux, où s'exprime la lutte de l'homme contre la vie hostile et le destin contraire, contre la misère et la souffrance, que l'art de M. P.-E. Vibert me paraît donner sa note distincte et garder son caractère constant. Très discrètement indiqué d'ailleurs, sans aucun geste déclamatoire, ce trait relève heureusement, avec les paysages du graveur, les quelques scènes de vie animale ou humaine qui s'y associent quelquefois, comme dans les *Bœufs à Bâle*, le *Pois à Paris*, ou le *Café à Genève*. Il est plus souligné, plus pathétique encore d'intention et d'exécution, dans certaines pages où s'accuse nettement une inspiration mélancolique, douloureuse ou résignée, telles que les *Fonduques*, la *Mort* ou le *Fou et le Vent*. Mieux que dans les rondes de nymphes ou les danses de faunes, auxquelles

la lutte et de la souffrance moderne. Il y a rencontré, il y rencontrera encore, de nobles inspirations et de belles réussites d'art.

On doit mentionner avec plaisir le beau succès obtenu à Zurich, après Neuchâtel et Berne, par l'exposition des œuvres du vieux maître Albert Anker (1831-1910). Le peintre populaire, l'humoriste anecdotique, le conteur souriant des idylles campagnardes benoîtes nous était suffisamment connus. Ce que cette exposition posthume a révélé, c'est le

peintre tout court, l'artiste très moderne, ému par la seule beauté des formes, des valeurs et des tons, qu'il exprime dans leur vérité visuelle, sans aucun souci de succès ou de vente, par une quantité d'études, de pochades, de croquis demeurés jusqu'à ce jour inconnus. C'est un Anker inédit, bien supérieur à celui que nous connaissions, c'est le véritable Anker qui nous apparaît enfin, dans la plénitude de son originalité, grâce à l'intelligence artistique de ceux qui ont organisé d'une main pieuse cette exposition posthume.

G. VANDERLINDEN.

Echos des Arts

Fouilles et Découvertes.

en voulant recréer une maison, juste en face du clocher neuf de la cathédrale, des maçons rencontrèrent des planches, sous lesquelles se trouvaient, assez bien conservées, de très curieuses sculptures : ce sont six tympanes en arc brisé, surmontant des fenêtres séparées par des colonnettes. Trois ont des décorations purement végétales. Un quatrième contient deux petites têtes qui terminent des volutes : un cinquième, deux bêtes ailées dressées l'une en face de l'autre, analogues à des sculptures de Reims et de Notre-Dame de Paris ; mais le sixième, le plus curieux, représente quatre personnages : deux d'entre eux jouent aux dés ; les deux autres — un homme et une femme, semble-t-il, — luttent ensemble et ont déchiré leur chemise. D'après M. Juselin, archiviste départemental, ce serait là l'enseigne d'un tripot.

On sait, en effet, que le cloître de Notre-Dame de Chartres, dans l'enceinte duquel cette maison se trouvait située, a été envahi à une certaine époque par des tripots ; on sait aussi que des mesures ont été prises au XIII^e siècle pour les faire fermer, ainsi que pour défendre aux ribaudes de stationner sur les marches de l'église. Tout cela ouvre un jour curieux sur les a-côté de ces grands lieux de pélerinage.

La maison semble très ancienne : ses sculptures ressemblent beaucoup à celles du tombeau de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, mort en 1163. On les a trouvées à quelques années, près de Chartres, à Lèves : à certains détails, elles semblent même plus anciennes encore ; on peut donc croire cette maison de la seconde moitié du XII^e siècle.

Par son intérêt documentaire, par sa belle situation, par sa beauté décorative

Dons et Achats.

Un buste en bronze de la statue de la Liberté, déposé dans une des vitrines de la galerie d'Apollon, au musée du Louvre. Il est évident que c'est bien l'original même, identifié d'après les photographies prises en 1893

(position rétrospective), que M. Pierpont Morgan avait acquis, avec une bonne foi absolue, d'un antiquaire de Londres, et qu'il a généreusement remis à l'État français. Les petites bandes d'émaux translucides, qui étaient à peu près les seuls éléments de beauté de l'œuvre, apparaissent d'un éclat éclatant.

L'intérêt archéologique de cette œuvre en fait un objet

Le musée du Louvre vient de faire l'acquisition d'une des œuvres les plus importantes de Poussin : *Apollon inspirant le Poète*, œuvre venant d'Angleterre, où elle était toujours restée dans la collection Hope.

M. Georges-Eugène Bertin, amateur d'art et collectionneur, qui est décédé, il y a quelques mois, à Tunis, a légué par son testament au musée du Luxembourg diverses œuvres de Cottet, Humphrey, Johnston, L. Simon, Walter Gav, etc., et à l'État, pour le musée des Arts décoratifs et le musée de l'Armée, six grands panneaux de Hubert Robert : une grande décoration sous glace, en soierie, genre chinois, du XVIII^e siècle, un grand cartel Louis XVI de Decaen, et une très belle collection d'objets d'art et de médailles, ainsi que sa bibliothèque.

Monuments.

Dimanche matin, 28 mai, a eu lieu, dans le jardin du Luxembourg, sous la présidence de M. Léon Dièrx, l'inauguration du monument élevé à la mémoire du poète Verlaine, par souscription publique de ses admirateurs et amis. Ce monument est l'œuvre du statuaire Rodolphe de Niederhäusern.

Le 28 mai a eu lieu également à Bernwiller, dans la Haute-Alsace, village où est né le peintre J.-J. Henner l'inauguration du monument que, sur l'initiative de la Société des Arts de Mulhouse, lui ont élevé par souscription, ses compatriotes. Ce monument, qui est l'œuvre du statuaire Enderlin, Alsacien d'origine, consiste en une stèle de granit des Vosges surmontée du buste en bronze d'Henner, enveloppé d'un manteau et coiffé du béret qu'il portait habituellement. Au-dessous de lui, une figure en bronze de jeune fille pensive symbolise l'inspiration. Il tient en mains sa palette et son pinceau et semble regarder au loin les forêts qui l'entourent. Bien que la cérémonie eût un caractère presque intime, diverses délégations composées de notabilités artistiques y avaient été envoyées de Paris.

Revue étrangère.

Starý Gody (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15 28 de chaque mois. — 1911, cinquième année.

Le texte de *Starý Gody* étant rédigé en russe, tous les articles sont traduits en français. Son éditeur publie en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers avant travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 10 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianoï per).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

✻

L'Ymerisare. — Revue mensuelle illustrée de Scandinavie de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration : 55, avenue des Champs-Élysées. Directeur : Maurice Chalhoub.

Abonnements : 7 fr. pour la France et 8 fr. pour l'étranger.

✻

L'Arte. de Adolfo Venturi. — Revue mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Nicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

✻

Rivista d'Arte. dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane.

✻

L. Bibliopilia. Fondée en 1880. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an (Italie) 25 francs; étranger (Union postale) : 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Léo S. Olschki, Florence.

✻

Divers.

La tour de l'église Saint-Jean, à Troves, qui vient de s'effondrer, était attenante à une vieille église du XIV^e siècle où fut célébré le mariage du roi d'Angleterre, Henri V, avec Catherine, fille de Charles VI. La tour est effondrée, le chœur et la nef de l'église ont été fortement endommagés. Cette église était classée comme monument historique.

✻

Les amis de l'artiste Delannoy, prématurément décédé, viennent de former un comité qui a pour présidente Mme Séverine et où figurent nombre de personnalités artistiques, pour venir en aide à sa veuve et à sa fille, en organisant au bénéfice de celles-ci une exposition-vente de ses œuvres et une souscription donnant droit à la participation au tirage d'une grande tombola gratuite. Œuvre de bienfaisance, de laquelle nous nous déclarons de fervents partisans.

✻

Jusqu'à la fin du mois de juin ont été exposés au Louvre, dans l'ancien appartement du directeur, M. Homolle, les collections diverses formées par le docteur Lannelongue, avec l'intention de les offrir à la ville de Castéra-Verdurain (Gers). Ces collections consistent en moulages ou photographies de chefs-d'œuvre authentiques. Le point de départ de ce musée provincial a été la possession par M. Lannelongue de divers objets intéressants, tels qu'un portrait allemand du XVII^e siècle, des dessins, des meubles de la Renaissance et d'un exemplaire de la tenture de *Dou Quichotte* par Coypel. Désirant offrir ces objets à sa ville natale, il pensa qu'il serait utile de les entourer d'autres objets dont la vue

ajouterait à l'utilité de son musée comme propagande d'instruction artistique. Il fit construire le local nécessaire et réunit pour les y placer environ 250 pièces représentant quelques-uns des plus beaux ouvrages de toutes les écoles et de tous les temps. Ce sont ces objets qui viennent d'être exposés au musée du Louvre.

✻

Sous la présidence de M. Maurice Fenaille, avec M. Henri Bourin comme secrétaire et M. Jacques Doucet comme trésorier, il vient de se constituer une société pour l'étude de la Gravure française.

L'objet de la société est de grouper les amateurs, les collectionneurs et les érudits qui s'intéressent à la Gravure française et de publier des ouvrages documentaires consacrés à l'histoire de la gravure et des graveurs en France, depuis les origines jusqu'à nos jours. Tous les travaux édités par la société seront rémunérés. Une cotisation annuelle de 25 francs donnera droit à tous les ouvrages que publiera la société.

Les adhésions et les demandes de renseignements sont reçues, par M. Henri Bourin, 144, rue de Longchamp, à Paris (XVI^e).

✻

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Pavillon de Marsan, 8^e Exposition internationale d'Art chrétien moderne, en novembre (Société de Saint-Jean).

Grand Palais, 4^e salon des Industries du Mobilier, concours d'ameublement et de décoration, pour favoriser la recherche d'un nouveau style, de juillet à octobre.

11^e Concours Lépine, place de la République, du 15 septembre au 15 octobre.

DÉPARTEMENTS

AURILLAC. — 6^e Exposition des Beaux-Arts et Arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal, en septembre prochain. Cette exposition sera ouverte aux artistes du Cantal, Aveyron, Corrèze, Lozère, Haute-Loire et Puy-de-Dôme.

EPINAL. — Société Vosgienne d'Art: juillet 1911. Exposition de beaux-arts, peintures, sculptures, arts décoratifs et arts appliqués à l'industrie.

LANGRES. — 14^e Exposition des Beaux-Arts, du 28 juillet au 6 septembre.

LA ROCHELLE. — Exposition internationale, avec section de Beaux-Arts, de juillet à octobre.

ROUEN. — Exposition du Millénaire Normand, du 15 septembre.

ÉTRANGER

GENÈVE. — Exposition de l'Art de nos jours, du 15 juillet jusqu'au 10 août.

GRÈCE. — Exposition au musée de l'Art, sous le patronage de Beaux-Arts, du 1^{er} juillet. M. Maurice Baudouin, secrétaire de la Société Royale d'encouragement aux Arts, à Gand, 141, rue des Bagueuettes.

ST-ÉTIENNE. — Exposition de Beaux-Arts, du 15 juillet au 15 septembre.



ROGIER VAN DER WEYDEN — PILTA

Museo di Brno

LA PEINTURE FLAMANDE

PAR

L. MAETERLINCK



— Entre la France ardente et la grave Allemagne. — (VIENTRE 12.)

LES PRIMITIFS FLAMANDS

COMME le dit avec raison M. H. Pirenne, il faut chercher le secret de l'histoire de la Belgique en dehors d'elle. Il faut considérer ce pays qui appartient ethnographiquement à la race romane et à la race germanique, de même qu'il fut partagé politiquement entre la France et l'Allemagne, comme un « microsome » de l'Europe occidentale.

Ce qui est vrai au point de vue historique, l'est aussi au point de vue artistique. Aux XI^e, XII^e et

XIII^e siècles, les Flamands se contentaient encore d'imiter l'art qui florissait déjà chez les grandes nations voisines et créait des chefs-d'œuvre, tant en France qu'en Allemagne.

C'est n'est qu'au XIV^e siècle, que l'art flamand commence à affirmer son originalité; mais si nous le voyons se transformer et progresser, c'est à l'abri du centre d'art qu'était alors Paris, où de nombreux artistes de la Flandre se trouvaient au service de princes mécènes français.

Dans ce milieu fécond se développèrent des miniaturistes flamands, tels que Jean de Bruges, le

sance entre les années 1370 et 1380, mais on ignore même quels furent ses maîtres. Tout ce que l'on sait de façon certaine se résume en ces quelques lignes: Il vient à Gand, il est choisi par un riche patricien de cette ville, Josse Vyt, seigneur de Pamele, pour peindre le retable de l'Adoration de l'Agneau. En 1424, il reçoit la visite des magistrats gantois, et meurt le 18 septembre 1426.

En dépit de l'opinion de la plupart des historiens d'art, il y a lieu d'admettre, avec M. J. Desmet, qu'Hubert van Eyck fut le plus génial des deux frères, puisque seul il composa et pour la plus grande part peignit le retable de Gand, considéré à juste titre comme le plus pur chef-d'œuvre de la peinture flamande primitive.

Cette appréciation concorde d'ailleurs avec une inscription contemporaine relevée sur les volets du polyptyque conservés à Berlin, où Hubert est qualifié comme étant « le premier de son art ». On sait aussi les honneurs exceptionnels qui lui furent rendus après sa mort. C'est devant son chef-d'œuvre dans la chapelle de saint Jean (cathédrale de Saint-Bavon) que le grand peintre fut enterré, et plus tard, témoignage expressif d'une admiration qui revêt un caractère de sauvagerie étrange, — mais qui s'explique à une époque où les danses macabres jouissaient d'une si grande vogue, l'os du bras qui peignit le chef-d'œuvre fut exposé comme une relique au cimetière de l'église, « dans une gaine de fer ».

Contrairement à ce que nous constaterons dans l'œuvre de Jean, l'Adoration d'Hubert fait surtout songer à un poète débordant d'idéal. Comme le dit M. Desmet, l'auteur semble entré en illuminé dans cette Jérusalem de rêve que nous voyons se profiler, au fond du panneau central, dans l'aube matinale...

La composition n'est pas comme à l'ordinaire

un triptyque; Hubert la divise non pas en quelques panneaux, mais bien en vingt sujets différents. En vrai peintre mystique, il y renferme toute sa pensée religieuse. Il y met la première faute: Adam et Ève; — le premier crime, conséquence de la chute; — le premier espoir: les prophètes; — le premier signe de salut: l'Annonciation. — Puis la Rédemption sous la forme symbolique de l'Apocalypse; le Paradis, Dieu, la Vierge, saint Jean (patron de l'église) les anges; ceux qui célèbrent leur triomphe par la voix, et ceux qui le célèbrent par le son des instruments... Et en-



Phot. Haut-forg

Museo de Berlin

JEAN VAN EYCK — JEAN ARNOLETTI

fin, juste hommage aux donateurs, les portraits de Vyt et de sa femme.

Comme on le voit, c'est tout un monde. Et cette création touffue était si conforme à l'esprit flamand de jadis que nous la verrons représentée en tableau vivant en 1438, peu après sa mort, par les Rhétoriciens gantois pendant les fêtes qui eurent lieu lors de la joyeuse entrée de Philippe le Bon, après la victoire de Gavere.



LE MAÎTRE DE FLÉMALLE — DESCENTE DE CROIX

Cette œuvre est en grande partie ignorée. Le retable se composait jadis de trois zones superposées : le Ciel, la Terre et l'Enfer. Cette dernière partie, faisant pré-delle, fut peinte, comme d'ailleurs tout le polyptyque, à la détrempe, par Hubert, qui d'après nous, n'employa jamais d'autre procédé. Cet Enfer se perdit au XVI^e siècle, lorsque des peintres incompetents, ignorant la nature fragile de la peinture, essayèrent de la laver ou de la nettoyer à l'eau.

Les témoignages concordants d'auteurs flamands du temps ne peuvent laisser aucun doute à cet égard. Voici le texte du chroniqueur van Vaerne-wyck, dont nous donnons ici une traduction :

« Le pied du retable était un *Enfer*, peint à la détrempe par le même Johannes van Eyck. (C'est évidemment Hubert qu'il faut lire.) Quelques mauvais peintres, dit-on, ont voulu le laver ou nettoyer, mais leurs mains de veau (*stic*) ont effacé cette peinture merveilleuse, qui, avec le reste du retable, aurait plus de valeur que tout l'or monnayé dont on aurait pu le couvrir. »

Van Mander dit la même chose, mais en d'autres termes :

« Le pied du retable était un *Enfer*, qui était posé sur un pied ou soie peint. Cette peinture était à la colle, ou à l'œuf; elle représentait un *Enfer*, où l'on voyait les damnés et ceux qui sont sous terre s'agenouiller devant le nom de Jésus ou de l'Agneau. Mais en lavant, ou en nettoyant cette œuvre, des peintres ignorants l'ont complètement effacée et anéantie. »

La date de l'invention ou du perfectionnement de la peinture à l'huile par Jean van Eyck nous est donnée d'une façon inexacte par Vasari, ainsi

que par van Mander, qui le copia. C'est erronément qu'ils assurent qu'elle remonte à 1410, alors qu'on ne connaît aucune œuvre certaine, exécutée à l'huile par Jean, datant d'une époque antérieure à la mort d'Hubert. C'est d'ailleurs ce qui expliquerait d'une façon rationnelle la disparition complète, non seulement de l'œuvre d'Hubert, mais de tout ce qui fut peint par Jean avant la mort de son aîné.

Nous savons de plus que Jean peignait encore à la détrempe après le décès de son frère; car dans les inventaires de Marguerite d'Autriche, on remarquera que cette princesse possédait : « une face de Portugaise... taillée de la main [Johannes sans huelle (sic) et sur toile. » Or cette peinture à l'eau qui figure encore dans un second inventaire, datant de 1524, disparut au XVI^e siècle comme toutes les autres œuvres peintes à la colle par les deux frères.

La peinture la plus ancienne faite par le nouveau procédé de Jean se trouve à Paris; c'est la *Trilogie au Chancelier Rolin*, jadis à Autun, actuellement au Louvre. Tous les historiens d'art sont d'accord pour fixer son exécution après 1426, date de la mort d'Hubert, mais ses œuvres les plus nombreuses se placent après 1430. L'achèvement du polyptyque de l'*Agneau* date de 1432, et cette seule peinture connue d'Hubert ne nous fut conservée que parce que Jean, alors en possession de ses secrets, put achever à l'huile ce chef-d'œuvre de l'art primitif. Le *Nicolas Albergati*, de Vienne, et le *Timothée* (?) de la National Gallery, datent de la même année; l'*Histoire au Duc de Savoie* et les *Archange*, du même musée, de 1433; tandis que sa merveilleuse *Marianne de Jean de Pa...* de Bruges,

les *Portraits* de Berlin et le *Jean de Lenz* de Vienne, nous reportent à 1436.

L'*Annonciation* de Saint-Petersbourg, la *Madone à la Fontaine*, la *Sainte Barbe* d'Anvers, et tant d'autres œuvres authentiques de Jean, se placent même après cette date.

L'art de Jean van Eyck est surtout réaliste

et idéaliste. En revanche, c'est un portraitiste « d'une impitoyable sincérité ». Dans ses chefs-d'œuvre : le *Chanoine van der Paele* à Bruges, la *Fierge au Chancelier Rolin* au Louvre; dans ses admirables effigies des *Arnolfini*, le portrait joue le rôle le plus important, justifiant l'assertion de Fromentin affirmant « que



PIERRE CRISTUS — SAINT LÉOGAND DANS UN ASSIEL À UN JEUNE COUPLE

et somptueux. La fréquentation des cours princières : d'abord celle de Jean de Bavière, évêque de Liège, surnommé *Sans Pitié*, puis celle de Philippe le Bon, où il remplit les fonctions de peintre et de valet de chambre; ses diverses missions secrètes, où la ruse et les roqueries du diplomate étaient de rigueur, tout cela nous fait songer à un artiste peu sensible aux spécula-

grâce au pinceau de Jean van Eyck, l'art de peindre a dit son dernier mot dès sa première heure.

Roger van der Weijden, ou de la Pasture, naquit à Tournai en 1399 ou 1400. Il studia pendant cinq ans sous la direction de Pierre Campin, mais ne fut reçu maître peintre qu'en 1432. Peut-être avant de se servir du

tristes, tels que les Bellini à Venise, Domenico à Florence et Jean Borghèse à Naples.

De l'époque de van der Weyden, mais d'un sentiment archaïque plus marqué, sont les œuvres d'un peintre inconnu, auquel on a donné faute de mieux le nom de maître de Flémalle... On l'appela d'abord le maître à la « Souricière », à cause d'un des volets de son chef-d'œuvre appartenant à la famille de Mérode, où l'on voit *saint Joseph* s'appliquant à confectionner des pièges à souris, pendant que sur le panneau central se



THIERRY BOUTS — LE SUPPLICE DE L'IMPERATRICE
(ÉLÈMENT DE LA « JUSTICE D'ÉDOUARD »)

passa la scène si idéale de l'*Annunciation*. C'est d'un art de premier ordre, plus moderne que van der Weyden, mais où nous ne trouvons que rarement l'émotion dramatique de son grand émule et contemporain. On a cru pouvoir identifier le maître de Flémalle avec Jacques Daret, le condisciple de van der Weyden, qui fréquenta lui aussi l'atelier du maître tournaisien Robert Campin.

Parmi les œuvres principales attribuées à ce maître énigmatique, il faut citer à côté du triptyque de l'*Annunciation* des de Mérode, la célèbre *Vierge* de l'Institut Staedel, la *Madone Somzée* et la *Vierge glorieuse* d'Aix-en-Provence.

Parmi les peintres de l'école Brugeoise, Pierre Cristus mérite une mention spéciale. Né à Baerle, il peignit surtout à Bruges, où il acheta le droit de bourgeoisie en 1444, c'est-à-dire quatre ans après la mort de Jean van Eyck, dont il ne put, par conséquent être l'élève, comme on l'a cru. Un *Saint Eloi vendant un Anneau à un jeune Couple*, de la collection Oppenheim à Cologne, constitue son œuvre la plus typique, car elle fait présager déjà cette série de peintures profanes : des marchands et des usuriers chers à Quentin Metsys.

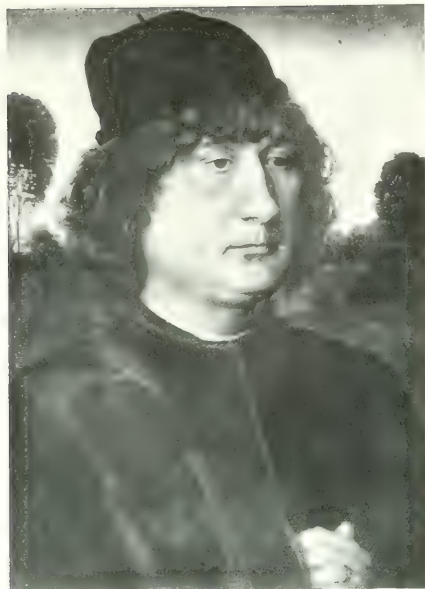
Depuis l'exposition des primitifs flamands à Bruges, on lui a restitué une peinture non moins belle et plus importante : une *Déposition* du musée de Bruxelles, dont l'attribution s'imposa après la comparaison de cette œuvre avec le panneau de Cologne.

Simon Marmion, que les anciens chroniqueurs citent comme un artiste « digne de très grande admiration » naquit à Valenciennes, vers 1425. Il fut à la fois peintre de tableaux et enlumineur. On sait qu'il orna de riches miniatures un livre d'heures pour Philippe le Bon et qu'il exécuta un tableau pour l'hôtel-de-ville d'Amiens. Il peignit aussi des *Episodes de la Vie de saint Berlin* pour l'abbaye de Saint-Omer, œuvre importante dont des parties se trouvent actuellement au Palais royal de La Haye, au musée de Berlin et à la National Gallery de Londres.

Quatre grands peintres illustrèrent le règne de Charles le Téméraire, qui succéda à son père en 1467.

Le premier, van der Goes, naquit à Gand; son œuvre la plus authentique et aussi la plus belle, est le célèbre triptyque de l'*Adoration des Bergers* de Florence qui, d'après Vasari, lui fut commandé par Thomas Portinari, le très riche représentant des Médicis à Bruges.

Dans ce chef-d'œuvre magistral, l'artiste surpassa les peintres flamands qui s'étaient succédés depuis van Eyck. Tout en se montrant un continuateur fervent des traditions esthétiques qui firent la gloire de la peinture de la Flandre à ses débuts, il sut manifester des tendances personnelles, un sentiment réaliste nouveau, présageant parfois les grandes époques de peinture futures.



Musée de Bruxelles.

HANS MEMLING

COFFREAU DE GUILLAUME MORILLÉ (1480)

À côté, près de van der Goes, se place l'œuvre du *Maître de la Vieillesse à une Laine*, datée de 1480, qui se trouve à l'église de Saint-Jacques à Bruges. Ici aussi, les gueux qui viennent demander l'aumône ont ce réalisme pittoresque que nous avons signalé dans le rétable de Portinari. Une peinture à Pise, où l'on remarque, dans le fond, l'église de Saint-Jacques et d'autres tours de Bruges, doit être également attribuée au même maître anonyme.

Du peintre Juste de Gand, qui paraît s'être appelé de son vrai nom Josse van Wassenhove, nous ne savons que peu de chose. Son tableau d'Urbino nous est seul connu, grâce à quelques pièces d'archives relatives à sa commande et à son paiement. Elles nous apprennent que l'artiste fut appelé à la cour du duc Frédéric de Montefeltre, alors que celle-ci jetait le plus vif éclat, c'est-à-dire entre 1465 et 1475. La *Cène*, qu'il exécuta et termina en 1474, place cet artiste entre van der Weyden et Memling. La composition compte une vingtaine de personnages, parmi lesquels on distingue le duc Frédéric. Elle est absolument originale et rompt ouvertement avec les formules en usage jusqu'alors.

Tandis que l'école de Gand s'affirmait ainsi, un nouveau centre artistique se créait à Louvain.

Thierry Bouts de Harlem vint s'établir dans la ville universitaire vers 1448. On ignore la date de sa naissance, mais il y a tout lieu de croire qu'elle peut être placée vers 1420 et que le maître de Bouts fut van der Weyden. Deux de ses principales œuvres se trouvent encore à l'église de Saint-Pierre à Louvain : la *Cène* et le *Maître d'Erasmus*. Nommé « pourtraiteur de la ville » (Bruxelles avait décerné le même titre honorifique à van der Weyden) l'artiste fut chargé d'exécuter une série de peintures pour la maison communale de Louvain. Une partie, le *Jugement dernier*, a disparu ; l'autre, comprenant les plus grands panneaux que l'artiste ait peints, se trouve actuellement au musée de Bruxelles. Ces tableaux portent le titre de *La Sentence inique de l'empereur Othon*. À côté de défauts incontestables, silhouettes grêles, attitudes raides, manque de goût dans le choix des types et la trop grande profusion d'accessoires et d'ornements, il faut reconnaître des qualités éminentes : figures imposantes, admirablement dessinées et d'un étonnant caractère. De plus, comme l'avait fait Juste de Gand, Bouts sut rompre avec la symétrie traditionnelle et apporter dans ses compositions des fonds de paysage où il se plut surtout à montrer des vues de la ville de Louvain.



Musée de Bruxelles.

HANS MEMLING

BARBARA VALENDINBERG VAN BERSVELDE (1480)

C'est vers la même époque que florissait à Bruges Hans Memling, qui certainement ne naquit pas dans la ville qu'il illustra par ses travaux. C'est à l'hôpital de Saint-Jean que l'on conserve ses plus purs joyaux. Son talent s'y révèle sous les faces les plus multiples : puissant et superbe dans son *Mariage mystique de sainte Catherine*, touchant et ému dans les pittoresques panneaux de l'*Adoration des Mages*, ingénu et charmant dans les miniatures à l'huile de la *Châsse de sainte Ursule*, mâle et vivant dans le portrait de *Nieuwenboeze*.

Inférieur à Jean van Eyck comme force et comme puissance, Memling sut en revanche se montrer plus tendre et plus élégant. Après plus de quatre cents ans sa peinture est toujours fraîche et jeune : « C'est une de ces symphonies qui semblent plus nouvelles à mesure que l'oreille les entend davantage », a dit Fromentin.

Les comptes des finances de la Cour de Bruxelles mentionnent plusieurs fois Jacques van Laethem. En 1497-98, il exécute « un grand tableau d'or et d'argent », orné de toutes les armoiries de la Maison d'Autriche. Nous le voyons encore cité en 1500 et en 1501, lorsqu'il était au service de Philippe le Beau, et en 1522, lorsqu'il travailla aux décors des obsèques du roi Emmanuel de Portugal. Nous avons cru pouvoir lui attribuer un triptyque, jadis à Zierickzée, dont les volets représentent les portraits bien connus de *Philippe le Beau* et de *Jeanne la Folle*, tandis que la partie centrale : le *Jugement dernier*, faisant partie de la

collection Ramlot, à Gand, rappelle le même sujet peint par Memling et se trouvant à Dantzig. Deux panneaux de la collection Masure-Six, de Tourcoing, où l'on reconnaît également Philippe le Beau et sa femme, très semblables à leurs effigies de Bruxelles, devraient être aussi restitués, selon nous, au même maître Brabançon (1).

L'existence de Gérard David n'est guère connue que depuis une cinquantaine d'années. Comme tous les peintres de l'école de Bruges,

Gérard naquit en dehors de cette cité où se formèrent de si grands artistes. Il venaît d'Oudewater, où il vit le jour vers 1480.

Quant à ses œuvres, elles furent longtemps confondues avec celles de Memling, ce qui n'est pas un mince éloge. Dans le *Baptême du Christ* (musée de Bruges), Gérard se montre non seulement peintre de figures remarquable mais aussi paysagiste de premier ordre.

Sa *Vierge entourée de Saintes*, conservée au musée de Rouen, atteste, d'autre part, qu'il sut donner à ses types féminins une douceur pleine de grâce et de mélancolie ; tandis que dans son grand triptyque du pa-



Bruges. Hans Memling.

HANS MEMLING LE DÉPART DES VIERGES

GRAND TABLEAU À L'OR ET À L'ARGENT

lais municipal de Gènes : *La Vierge et l'Enfant avec saint Benoît et saint Jérôme*, il montre ses plus belles qualités.

C'est aux côtés de cet artiste qu'il faut placer le Wallon Joachim Patinier, longtemps considéré, mais à tort, comme l'inventeur du paysage. Sa manière l'apparente à Gérard David, si bien qu'une

(1) *Annuaire de l'École de Peinture de Gand*, 1901, p. 101.



Metsys de Bruges

Adoration des Rois Mages, groupant au milieu d'un vaste paysage, très réaliste, les personnages légendaires du Nouveau Testament.

On sait que ce peintre visionnaire, dont Philippe II estimait singulièrement les cauchemars peints, excella surtout dans la peinture des *Tentation de saint Antoine*, du *Jugement dernier* et de *l'Enfer*. Il y figura, en multitudes grouillantes, des démons, des fantômes et des monstres, qui prouvent par leur facture prestigieuse la haute valeur de ce peintre observateur et coloriste.

Louvain et Anvers se sont longtemps disputé l'honneur d'avoir vu naître Quentin Metsys, qui clôtura d'une façon brillante la série des grands maîtres gothiques flamands. On sait maintenant que, s'il naquit à Louvain en 1466, il se perfectionna et apprit la peinture à Anvers. D'abord feronnier, comme son père, on lui doit la délicate grille ouvragée qui surmonte le puits du parvis de Notre-Dame à Anvers; il commence la liste glorieuse des grands peintres de

GÉRARD DAVID

JUGEMENT DE CAMBYSE (1498)
(OEUVRE PARTIELLE)

de ces œuvres, le *Baptême du Christ* du musée impérial de Vienne, signée en toutes lettres *Opus Joachim D. Patinier*, semble une copie réduite du même tableau conservé à Bruges. Sa *Tentation de saint Antoine* du musée de Madrid, est un vrai petit chef-d'œuvre. Cependant, d'après un ancien inventaire espagnol, les figures, notamment les jolies courtisanes mises à la dernière mode d'Anvers, seraient de Quentin Metsys.

Van Aken, mieux connu sous le nom de Jérôme Bosch, du nom de sa ville natale Hertogen-Bosch (Bois-le-Duc), semble incarner le genre fantastique dans la peinture flamande. Continuateur des miniaturistes dont la verve railleuse excusa de mille tristes et forcennations des lettrines et des encadrements des vieux manuscrits, Jérôme Bosch annonce aussi l'œuvre si réaliste de Pierre Breughel ainsi que les joveusetés bien flamandes des Brouwer et des van Craesbeeck. Son œuvre capitale se trouve au musée du Prado à Madrid. C'est une



Metsys de Bruges

GÉRARD DAVID JUGEMENT DE CAMBYSE
(OEUVRE PARTIELLE)



JOACHIM PATINIER — TENTATION DE SAINT ANTOINE

Musée de Madrid.

l'école Anversoise. Certains auteurs ont attribué son changement de profession à une aventure romanesque, aujourd'hui rangée parmi les légendes. Quoiqu'il en soit, l'artiste avait quarante-deux ans lorsqu'il débuta dans la peinture par deux chefs-d'œuvre : *l'Ensevelissement du Christ* et *la Légende de sainte Anne*, peintes respectivement en 1508 et 1509, le premier pour la corporation des menuisiers d'Anvers, le second pour la confrérie de Sainte-Anne à Louvain.

En progrès sur les artistes primitifs de la Flandre, Quentin Metsys comprit et montra dans ses œuvres que la finesse et la richesse des détails doivent être subordonnées à l'ensemble de la composition et il le prouva, dans les deux chefs-d'œuvre que nous venons de mentionner.

Metsys, qui fut aussi un peintre de portraits remarquable, créa encore un genre de peintures profanes, représentant des usuriers ou marchands

pesant leur or, qui eut une telle vogue que ses imitateurs formèrent une école. Parmi ceux-ci, il faut citer en première ligne Marinus de Reymerswale.

Parmi les peintres flamands contemporains de Metsys, qui mourut en 1530, il faut encore nommer Jean Gossaert, dit de Maubeuge, du nom de sa ville natale. Ses peintures d'un fini précieux présentent un curieux mélange de motifs décoratifs inspirés par la renaissance italienne, tandis que ses figures aux draperies à plis cassés rappellent encore les traditions primitives. *Jésus chez Siméon*, au musée de Bruxelles, *Saint Luc peignant la Vierge*, au musée de Prague, *la Vierge et l'Enfant* de Milan doivent être cités parmi ses peintures les plus belles, tandis que, parmi ses portraits — il en fit de remarquables — brillent les *Enfants de Chrétien II* à Hampton Court, un *Chevalier de la Toison d'or* à Bruxelles et le *Chevalier aux belles Mains* de M. Cardon, en la même ville.



Coll. Peeters

JEROME BOSCH — LE JUGEMENT DERNIER (GÉNÈVE, LE MUSÉE DE VIVES)

L'énigmatique maître des *Jeux de Femmes à cheval*, qui créa tant de charmantes effigies de dames de la cour, écrivant, lisant ou faisant de la musique, ne peut être oublié. Il prouve par ses œuvres redoublante une influence française incontestable, et nous rappelle que nombre d'artistes rhétoriciens flamands se tenaient alors au courant des nouveautés poétiques parisiennes. Le gantois Lucas de Heere, grand admirateur de Clément Marot, dont il traduisit en vers flamands les œuvres légères et, plus tard, les *Psalmes*, lorsqu'il se convertit à la religion réformée, semble le prototype de ce genre d'artistes-poètes parmi lesquels il faudra chercher et trouver l'auteur de ces gracieuses peintures (1).

Une des œuvres les plus séduisantes du maître, conservée chez le comte Harbach, de Vienne, nous

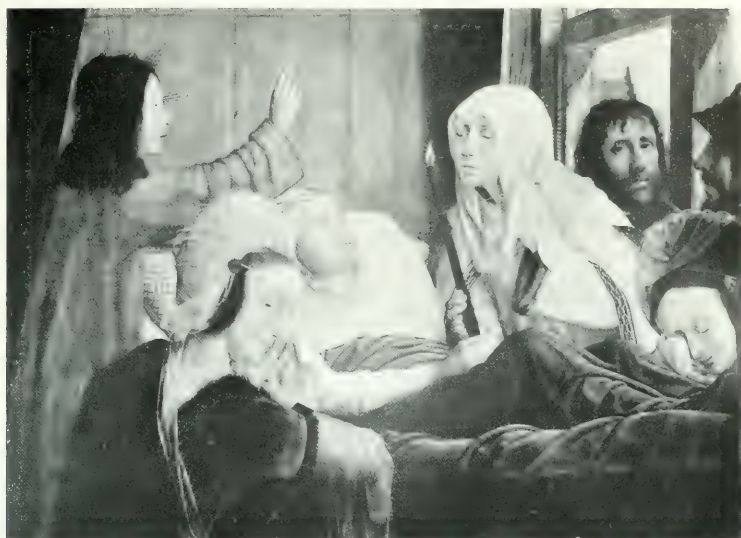
montre *Trois jeunes filles faisant de la musique* et, chose curieuse, elles chantent une version inédite d'une œuvre de Clément Marot :

Tous avec vous donneray
Mon ame et se vous meneray.
La ou pretens votre esperance
Vivante ne vous laisseray.
Encore quand mort seray
Si vous ouïr en souvenance

qui, comme on le voit, constitue un texte plus ancien que celui qui fut imprimé.

Si l'influence française se fit nettement sentir chez ce dernier artiste, la plupart des autres s'inféodèrent de plus en plus aux formules italiennes.

Parmi les peintres romanisants de l'école de Bruxelles, Bernard van Orley (1490-1542) brille au premier rang. Il se forma de bonne heure à l'école de Raphaël, qui distingua bientôt le jeune flamand. Revenu dans son pays, van Orley obtint



QUENTIN METSYS

LÉGENDE DE SAINTE ANNE (EPAGMÈNE)

Museo de Brno

le titre de peintre de la cour et les Gouvernantes ne cessèrent de lui commander de nombreux tableaux et portraits officiels.

Quoique fortement inspirée par les maîtres italiens, sa peinture sût cependant rester flamande. Avec Gossaert de Maubeuge, il est le premier à substituer aux naïves saintes patronnes primitives des nudités mythologiques plantureuses, présageant déjà, jusqu'à un certain point, celles plus suggestives de l'école de Rubens.

Michel Coxie, de Malines, s'enthousiasma plus encore du grand maître italien qu'il copia si bien qu'il fut surnommé le *Raphaël flamand*. Son fils, qui recut de lui le glorieux prénom de Raphaël, fit de



QUENTIN METSYS

LÉGENDE DE SAINTE ANNE (EPAGMÈNE)

Museo de Brno

même, mais en exagérant encore les musculatures puissantes mises à la mode par les élèves de Michel-Ange. Pierre Coucke, d'Alost, mérite également une mention car, à côté de son talent de peintre, il sut se distinguer dans la gravure, l'architecture, la géométrie et fut considéré comme un des hommes les plus érudits de son temps.

Parmi les romanisants de Liège, il faut surtout citer Lambert Lombart (1505-1566), qui fut également poète, architecte, archéologue, graveur et peintre distingué. Il forma Hubert Goltzius qui fut de plus imprimeur et numismate ainsi que Lampronius, un des informateurs de Vasari, qui fut aussi un des maîtres d'Ottho Venius.

Un autre élève de Lambert Lombard, Frans Floris (1518-1570) que ses contemporains surnommaient *l'Incomparable*, porta le dernier coup à l'école flamande primitive. Revenu enthousiasmé de Rome, où il avait vu Michel-Ange découvrir au public son *Jugement dernier*, de la Sixtine, il abdiqua ses qualités natives pour plagier le grand florentin devenu son Dieu. Et ses tableaux, vrais pastiches michelangesques, lui valurent la faveur publique et la protection de la cour.

Son chef-d'œuvre d'Anvers, la *Côte des Anges rebelles*, présente seul une certaine originalité, ainsi que de lointaines réminiscences avec les cauchemars diaboliques si flamands de Jérôme Bosch.

L'influence de Floris fut fatale à l'art de son pays. Son enseignement fit naître une nouvelle pléiade d'artistes romanesques, qui achevèrent de corrompre, à Anvers comme à Bruxelles, le goût du public. On porta au quatorzième et même vingt et même davantage, le nombre des élèves qui fréquentèrent son atelier.

Aux premiers ont été joints, au Mander, et parmi eux-ci : Martin de Vos, le plus célèbre de tous ; Luca de Heere, dit le *Cupidin van den Broeck* et le dessinateur Ambroise et Jérôme Francken, membres d'une prolifique famille de peintres, dont malheureusement aucun n'arriva à la célébrité.

C'est dans le portrait principalement que le génie flamand protesta contre l'invasion de l'italianisme.

« Place, comme le dit M. de Manin, au le

solide terrain de la réalité, ennemis de tout mensonge, systématiquement hostiles aux séductions de l'idéal, les portraitistes jouèrent en Flandre, pendant tout le XVI^e siècle, un rôle semblable à celui que Hans Holbein remplit en Suisse et en Angleterre. Ils n'eurent pas moins que lui le respect des physionomies individuelles, le culte de la ressemblance intime, la forte notion de la vie intérieure. »

A côté de tableaux romanisants souvent médiocres, Pierre Pourbus le Vieux (1510-1585), le dernier des grands peintres de Bruges (dont

on connaît le portrait de Clément Marot); les van Clève, dont le meilleur fut Josse, dit *le Fou* (1491-1540); Guillaume Key (1520-1568), qui eut l'inquietant honneur de peindre le duc d'Albe; Adrien Thomas Key, à qui l'on doit les superbes donateurs du musée d'Anvers, laissèrent tous des portraits, véritables chefs-d'œuvre d'arrangement physionomiste, où ils surent continuer dignement l'école créée par les van Evck.

A cette époque, où presque tous les peintres flamands se faisaient romains ou florentins, « un artiste, à qui l'Histoire, mieux informée, accordera tôt ou tard une importance considérable, Pierre Breughel le Vieux — ou le *Drôle* — se chargeait de faire parler la vérité flamande, presque aussi haut que le mensonge de la mythologie italienne »; mieux que Jérôme Bosch, il synthétisa l'esprit populaire et gouailleux de la Flandre.

Selon la mode du temps, il fit le voyage d'Italie et laissa dans son œuvre de nombreux souvenirs



LE MAÎTRE DES FEMMES À MI-CORPS
TROIS JEUNES FILLES FAISANT DE LA MUSIQUE



Museo de Brno

LE MAÎTRE D'OUTREMONT LA PASSION
DEUXIÈME DE GAUCHE



Musée du Louvre

BREUGHEL LE VIEUX — LA PARABOLE DES AVEUGLES

de son passage le long du Rhin, à travers les Alpes, ainsi que de ses séjours à Rome et à Naples. C'est dans cette dernière ville que se trouve son chef-d'œuvre des *Aveugles*, dont une réplique, presque aussi belle, est conservée au Louvre. Mais, tandis que ses contemporains s'italianisaient au contact des chefs-d'œuvre de la péninsule, lui restait tel que la nature l'avait fait, le peintre populaire de son pays et de sa race.

Revenu dans les Pays-Bas, il s'établit à Anvers, où, au port, dans les cabarets, à travers les foires et les kermesses, parmi les ivrognes trébuchants, il s'en fut rechercher l'humble spectacle des fêtes champêtres, ce qui lui valut le surnom de *Breughel des Paysans*. C'est à Vienne qu'on peut le mieux apprécier le peintre, dont l'œuvre est éparpillée dans l'Europe entière. Parmi les tableaux provenant de l'ancienne collection de Rodolphe II, il faut citer la *Fête de la Barbe*, le *Maître de Innocents*, et surtout le *Poitement de Croix*. Toutes ces scènes religieuses sont traitées comme des drames populaires et l'on y sent passer le frisson de crainte et de sang, évoquant ses malheureux compatriotes gémissant sous le joug de l'inquisition et de la robe de chambre. On a tout ignoré de son art jusqu'à ce qu'un jour, un

prêta tous les sujets avec une originalité rare et un talent inimitable. Dans ses célèbres séries des *Vertus* et des *Vices*, il se montra, d'autre part, un moraliste puissant, fait pour parler à l'âme du peuple.

« D'autres fois, dit M. P. Mantz, rentrant en riant dans le monde fantastique, il évoque la sorcellerie du moyen âge et se complait aux plus amusantes diableries. Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, il est le grand comique de l'école flamande; il se rattache, par les liens d'une fraternité qu'il ignore, à la famille de tous les rieurs de l'époque; mais il est surtout de ceux qui se sont servis de la gaieté comme d'un masque, pour cacher, en les laissant deviner, les inquiétudes, les mélancolies d'un temps, où la vie humaine était comptée pour si peu, où la lutte était dans tous les esprits et dans tous les cœurs. »

Pierre Breughel le Vieux mourut à Bruxelles en 1569, laissant deux fils qui devaient hériter en partie du talent de leur père. Huit ans plus tard naissait Rubens, la plus haute incarnation du génie artistique flamand au XVII^e siècle.

L. MAEHLING.

(L'illustration)

OCTAVE MORILLOT



La Tresseuse de Couronnes



RETOUR DE PÊCHE AU TION

TAHITI L'ILLUMINÉE

OCTAVE MORILLOT

TAHITI, terre de beauté, jardin de l'éternel etc austral, possède décidément le privilège d'exalter les enthousiasmes artistiques. Après Loti, après Gauguin, elle a trouvé un nouvel adorateur en la personne d'Octave Morillot. Officier de marine démissionnaire, charmé par la vie édenique de ces délicieux pays, celui-ci réside depuis bientôt huit ans dans l'Archipel de la Société. Fuyant la grande île de Tahiti trop européanisée, il a successivement transporté ses pénates à Tahaa puis à

Raatea. Le but très noble qu'il s'est proposé, sa correspondance nous l'apprend : « Je suis définitivement décidé à employer la plus grande partie de ma vie à élever un monument que j'espère viable à une race qui, dans un demi-siècle, ne sera plus. Non pas tant que la maladie la tue, mais le sang blanc la submerge... » (18 novembre 1909).

Vivant à la Maïori, en contact permanent avec les indigènes, le peintre a courageusement entrepris la réalisation de ce programme. Nous vou-



BAGNEUSES

Avec ses pieds, au milieu du ruisseau, les pieds baignant dans l'eau... (PIERRE LOTI - *Le Mariage de Loti*)

d'iron, nous efforcer de faire ressortir ici la grande sincérité qu'il a mise dans son accomplissement.

C'était certes un cadre merveilleux que celui dont il disposait pour faire mouvoir ses personnages. Don des éruptions sous-marines et des madrépores, l'archipel possède une exubérante végétation quasi-tropicale. Ses îles sont accidentées de mornes pittoresques au sommet desquels s'accrochent de légers nuages errants apportés par l'alisé. Condensés en pluies bienfaisantes, ceux-ci maintiennent la végétation dans un état perpétuel de fraîcheur et alimentent d'innombrables ruisseaux qui chantonnent dans les ravins. Trois notes caractéristiques ont attiré l'attention émue de l'artiste : un ensemble de couleurs splendides inconnu de nos froids pays du Nord, le silence de la forêt majestueuse où l'on n'entend aucun pépiement d'oiseau, enfin le parfum enivrant exhalé par cette nature en perpétuel enfantement, nature très douce mais parfois secouée par d'abominables evelones. Si le peintre est impuissant à rendre l'absence du bruit et les senteurs violentes, il peut exprimer du moins le calme magnifique et sa palette possède d'admirables

ressources pour évoquer les jours tout poudrés d'or ou les nuits argentées. Baies paisibles où s'épanouit l'apothéose de la pleine lumière ; récifs de corail des atolls donnant au flot une extraordinaire nuance verte, domaine d'élection des poissons aux reflets de pierre précieuse ; sous-bois au jour tamisé mais laissant pénétrer par place des paquets lumineux et parsemés de fleurs éclatantes ; couchers de soleil aperçus par delà les troncs grêles des cocotiers qui s'avancent jusqu'à la plage, voilà les thèmes préférés de l'artiste, les fonds qu'il donne à ses personnages. « Je peins des Tahitiens dans leur milieu, nous dit-il, je suis venu ici pour cela. Je ne puis donc faire autrement que de condenser leurs caractères essentiels, de les intensifier et non de les adoucir pour obéir aux conventions faites et factices du joli... mes *vabine* ne sont pas

jolies, elles sont belles tout simplement ou du moins cherchent à l'être ». Comme l'a fait remarquer Gauguin : « Ce qui distingue la Maorie d'entre toutes les femmes... ce sont les proportions du corps. Une Diane chasserresse qui aurait les épaules larges et le bassin étroit », à la manière égyptienne. « Chez la femme d'Orient et surtout chez la Maorie, la jambe depuis les hanches jusqu'au pied donne une jolie ligne droite. La cuisse est très forte mais non dans la largeur, ce qui la



BOUFFERT

rend très ronde ». Ajoutons que les hanches manquent souvent un peu de finesse, que le corps possède une extraordinaire souplesse due à l'absence de vêtements gênants, que la chevelure est d'un noir splendide et que les traits, sans rien avoir de la régularité grecque, sont souvent pleins d'originalité et de passion ; on pourra alors comprendre la *vahine*

Un trait entre bien d'autres permettra d'apprécier le désir ardent manifesté par Morillot d'être véridique. Avant de composer sa scène de pêche ici reproduite, il a tenu, nous raconte-t-il, à aller lui-même sur le récif avec son harpon. « J'ai très rarement réussi, ajoute-t-il, le genre de coup qui consiste à saisir le poisson au moment où il profite



LA RAMASSEUSE D'ORANGES

« C'est plutôt un jardin de silence et d'ombre où croissent les fruits des Heptarides, des oranges pareilles à de grosses boules d'or. » (HENRI LÉVELY : *Océan*.)

de Morillot dans toute sa grâce primitive. La pureté du type de cette race polynésienne essaimée d'ouest en est par les tempêtes de l'Océan austral est malheureusement en voie de disparition et il faut une fois de plus constater là l'abominable influence du métissage. Il importait donc de la fixer dans ses traits essentiels, avant une extinction complète.

des trois ou quatre secondes d'étales qui suivent la ruée d'une lame sur le récif, pour attraper quelques herbes... Il est très difficile de voir l'animal, quoique de couleur voyante, au milieu de cette eau tourbillonnante, bouillonnante, écumante, fusante et giclante... *Tout cela revient à dire que c'est comme le sujet que j'ai peint.*

Sa correspondance abonde en renseignements sur la conception de ses œuvres. Nous nous permettrons d'en citer quelques extraits. Il déclare certain jour qu'il est nécessaire de posséder « un esprit amoureux de l'idée pour l'idée et qui dans les lignes et les couleurs voit des *idées* à associer pour faire ressortir un ensemble. » « Evoluer, chercher, dit-il ailleurs, c'est là la conscience de notre métier, avoir toujours le désir d'atteindre à plus de vérité, à plus d'intensité, quitte à se tromper souvent mais toujours chercher... » « L'art, c'est de l'inconscient dans la plus haute acception du mot. Il me serait impossible de dire pourquoi

tion. J'ai cherché la combinaison des tons et j'ai voulu que du voisinage de ces nuances et non pas seulement du sujet, naisse un plaisir cérébral... Tous les bleus, verts et violets sont opposés à tous les oranges, jaunes et rouges... »

Il décrit d'ailleurs fréquemment les nouvelles œuvres qu'il entreprend. C'est par exemple : « Un coucher de soleil vigoureux encadré par des masses d'arbres sombres, zébré par des troncs de cocotiers, un ciel extraordinairement barbouillé de pourpre et de violet, un ciel somptueux, riche, voluptueux... Voilà le thème, le fond du morceau, Toute une série de notes chaudes et harmoniques



Matisse.

Bien, et tout le silence accablant de ce paradis d'Océanie. On n'entendait que de légers bruits d'eau, des chants discrets d'insectes, et de temps en temps... l'air d'une loyale trompette.

(Pierre Louÿs) *La Maison Tahitienne*

j'aime certaines couleurs plus que d'autres... je réajusterais simplement de manière la plus énergiquement possible ma perception en me servant de couleurs, de chercher la plus puissante transposition de ma vision. Et si mon œil a vu quelque chose de bleu et pour des raisons d'harmonie le souhaiterait plus bleu encore, je ne craindrai pas de le faire plus bleu. Je poursuis avant tout la puissance d'expression. » Après une période de travail intensif, il exulte : « Je crois être arrivé à une riche intensité de couleurs à des rapprochements vigoureux et devant réjouir l'œil... Les lignes et les choses sont un *prétexte à colora-*

tion. » sont données par les taches colorées que font des corps de femmes cueillant des fleurs ou se baignant et par les taches espacées ou massées des fleurs rouges, orangées ou bleues. De l'ordonnance et de la combinaison de ces éléments en même temps que de leur qualité doit naître un effet d'ensemble. Je crois que ma synchronisme s'appellera « fare Tahiti » la maison tahitienne... La demeure est lointaine et petite mais je pense malgré tout que ce titre se dégagera bien de cet amas de coups de pinceau. »

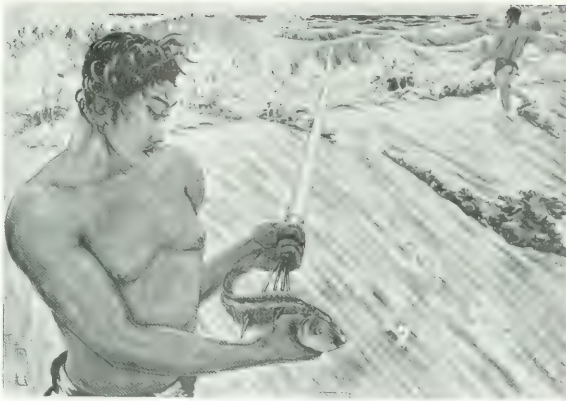
On peut juger par ces quelques aperçus de la façon dont l'artiste entend réaliser ses

conceptions et aussi de la proche parenté de ses théories avec celles de Gauguin. Non pas qu'il ait cherché à s'inspirer de ce dernier :

« Je sais, quant à moi, affirme-t-il à plusieurs reprises, que je n'ai jamais songé à imiter qui que ce soit... » Mais placés tous deux devant les mêmes féeries de la nature, ayant à rendre les mêmes splendeurs lumineuses igno-

raies de nos froids pays, ils ont jugé que les procédés habituels manquaient de puissance et demandé à la couleur intense sa magique intervention. L'œuvre de Morillot rendra donc un suprême service à celle du peintre mort délaissé à Tahiti : celui de témoigner en faveur de sa grande sincérité et de la justesse de sa vision.

MARQUIS DE TRISSAN.



LA PÊCHE SUR LE RIF DE CORAIL



JEUNE FILLE

« Dans le pose, elle se couvrait d'un large châle en paille blanche et rose de Tahiti »
(PIRELLA GÖTTI - *Le Messager de France*)



LES DEUX ANCIENS DE VOLENDAM
(DESSIN EN COULEURS)

UN PEINTRE MODERNE

ANTOON VAN WELIE

J' me garderais de présenter trop pompeusement un artiste qui, découvert en 1881 par douzaine d'années par le subtil et pénétrant Anatole France, à Anvers, où il exposait un premier ensemble de ses ouvrages, compte, à Paris, depuis qu'il s'y présente, à la Bodinière, et dans toute une

phalange d'admirateurs enthousiastes et d'amis fervents. Il me semble pourtant indispensable de résumer les phases qu'il a parcourues dans sa carrière déjà féconde, et dont chacune est ici représentée par la reproduction de toiles caractéristiques.

Hollandais d'origine, ayant passé toute sa jeunesse aux mêmes lieux où s'éveilla le génie de cette magnifique pléiade de grands réalistes qui va de Bouts et de Lucas de Leyde à Terburg et Metsu, en passant par Rembrandt, Franz Hals et Gérard Dow, Antoon van Welie fut de bonne heure

vante la chimère qu'il avait poursuivie avec une si belle conviction ? le milieu même qui l'environne sollicite tout à coup son attention; la vie toute simple de tous les jours lui réapparaît intéressante; il se retrempe, pour ainsi dire, dans la pure nature: heureuse halte ! Le Hollandais, le réaliste prend sa

revanche. C'est alors que voient le jour ces véritiques images de la *Jenne Filie de Volendam*, de la *Jenne Hollandaise au Chat* et ces *Deux anciens de Volendam*, aux yeux vides de toute idée, aux trognes rubicondes, vernies et revernies de hâles successifs, aux éclatantes vestes rouges, d'un rendu serré, d'une merveilleuse précision, œuvre forte et vivante que l'État français a eu le bon goût d'acquérir à la dernière exposition des œuvres de l'artiste.

Dès lors, M. Antoon van Welie est parfaitement sûr de son métier, un métier savoureux, personnel, original, souvent difficile à analyser, tant les matériaux s'y mêlent, savamment dosés



Point de vue

LA FEMME AU MASQUE

rêve conquiert de prime saut, le sacre « le dernier et le plus nostalgique des peintres légendaires », devinant en lui l'illustrateur prédestiné de ses fantaisies prestigieuses.

Puis — quelque lointain atavisme opéra-t-il un offensif retour ? l'artiste finit-il par trouver déce-

par un alchimiste expérimenté, tant la touche en est aisée.

Point de virtuosité, non, — cas presque rare en ce temps de tours de force et de clowneries variées. M. Antoon van Welie est un observateur trop avisé, un artiste trop perspicace pour n'avoir pas



JEANNE HILLÉ DE VOLENDAM



LA MARQUISE D'ANGLESEY

decouvert qu'en présence d'un chef-d'œuvre on subit ou ascendant sans discerner, on cherche même, on voit, à part quelques abstrauteurs de quintessence qui sont les critiques ou les artistes d'aujourd'hui, à savoir « comment c'est fait ».

Maître de sa technique, qu'il s'agisse d'aquarelle, d'huile, de pastel, ou d'une simple étude au crayon noir; fort de pouvoir à son gré l'assouplir, la plier aux nécessités diverses, l'adapter aux successifs sujets qui se présentent à lui, à la grâce ou à la rigueur, il se campe devant ses yeux, dès qu'il en aura péné-



Mlle. REY INAÏS

présentation de vagues humanités ne va plus, désormais, suffire à son ambition. L'idéaliste qu'il n'a jamais cessé d'être, l'amoureux d'Isolde et des « Princesses lointaines », des créations éthérées de la poésie et le véridique portraitiste des *Deux anciens*, le peintre des âmes surhumaines et celui des corps sans âme unis harmonieusement en lui, il est mûr pour réaliser le rêve des plus hautains d'entre ses devanciers. Et c'est alors qu'il crée ces portraits d'une si pure spiritualité, d'une vie intérieure si profonde, ces effigies si émouvantes que la mémoire, après qu'on les a vues, vous en hante



Post. 112, 1909

AU PIANO

comme celui d'un cher disparu : c'est *M. Paul Deschanel*, c'est *M. Edmond Rostand*, pensif; ce sont *M. de Max*, tiévreux comme il sied, *Sir George Gibb*, l'une des plus impressionnantes choses, peut-être, de sa dernière exposition, et ce blond jeune homme en habit vert qui semble échappé d'un roman de Wilde; ce sont enfin toutes ces prodigieuses, ces captivantes figures féminines aux regards meurtris, aux sourires énigmatiques, celles de *M^{lle} la Batonne de Richibotou*, d'une altière beauté, de *M^{lle} la Marquise d'Anglesey*, vingt autres encore, dont la *Ferme au Masque* (*Mrs. Hedykinson*) est le type le plus achevé, le plus représentatif et qui classent décidément Antoon van Welie comme le peintre prédestiné des aristocraties,

des races chargées de passé, un peu lassées de tant de souvenirs et de tant de gloire. Ce portrait de la *Ferme au Masque*, d'un modernisme si aigu, vous obsède délicieusement.

Une toile discrète : suprême élégance, raffinement inaccessible au vulgaire. Un fond sobre, aux tons apaisés et blonds de vieil ivoire, si effacé qu'on n'en discerne que plus tard les ingénieux détails, et qui laisse en pleine valeur, en relief intense la figure attirante, inoubliable comme une apparition.

Svelte, souple, on le devine, sous les plis sombres du manteau ample et onduleux comme une diaphane et sous la chaude fourrure opulente, de toute sa personne, par l'attitude, par le geste, exhalant on ne sait quel parfum de souveraine distinction, de



LA MÈRE DE L'AMÉLIE (MRS. HEDYKINSON)

la main gauche — des mains fluettes, fines, de blanc gantées, — elle écarte, hésitante, en un geste inachevé de Cérés Eleusine, la transparente soie qui voilait son visage, encadré de cheveux magnifiques. Et elle découvre ainsi sous le large et très simple chapeau, un front lourd de pensée, un nez résolu, vaillant, qui se retient de palper, des lèvres scellées comme sur d'irrémissibles paroles, et des yeux, enfin, des yeux qui interrogent et se défendent de répondre; des yeux déçus qui souffrent de ne pas flamber de foi; des yeux sincères que pourtant la traîtrise de la vie oblige à se garder de périlleux aveux; des yeux profonds et récelant, à l'abri de leur miroir figé, des trésors de bonté, sans doute, et de délicatesse, ainsi qu'un immobile étang, sous les reflets d'un

ciel brouillé d'automne, dissimule au regard du promeneur qui passe les délicats spectacles de ses profondeurs, la fragile dentelle des algues, le capricieux enchevêtrement des herbes taquinées par la source prochaine, le glissement cauteleux de craintives bestioles.

La main droite balance un masque, image, trait pour trait, du visage, encadré, pareillement à lui, mais accueillant, mais souriant de ses grands yeux exquis, le masque qu'on revêt, pour courir le monde; le masque qui ment; le seul que connaissent les indifférents qui nous entourent.

Telle est la *Femme au Masque*, l'une des dernières œuvres de M. Antoon van Welie, l'une de celles qu'il préfère entre toutes, la plus significative, sans doute.

GUSTAVE BABIN.



LES QUATRE VIEUX QUI ATTENDENT LE BATEAU

(1924-1911)



Phot. L. Basset.

Coll. Th. Reinach

(C'est au hasard de ce cadeau et de ce hasard.)

E. LENOBLE POTERIES DE GRAND FEU

L'ART DÉCORATIF

Grès, Faïences, Terres cuites

AU MUSÉE GALLIÉRA ET AU PAVILLON DE MARSAN

LE musée Galliéra, en 1911, s'est proposé, comme programme de son exposition annuelle, de rassembler les exemples les plus achevés des grès, des faïences, des terres cuites françaises et de leurs diverses applications. D'autre part M. Alexandre Imbert, un des meilleurs spécialistes de la question, a prêté pour quelques mois à notre musée des Arts décoratifs, sa collection de faïences italiennes. Et c'est pour nous matière à comparaisons.

Les travaux érudits auxquels M. Imbert s'est livré depuis de longues années, autant que son goût personnel, l'ont amené peu à peu à composer une des plus belles collections qui soient, et je crois bien que ses notices et les albums qu'il prépare resteront, avec la *Notice des Faïences peintes italiennes au Musée du Louvre*, par M. Alfred Darcey, parmi les meilleurs répertoires de cette étude. On y trouve des pièces provenant de presque toutes les fabriques de la péninsule, que l'on

peut diviser ainsi, suivant les gisements de terre :

Marche : *Faenza, Forlì, Ravenna, Rimini, Bologna.*

Pouille : *Catania, Polignano, Santeramo.*

États pontificaux : *Deruta, Foligno.*

Duché d'Urbino : *Perugia, Castel-Ducato, Urbino, Gubbio, Città di Castello.*

Duché du Nord : *Ferrara, Modène.*

Vénétie : *Venezia, Padoue, Bassano, Vicence.*

État de Gênes : *Genova, Savona.*

Royaume de Naples : *Capri.*

Je renonce à entrer dans le détail de ces fabrica-

tions diverses : le but de ces chroniques n'est pas d'approfondir, autant qu'on pourrait le faire dans un livre, chaque partie de l'art décoratif, mais de chercher dans le passé des éléments de comparaison, et d'y trouver les principes qui peuvent inspirer les artisans d'aujourd'hui. Il y a dans la collection de M. Imbert des raisons capables d'émouvoir non seulement nos regards, mais notre sensibilité : beaucoup de ces plats, de ces tasses qui nous séduisent par le raffinement de leurs colorations et de leurs motifs décoratifs étaient des plats offerts à l'occasion des fiançailles, d'un mariage, et l'on peut lire, sur beaucoup d'entre eux, des devises amoureuses, par exemple :

Amore è vita, amore è morte. aussi naïves que des devises de mirliton, en même temps qu'on y relève des armoiries et des profils de femmes, probablement des portraits. Les archéologues y trouveront eux, des dates, et de nouvelles preuves de les convaincre que le mot *faïence* (Faenza) est un anachronisme; on savait déjà que les Persans avaient fabriqué des faïences bien avant les artisans de Faenza. On a généralisé d'une manière abusive, et l'on dit *faïence* pour tous les produits analogues, même ceux qui ne venaient pas de Faenza, de même qu'en Italie, on appelle *arazzi* les tapisseries, non seulement d'Arras, mais

d'ailleurs, et qu'en Flandre on appelle *Gobelins* les tapisseries de tous pays, même fabriqués avant la fondation des Gobelins.

Je voudrais simplement chercher sur ces pièces le rapport qui existe entre la matière, la forme et le décor. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que la faïence et une poterie à cassure terreuse recouverte d'un émail, qu'elle est soumise aux aléas, j'allais dire au hasard, de cuissons successives, et que les couleurs employées sont subordonnées à l'action du feu. Les considérations de matière, la

composition de la terre, les manipulations chimiques, la connaissance positive et scientifique des éléments, imposent leurs lois à l'imagination de l'artiste qui s'expose à toutes les déceptions s'il ne sait pas mesurer son ambition à ses moyens et subordonner l'esthète qui peut être en lui à l'artisan qui n'y est pas toujours. La forme et le décor et leur réalisation sont en relation constante, et l'on conçoit l'intérêt qu'il y a à ce que l'artiste soit à lui-même son propre artisan. Il ne suffit pas de tracer un beau dessin sur le papier, il s'agit avant tout de ne retenir de ce dessin que ce qui est capable d'être retenu par la matière asservie à toutes les vicissitudes de la cuisson, de connaître ce



MASSOUI — GRAND VASE BLEU DÉFAÏTE

qui peut être traduit et ce qui ne peut matériellement pas l'être. Et ici, se pose tout naturellement cette question : une faïence peut-elle être la copie d'un tableau ?

Or, quand on regarde les céramiques italiennes, on observe que beaucoup d'entre elles sont la reproduction des chefs-d'œuvre de la peinture. Ainsi les gravures d'après les tableaux de Raphaël ont certainement servi de modèle à Francesco Xanthe, d'Urbino, tel *Enfant portant son Père*, est la copie d'un groupe qui se trouve dans la fresque du Vatican, *Thémistocle* de Botticelli, et représente un vieil

lard porté sur les épaules d'un jeune homme; de même qu'on remarque sur d'autres faïences : le *Parnasse*, le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, le *Jugement de Paris*, la *Vierge au Poisson*, *La Maman*, *Psyché et l'Amour*, *Polysphène et Galatée*, *Jupiter et Junon*, *Hercule et Onphale* d'après Raphaël, *Hercule étouffant Antée* d'après Mantegna, les *Grimeurs* d'après Michel-Ange. Mais presque toujours, ces modèles sont dénaturés, simplifiés par l'artisan, qui n'hésite pas à supprimer telle nuance, tel personnage, à réduire l'action à ses éléments essentiels, bref à synthétiser et grossir, toujours en vue d'une action chimique. Et l'on peut affirmer que ces soi-disant modèles ne sont plus que des réminiscences, qu'ils ont servi de point de départ, de donnée sentimentale pour plaire au goût du public et satisfaire aux commandes, mais qu'ensuite l'artisan s'en est affranchi, et qu'en traitant si librement le sujet, en le rendant *ornemental*, en lui appropriant la bordure, il l'a fait sien et complètement renouvelé.

On s'est étonné qu'au lieu de se servir de ces gravures, les céramistes n'aient pas demandé à des artistes des compositions originales faites exprès pour l'objet à décorer; et l'on a cité comme un cas exceptionnel le cas du duc Guidubaldo faisant appel à Battista Franco, peintre de Venise, à Raphaël del Colle, pour fournir des modèles aux céramistes contemporains. Ceux qui s'étonnent croient que l'idéal de la céramique consiste à se rapprocher le plus possible des effets de la peinture à l'huile. Ils commettent l'erreur que commettait Ingres, et pensent comme Vasari, quand il écrivait, à propos de Luca della Robbia : « Il a peint à glaze certaines entrelades avec des bouquets de fruits et de corolles et des et si naturels qu'avec un pinceau on se croirait pas mieux en un tableau à l'huile. » Mais ils ne com-

prennent pas les véritables lois de la céramique. Si les céramistes italiens n'ont pas fait appel à des peintres pour leur fournir des modèles, c'est qu'ils connaissaient ces lois et préféraient combiner eux-mêmes des harmonies décoratives qu'ils savaient à l'avance susceptibles d'être traduites. Si Luca della Robbia a si bien réalisé son idéal, c'est qu'il était à lui-même son propre sculpteur, c'est qu'il modelait la terre glaise et ne lui faisait exprimer que les nuances capables de persister sous le manteau glacé de l'émail. D'autre part, il restait toujours dans ses colorations d'une extrême sobriété, n'utili-

lisant guère que le blanc, le bleu, quelquefois le vert, rarement le brun et le jaune en touches. On peut déduire de la céramique italienne les principes suivants :

1° *Le décor et la forme doivent être appropriés à la matière;*

2° *L'artiste qui décore doit être en même temps l'artisan qui dirige la cuisson.*

Dans quelle mesure les artistes modernes qui exposent aujourd'hui au musée Galliéra leurs faïences, leurs grès, leurs terres cuites, obéissent-ils à ces principes? Dès le vestibule, dès le jardin de la cour d'entrée, nos regards sont fixés par une série de productions qui, je

crois bien, en sont la violation flagrante. Les vases, les deux cache-pots (têtes de chats), d'après Devicq, le lévrier, d'après Valton, le groupe de communicantes, d'après M^{me} Girardot, exécutés en grès par la Manufacture nationale de Sèvres, ne lui font pas honneur. Ils sont la démonstration évidente que l'on ne saurait impunément séparer en céramique la conception de l'exécution, et que l'enseignement de Sèvres n'établit pas une corrélation assez étroite entre ces deux phases de l'œuvre d'art. Il me faut faire exception pour « un vase de jardin modelé d'après Cros » (*sic*). La formule du catalogue est ambiguë,



1902. B. 10.

EMILE DECOUR VASE DE GRÈS

et ne laisse pas, je l'avoue, que de m'inquiéter. Henri Cros est mort; s'agit-il d'un bas-relief utilisé par la Manufacture pour le décor d'un vase, ou d'un projet de vase proposé par Cros lui-même? j'aimerais que le catalogue nous donnât là-dessus quelque précision et que le nom de Cros ne fût pas prononcé à la légère. Le nom de cet homme, qui a retrouvé le secret de la pâte colorée, de la peinture à l'encaustique, qui a fait passer dans ses œuvres le frisson de l'âme antique, de cette âme gréco-latine qu'il connaissait pour avoir fréquenté les modèles antiques, aussi bien de la statuaire que de la littérature, restera comme un des plus grands noms de la fin du XIX^e siècle. Certain bas-relief en grès exposé, d'autre part, au musée Galliera, montre à quel point cet artiste connaissait la technique des traductions céramiques. Il est regrettable que son exemple n'ait pas été mieux compris à la Manufacture, où il avait son atelier. Je dirais la même chose, et plus encore, de certains vases et animaux exécutés en grès par une société industrielle, que je ne veux pas nommer, et qui se trouvent dans le même jardin. Il y a là un vase avec des nymphes et un satyre, qui est tout simplement hideux, et pour lequel Huysmans aurait certainement trouvé un déluge de mots empruntés à la cuisine, à la triperie et aux bocaux de pharmaciens. Même erreur pour ce qui est de certains modèles proposés à des céramistes par le sculpteur Pierre Roche : la personnalité de cet artiste n'est certes pas en cause, et il ne m'en voudra pas de mêler son nom à une polémique qui ne s'inspire pas des individus, mais des idées; j'aime son talent délicat, son esprit inventif, curieux, mais qu'advient-il au fourneau de toutes ces délicatesses, de toutes ces curiosités? Je préfère ne pas y penser, non plus qu'aux modèles de Joë Descomps, de Walton, de Waldmann, de Joseph Chéret : que dire de tel vase en terre cuite, par exemple, où l'on voit des pêcheurs se pencher sur les bords du vase et tendre leurs lignes. Imagination charmante, mais d'enthousiasmer Vasari.

Voici maintenant, car on peut faire au musée Galliera à l'apogée de sa netteté, tout un groupe d'exposants que M. Eugène Delard, le conservateur du musée, a judicieusement mis en valeur, et auxquels il a libéralement accordé la place qui était due à leur personnalité : Lenoble, Massoul, Henri Simmen, William Lee, Rumèbe, Lachenal, Dammouse, Delaherche, Moreau-Nélaton, Decœur, Méthéy, Bigot, M^{lle} Berthe-Cazin, et que je cite ici, au courant de la plume, sans prétendre les classer, mais ensemble, parce qu'ils forment un groupe homogène, où les principes que j'indiquais plus haut semblent généralement admis. Je ne

puis examiner une à une les œuvres qu'ils ont exposées. Presque toutes sont intéressantes; beaucoup sont dignes d'entrer dans un musée; quelques-unes sont des chefs-d'œuvre du genre. M. et M^{me} Félix Massoul continuent, par exemple, en collaboration, leur série de vases où tout est à remarquer : la couleur, la forme, le décor; ils réussissent les reflets métalliques, le jaune, l'aubergine, et s'affirment particulièrement dans certains bleus d'Égypte, bleus profonds, sourds, riches, qui ne sont qu'à eux : là-dessus, l'ornement n'intervient que pour préciser la forme, svelte ou épanouie, et toujours largement conçu et exécuté; quelques boutons de salsifis, des plumes de paon, c'est peu de chose, et cela suffit cependant à mettre en pleine valeur la qualité du galbe et de la coloration.

D'autres, comme M. Lenoble et M. Henri Simmen, dans leurs grès grand feu, s'inspirent, quant à la forme et au décor, de la céramique gréco-romaine. La matière a été portée à une haute température de façon à supporter, dans l'usage, des chaleurs assez élevées. Je remarque, en passant, que les pièces ainsi cuites rendent, quand on les frappe nettement, un son presque cristallin. Certaines pièces sont poussées jusqu'à 1.350 degrés; or il est constant que les pièces soumises à une cuisson modérée acceptent une palette très étendue, une palette de peintre; mais les pièces soumises à une cuisson dépassant 1.000 degrés n'acceptent plus que certaines couleurs, par exemple les cuivres, qui, avec un feu réducteur, deviennent des rouges-flammés, ou, avec un feu oxydant, des verts; par exemple aussi les bleus de cobalt et les émaux terreux qui donnent les tonalités noires; et l'on peut dire que l'étendue de la gamme colorante est en raison directe de la température à laquelle on soumet les pièces, d'où la nécessité, si l'on veut que la pièce ne soit plus poreuse, et qu'en se vitrifiant elle devienne véritablement un grès, de simplifier les couleurs, par conséquent les motifs de décoration et la forme elle-même. Voilà pourquoi sans doute M. Henri Simmen, en voulant adopter pour ses poteries un décor simplifié, s'inspire, cela ne veut pas dire imiter, de la céramique gréco-romaine : l'ornement est stylisé, sans avoir la sécheresse des figures strictement géométriques; quant à la forme, elle rappelle celle des vases antiques, par exemple le rhyton, le canope, le lécythe, mais en les combinant et en les modifiant très heureusement. Ainsi de M. Lenoble, pour les pièces qu'il a exécutées d'après les dessins de M. Pontremoli, architecte, pour l'habitation grecque de M. Théodore Reinach, à Beaulieu, ou tout est grec, l'architecture, la décoration, les meubles, et même, paraît-il, le costume du concierge.



HENRI SIMMEN — GRÈS DE GRAND FEU

J'arrive à la vitrine de M. Méthey. On n'y a choisi dans la production de cet admirable artiste, parfois inégal, que des pièces irréprochables, et l'on en peut dire le mot de Ghirlandajo, à propos de la mosaïque : *la verra pittura per l'eternità*. On a déjà expliqué dans cette revue, le pourquoi motivé de l'admiration que nous devons à Méthey. Je pense, simplement, que chaque œuvre sortie de sa main diffère de la précédente, qu'il donne l'impression, très rare, de pouvoir se renouveler indéfiniment, que les mots sont impuissants à traduire les sensations qu'il nous prodigue; les roses qu'il cherchait et qui peuvent transformer en déroute une victoire, en bonbon fondant une harmonie délicate, il les connaît parfaitement aujourd'hui; et il revient avec maîtrise aux grès, qu'il avait un instant quittés pour la terre vernissée, exclusivement.

La vitrine de M. Decœur, sans me causer, tout à fait, les mêmes joies, nous donne les plus grands espoirs : la décoration, qui conserve la forme et l'accentue, le point de départ emprunté à la nature et stylisé, non plus la nature imitée puérilement, mais l'impression de la nature, toujours l'onctuosité, le gras de la matière qui fait penser aux Chinois, l'affirmation de la céramique, l'ampleur

robuste des profils, des plans et de l'ornement, toutes ces qualités feront peut-être un jour, à M. Decœur, une réputation égale à celle de Chaplet.

J'aurais encore beaucoup de choses à écrire sur l'exposition du musée Galliéra. Mais la place me fait défaut, et je ne puis qu'indiquer les questions qu'elle nous propose et les artistes qui s'efforcent de les résoudre. Je voudrais, par exemple, m'étendre davantage sur les statuettes de Gustave Violet, qui représentent des types de bergers et de paysans pyrénéens. Nous aurons sans doute l'occasion de revenir sur cet artiste, qui jusqu'à présent a vécu là-bas, dans son village des Pyrénées-Orientales, en contact avec la nature, et qui exprime parfaitement la sensibilité particulière à sa province avec les moyens que lui donne sa technique, mais qui cependant, très imprégné de la civilisation méditerranéenne, et la voyant à travers le tempérament de sa race, est capable de dépasser l'observation locale et de réaliser des œuvres latines : je n'en veux pour preuve que la maquette de fontaine qu'il a réalisé tout seul, et d'autre part le projet de théâtre en plein air, qu'il a exécuté en collaboration avec son ami M. Gaudissart, dont j'aurai certainement l'occasion de parler bientôt, puisque

... Galliera, me dit-on, prépare pour l'hiver prochain une exposition de poterie. Je voudrais parler aussi de la vitrine consacrée aux poteries populaires : l'on sait assez qu'il existe en France beaucoup de ressources ignorées, à ce point de vue : ce sont des potiers à Thuir, près Perpignan ; dans tous les environs de Quimper, à Rohan, près Lorient ; à Cussac (Charente-Inférieure), à Brissard (Eure-et-Loire), à Treigny-en-Puisaye (Yonne) et cent autres, dans le Var, le Berry. Il ne s'agit rien moins que d'encourager ces petits centres industriels paysans, et surtout les maintenir dans leur tradition locale en empêchant qu'ils ne visent à une production banale, uniformisée, en la soustrayant à je ne sais quelles influences, et pour cette propagande, d'utiliser les efforts de Sociétés comme la Société de l'Art à l'École, comme les Amicales d'Instituteurs, comme les Sociétés académiques des départements. Les revêtements céramiques mériteraient aussi un développement : on n'ignore pas quelle importance ils ont prise, depuis la vulgarisation de l'églazure ; il est possible, en les associant à des procédés de construction comme le fer ou le ciment armé, d'en tirer un parti esthétique, toujours, bien entendu, en les affirmant, et en ne leur faisant pas dire ce qu'ils ne peuvent pas dire : affiches des gares, bassins d'eau, décorations des

édifices, harmonies de certaines couleurs fondamentales, décor très simple et l'on arrivera sans doute à des effets analogues à ceux que produisaient les temples égyptiens ou persans. On m'assure qu'à l'Exposition internationale des Arts décoratifs que l'on prépare pour 1915, on fera appel à des céramistes pour des décorations d'appartements, et des combinaisons de bois et de grès cérames. Je ne puis que me réjouir de ces intentions qui ne font, après tout, que reprendre de vieilles traditions abandonnées. Je souhaite aussi que l'on fasse appel à des ferronniers, à des bronziers, à des ciseleurs, pour monter des pièces céramiques d'une beauté exceptionnellement précieuse, et que l'on imite ainsi les amateurs du XVIII^e siècle qui faisaient monter par des sculpteurs, par des orfèvres, des pièces chinoises, des porcelaines orientales. J'imagine fort bien un vase de Méthey monté par Husson. Mais il ne faut pas que l'on monte n'importe quel vase sur un bronze quelconque : il faut que les deux artistes unissent leurs efforts. Et il me plaît de terminer cet article sur ces mots : union de tous les efforts et de tous les arts, pour une destination définie ; je n'ai pas cessé de montrer la nécessité de cette cohésion harmonieuse, que l'Exposition de 1915 fera triompher, j'en suis sûr.

LÉANDRE VAILLAT.



MÉTHEY — VASE DE CLAUDIUS MONTAIGNE



1914, Douai.

FRANCIS JOURDAIN LA CRUCHE ROUGE.

Le Mois Artistique

MINIATURES ORIENTALES, APPARTENANT A MM. KALEBJIAN FRÈRES (*Galeries Duval-Ruel, 16, rue Laffitte*). — La Mode est à l'Orient, aux Turqueries, aux Persaneries. Mode charmante, souvenir du XVIII^e siècle qui, lui aussi, s'enticha de ce passé, de ce lointain. Ce qui me fait préférer l'art persan, ou indo-persan à l'art chinois par exemple, c'est qu'il n'y a pas besoin de le comprendre, je veux dire que ses intentions symboliques sont nulles, la plupart du temps, et qu'il n'est pas nécessaire de l'aborder avec des réminiscences d'historien ou de gnostique. Il exprime la vie, décorativement, bizarrement, somptueusement, mais la vie. Vous y voyez des chasses et des batailles et du flanc des bêtes ou des hommes coule, minutieusement, le sang bien naïvement

rouge et si joli. Des derviches accroupis revêtent des jeunes filles, debout ou assises, attendent on ne sait qui, peut-être personne : peu importe, elles sont là, délicates, savoureuses, étranges; des mendiants passent, appuyés sur leurs bâtons; des princes fument leur houka, en recevant des audiences; des chameaux ou des éléphants luttent ensemble; parfois, plus simplement encore, la page se recouvre d'oiseaux volant parmi des fleurs (occasion à conflits de couleurs adorables) ou bien ne montre que des arabesques d'écriture ou de pure fantaisie.

Toutes ces choses parlent directement à l'imagination et elles suggèrent mille rêveries confuses qui toutes ramènent au plaisir de regarder encore ces panneaux précieux. Libre à nous de savoir, de

préciser le siècle et le lieu, mais cela n'augmente pas notre joie. L'artiste n'a pas prétendu faire œuvre d'histoire. Il copia la vie, avec ingénuité. Elle est encore là, après des siècles, toute palpitante.

FRANÇOIS JOURDAIN (1870-1904) (*Galerie Durand-Ruel, 20, rue Royale*). — Un véritable artiste, à l'œil délicat, à la main légère, à la sensibilité qui se raffine, très en progrès depuis quelque temps. Il est à la fois naïf et précieux, précis et très subtilement vague. Des transitions insensibles relient entre elles, d'une ligne à l'autre, d'une touche à l'autre, ces qualités contradictoires, mais dont la fusion, sur une toile, cause un plaisir tout à fait rare. M. Francis Jourdain fit à beaucoup penser à M. Francis Jammes. C'est tout naturel. Les analogies sont frappantes, et jusque dans le choix de certains sujets familiers, potagers même, mais je trouve moi, surtout dans la manière de les traiter. Chez le poète comme chez le peintre, c'est le même trait brusque et écrasé qui tout à coup s'effile, s'évanouit, laisse, exprès, l'œil le perdre, le retrouver dans le vague. C'est une insistance qui soudain fait place à une suggestion. Art de nuances, enfantin et décadent, fait pour plaire à des barbares ou à des gens très raffinés, mais art essentiellement d'artiste. Parmi les peintres de la jeune école, je ne connais que M. Vuillard, dans ses meilleurs moments, qui m'ait paru égaler les toiles de cette exposition. Ce ne sont que des variations autour de quelques motifs, mais toujours d'une saisissante, originale présentation. Le spectateur est toujours invité à se placer à un point d'où les choses apparaissent sous un angle inattendu. Ainsi ses jardins, ses terrasses, ses ciels, ses natures mortes, ses fleurs nous semblent des choses nouvelles. C'est charmant.

CHARLES COTTET (1846-1904) (*Galerie Durand-Ruel, 16, rue Laffitte*). — Cette rétrospective aide à se former une idée suffisamment juste d'un homme qui fut un modeste et un consciencieux et ne chercha pas le succès. C'est un peintre d'autrefois, que ne toucha point l'Impressionnisme. Il présente, parfois, quelques analogies avec Ribot, mais parfois seulement car, d'une manière générale, sa palette est plutôt claire, plutôt aimable. Deux copies d'après Rubens, très bonnes, attestent sa virtuosité, son intelligence des vieux maîtres. Il aime peindre, cela se voit, à ses fleurs, à ses natures mortes, mais ses portraits par exemple, quoique excellents, n'atteignent point une portée psychologique.

SCULPTURES DE M^{me} BERNIÈRES-HENRAUX (*Galerie Bonnet de Mireuil, 18, rue Tumbes*). — Ces dessins rehaussés de pastel font exactement la même impression que les tableaux mêmes de M. Aman-Jean. Sans doute parce que ces tableaux, conçus uniquement en vue d'une suggestion mystérieuse, vous frappent par leur ligne générale et quelques rapports de ton, qualités qui restent au même degré dans les dessins. M. Aman-Jean est un des plus délicats artistes d'aujourd'hui. Il raffine sans cesse, d'abord sur la nature, puis sur ses propres raffinements. C'est en peinture, un procédé analogue à celui qu'employa Mallarmé. Il ne reste plus que le minimum de matière, et pour ainsi dire plus de sujet. L'effet porte sur l'enveloppe du sujet, sur l'atmosphère, sur l'effluve. Peinture de rêve, qui peut être parfois décorative mais sera toujours psychique et pleine de mystère.

À côté de ces dessins si subtils, les sculptures de M^{me} Bernières-Henraux forment un vif contraste. Leur intention est précise, leur facture nette, leurs mouvements se referment sur eux-mêmes, leur ligne ne cherche pas à se confondre avec l'atmosphère, mais au contraire à enclorre sans évocation des formes strictes et qui, ainsi ramassées, donnent l'impression de forts volumes. Ses œuvres sont donc à la fois de petites dimensions et massives cependant, pleines de force et parfois de pensée. Les arrangements en sont toujours ingénieux. J'ai goûté surtout les sept groupes qui forment le *Surtout de table en argent* (cire perdue) appelé l'*Enlèvement*. C'est tout un poème, spirituel jusqu'à l'ironie et charmant jusqu'au lyrisme, d'une originalité, d'une gaieté, d'une turbulence exquises.

EXPOSITION CHARLES COTTET (*Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze*). — L'article récent de M. Raymond Bouver dans cette même revue sur M. Charles Cottet ne me permet plus l'outrecuidante envie d'en écrire longuement à mon tour. Je ne me permettrai que quelques réflexions personnelles.

Les cinq cents œuvres exposées là inspirent le respect. Nous nous trouvons devant une œuvre enfin, une œuvre véritable et qui justifie vraiment une exposition. Un quart de siècle de travail, une vie d'homme mûr. Pas une toile ici n'est indifférente : dans toutes on retrouve un labeur authentique, une inspiration, une pensée vraie. Jamais M. Charles Cottet n'a peint pour la seule joie de peindre, mais il y a toujours mis la collaboration de son âme sérieuse, encore rendue plus grave par la confrontation avec les paysages mélancoliques, avec les existences navrantes et religieuses de la Bretagne. C'est la Bretagne qui lui fournit ses pre-

mères inspirations, c'est d'elle qu'il tient son empreinte. Il peut désormais aller partout, en Espagne comme en Orient, en Islande comme en Savoie, en Hollande comme à Venise, à Paris comme à Pont-en-Royans, fréquenter l'atelier, voir des intérieurs, toujours il saura ne plus être dupe du mirage immédiat, souvent conventionnel de ces décors. Il ira droit, au contraire, à l'essentiel, au sérieux. Il discernera la gravité, la mélancolie, la tristesse même. Il retrouvera partout la solitude, qui est pour ainsi dire la substance philosophique de tout paysage. Et devant le plus beau des paysages de la terre, le corps nu, il sera saisi d'une analogie pitié. Sans en sacrifier la grâce, il en notera l'attendrissante fragilité, en suggèrera la fin future. Cet artiste, à qui le plus maniaque de technique ne saurait reprocher une faute, est avant tout un poète, et un poète pensif. Et il reste ainsi dans la profonde vérité de son art, et exerce son authentique mission.

EXPOSITION MARCEL LENOIR (*Cycle international des Arts, 97, boulevard Raspail*). — Un enthousiaste, un violent et un mystique, hanté de préoccupations littéraires, mais aussi sollicité par les émotions reçues devant la nature.

Son art est brutal, sommaire même souvent, mais souvent aussi plein de délicatesses soudaines, touchantes, et qui font

penser à certaines pages pleines de religieuse tendresse de M. Maurice Denis. Quand sa violence porte à faux, elle choque, comme toute disproportion entre l'effort et le but, mais lorsqu'elle touche juste, lorsque le trait accentue le point même où le peintre a voulu nous émouvoir, il atteint des effets véritablement saisissants.

Comme tout artiste d'avenir, M. Marcel Lenoir accueille en lui des idéaux contradictoires, suit des tendances opposées. Son abondance ne s'embarasse pas d'un choix. Mais ce choix se fera seul, à son insu, dans les profondeurs de l'inconscient, réserve incomparable des créateurs. Ainsi son sens

de la composition décorative tendra (le mouvement déjà est très nettement visible) à se satisfaire avec des œuvres du genre de *Processions du Vendredi-Saint à Gêrone*, au lieu de se disperser dans de purs rêves. Il y gagnera plus de concentration et une émotion plus authentique. Il coïncidera à ses buts véritables, il s'accomplira dans sa propre logique.

L'ŒUVRE DE LÉONARD JARRAUD (*Galerie Drouot, 13, boulevard Malesherbes*). — On ne connaît presque pas M. Léonard Jarraud à Paris. Il n'expose plus depuis vingt ans. Aussi cet ensemble de ses œuvres (environ cent soixante-trois) est-il comme une révélation.

M. Jarraud est un peintre-paysan, qui n'est presque jamais sorti de son village angeoumois et s'en est fait le poète fidèle. Je ne trouve rien de plus touchant qu'une existence d'artiste ainsi consacrée à une région, à un paysage. Aucun secret d'ailleurs qui vaille celui-ci pour en pénétrer l'émotion véritable, le sens intime. M. Jarraud a rendu à merveille, d'un pinceau comme trempé de brouillard, les espaces vides, les horizons sans romantisme de ce pays replié sur lui-même, « fade et mouillé », selon l'admirable expression de Fromentin, notre Hollande française. Il a la délicatesse de Corot et de Cazin, avec quelque chose



MARCEL LENOIR
PORTRAIT DE L'ÉPIQUE LÉGENE BOUÛGON

de personnel, une mélancolie bien à lui, profonde et comme inextirpable, un charme difficile à définir et pourtant indiscutable. C'est un de ces hommes attentifs à écouter les voix intérieures et qui n'ont qu'à regarder la réalité qui les entoure pour faire du rêve, à force d'amour de la nature.

Autour de lui, et qu'on reverra plus abondamment l'année prochaine, se groupent quelques « artistes du pays d'Ouest » : MM. Gaston Balande, Henri Goussé, René Hérisson, Georges Maresté, Armand Vercaut, les sculpteurs Rivillon d'Goussier, Raoul Verlet, Emile Peyronnet, le graveur Renland.

F. M.

MEMENTO DES EXPOSITIONS

- Galerie Drouot, 27, rue de la Harpe.* — Peinture et sculpture de Henri Lefebvre d'Orléans et Paul Signac.
- Galerie Georges Petit, 8, rue de Saxe.* — Peintures de B. Bonnat de Montel, Bourdons, Billot, Jourdan, Malinçon, Taquoy.
- Galerie Tardieu, 10, rue de la Harpe.* — Exposition de l'Eau.
- Galerie Richard, rue Victor-Massé.* — Exposition Manzanara-Pissaro.
- Musée de la Ville.* — Exposition des statues, des moulages et reproductions de l'antique, tentures, tapisseries et objets d'art réunis par le Professeur Lannelongue.
- Musée de la Ville, rue de la Harpe-Beaubien.* — Exposition des nouvelles collections d'Antinoë rapportées par M. Gavet.
- Musée Cornuschi.* — Exposition d'art chinois.
- Bibliothèque Nationale.* — Exposition commémorative de Théophile Gautier.
- Galerie Berlitz.* — Exposition Antoine Druet (l'Inde et l'Algérie).
- Galerie Félix Cavaroc, 10, rue de la Paix.* — Exposition permanente de marbres statuaires d'artistes contemporains.
- Galerie Marseille et l'Idrae.* — Exposition Ottmann.
- Musée Guimet.* — Exposition d'objets d'art de la Chine, du Thibet et de la Perse.
- Pavillon de Marsan.* — Union Centrale des Arts décoratifs : Expositions rétrospectives : 1° La Légion d'Honneur et les décorations françaises; 2° La Turquie en Europe (XVII^e et XVIII^e siècles); 3° Collection Imbert (céramiques italiennes (XV^e et XVI^e siècles).
- Hôtel Le Peletier de Saint-Florent, 20, rue de Saint-Jacques.* — Exposition de « Paris durant la grande Epoque classique (XVII^e siècle) ».

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

LES installations et aménagements de l'Exposition Internationale d'Hygiène, à Dresde, mériteraient de ne point passer inaperçus de la chronique d'art de cet été. Mais peut-être qu'une étude attentive de l'affiche, que lui a composée M. Franz von Stuck, en résumerait la leçon. Cette déconcertante affiche fait tout d'abord crier d'horreur. Gardez-vous de partir du fait que vous la trouviez laide pour ne la plus regarder. Au contraire, demandez-vous plutôt comment il se fait qu'un Franz von Stuck ait pu commettre une pareille monstruosité? Là, est le commencement de la sagesse. Sur cette base il ne faudra pas beaucoup regarder, chercher, ni réfléchir pour la trouver bientôt explicable, puis supportable, puis sérieusement, sombremenent belle en son implacable dureté. Or, ce n'est qu'un très petit cas particulier, mais qui permet de conclure au général. L'art nouveau d'Allemagne et d'Autriche s'applique si étroitement à des concepts pratiques, il est tellement bien adapté à un pays, qui ne ressemble en rien à la France, qu'il est tout naturel qu'il lui soit instinctivement, mais irraisonnablement antipathique. Beaucoup de sagesse voudrait au contraire qu'on l'étudie d'autant plus, afin qu'on conclue de la France à l'Allemagne par opposition. S'inspirer de l'esprit et du sens de son procédé, et non imiter les résultats. Tout cet esprit consiste à chercher quand il s'agit d'hygiène, de musique, de science ou de pédagogie, à en satisfaire le *bon sens* le plus complètement possible. Le miracle de l'Art s'accomplit ensuite tout seul, par surcroît. Sur l'autel du pratique un beau jour le feu sacré se trouve allumé sans qu'on s'en soit douté. Et l'Allemagne moderne a un tel *esprit* de l'architecture à l'affiche et de la symphonie à la mise en scène. Il est fort intelligible que rien n'en soit sympathique à la France; mais profondément inexplicable que celle-ci en fasse grief à l'Allemagne.

La seconde exposition indépendante allemande s'est ouverte à Munich et bénéficie des locaux successivement occupés les précédentes années par l'exposition d'art industriel, puis japonaise et musulmane. C'est naturellement la cohorte ochlocratique de toutes les expositions sans jury. Et comme en Allemagne les audaces sont d'autant plus permises que difficile l'accès des locaux et sociétés d'exposition et qu'il est sans exemple depuis vingt ans que des œuvres d'art d'une vraie valeur n'aient pas trouvé le chemin du public par quelque voie normale, il en résulte que la cohue des tableaux qui ont pris le chemin de la Thiergartenstrasse,

loin que de représenter l'art avancé donne presque exclusivement à la nullité ou à la médiocrité la plus bête l'occasion de panser ses blessures d'amour-propre. C'est encore plus frappant cette fois-ci. Et cependant, comme l'an passé, on réaliserait une fort belle exposition avec les bonnes choses égarées dans cette foire aux vanités. Mais elles proviennent des mêmes artistes, et ces artistes-là, n'ont jamais eu maille à partir, que je sache, avec les jurys. Et, avec les mêmes œuvres, ils ne seraient mis à la porte d'aucune exposition officielle. S'ils s'en éloignent, c'est par déférence à un principe et non qu'ils redoutent un jury. MM. Palmié et Feldbauer, par exemple, chacun dans leur genre, l'un impressionniste français, l'autre, typique de la *Scholle*, ont toujours été reconnus pour d'excellents peintres munichois. S'ils ont, par hasard, encouru des déboires, ce ne fut que par rapport au nombre et non à la qualité de leurs envois, à moins qu'en raison d'inimitiés personnelles, mais leur art n'est même pas contesté. Une dame Eugénie Bandell, de Francfort-sur-le-Mein, se démontre de plus en plus l'un des plus vigoureux portraitistes en plein air de notre temps. Elle a non-seulement le sens de la lumière et de la couleur, une facture large et calme, mais un beau dessin et un frisson averti de la beauté physique. M. Max Giese est, avec MM. Hermann Urban, Carl Reisser et Charles-Edouard Jeanneret, dans d'autres compagnies, l'un des rares artistes qui se soient aperçus de l'impressionnant spectacle qu'a présenté le dégageant graduel et momentané de la façade de la cathédrale de Munich, au milieu des décombres de la démolition du vénérable *Augustinerstuck*. Son aquarelle géante, trouble et aqueuse, est un poème d'hiver et d'atmosphère bourrue qui atteint au plus violent pathétique. Je souhaiterais vivement consacrer à cette transformation d'un quartier entier de Munich et à ceux qui s'en sont inspirés, une étude que rendraient singulièrement instructive tant les photographies, qui ont été prises dans ces ruines, que la série de nos notes et dessins. Voir se créer sous nos yeux un site nouveau et en contrôler l'impression sur des artistes de talent est aussi passionnant que n'importe quelle étude de psychologie, accomplie dans des conditions où l'observation directe est le moins sujette à l'erreur. Quant aux très estimables artistes jeunes qui ont éprouvé le besoin de se passer de jury, je le regrette infiniment pour eux. Pour trois surtout: M. Robert Gerstenkorn, de Coblenz, qui a des visions sombres et voyantes, et des dards de Rube-Martin; et

Nous ne devons pas oublier de citer et Peter Hal' un vrai paysagiste de la montagne bavaoise. On y pourrait ajouter M^{me} Sidonie Fichler, de Králove-Vinohrády pour certain bateau à vapeur, rouge et noir sur la Vltava grise. Mais qu'importe un nom de plus ou de moins de personnes douées, qui devraient rentrer au bercail de la difficulté d'admission à vaincre? Car il n'y a pas à tergiverser, le principe, théoriquement fort juste de l'Exposition sans jury,

pratiquement ne vaut rien, en Allemagne du moins, parce qu'entre deux maux il faut choisir le moindre. Mieux vaut, après tout, endurer un ou deux menus dénis de justice, qui forment le caractère et mettent le talent à l'épreuve, que d'encourir les voisinages avilissants de l'exposition libre. A vaincre sans périls, il n'est pas même vrai que l'on triomphe sans gloire : on ne triomphe pas du tout.

WILLIAM RUIJER

AUTRICHE-HONGRIE

Le 29 juin doit être marqué d'un caillou blanc dans l'histoire de la vie et de l'art slovaques qui, Dieu merci, ne font encore qu'un. La petite ville de Hodonin (*Goedling* en allemand) est le premier maillon posé sur la première pierre d'un important Musée-bibliothèque. En sûreté, sur territoire autrichien, il sera l'abri et le refuge des antiquités et de l'art, le populaire comme l'autre, d'une nation, parfaitement autonome et viable, que les circonscriptions politiques et administratives affectent d'ignorer, sinon, comme en Hongrie, de supprimer. De belles œuvres des artistes slaves de la Monarchie, réunies depuis longtemps par les soins et le patriotisme de MM. Aloys Kolisek et Jan Kafka, forment déjà un nouveau de galerie point du tout négligeable; sans compter une admirable collection de ces broderies paysannes, qui font aujourd'hui l'admiration des visiteurs de l'exposition de Turin où, naturellement, elles passent pour hongroises, alors que leur provenance est à peu près exclusivement slave ou roumaine. Il faut lire à ce sujet les doléances du noble poète slovaque Svetozar Hurban Vajansky, dans son pauvre journal persécuté de Turciánsky Smer (L'Espérance) à Klattov (*Klattau*) en Bohême, du 17 au 30 juin, exposition pour toute la région de la Sumava (Böhmerwald) d'art graphique ancien et moderne: incunables très précieuses, puis les types de la presse, les gravures, les estampes, les lithographies, les timbres artistiques de la reproduction mécanique moderne. — A Jihlava (Jglau), dans la contrée où Mahler vint au monde, une exposition absolument charmante a mis en honneur l'art intime et recueilli du paysagiste Roman Havelka, en soixante paysages, aquarelle et huile, de la sauvage vallée de la Díje (Thava). En outre, travaux plastiques, réduisant comme de juste, de M. Emmanuel Kodet. En plus, les produits de la *Liberté malinoj*, de Telcht, encore à recommander, et de la *Liberté malinoj*, de Telcht, encore à recommander, et de la *Liberté malinoj*, de Telcht, encore à recommander.

nomie des écoles tchèque et morave-slovaque. — A Prague, exposition des travaux de la lemme bulgare, si patiemment collectionnés la-bas par M. Vaclav Dobrusky (M. de Saxe) et on tous les lycées de jeunes filles de la capitale tchèque ont défilé. — On ne chôme du reste jamais à Prague: Le Conservatoire y célèbre ses cinquante années d'existence par de magnifiques publications et, sans détrimer des solennités ordinaires en pareilles circonstances, une exposition d'un haut intérêt, non seulement musical mais iconographique. C'est ainsi qu'une salle a été réservée aux souvenirs de Mozart. Parmi les tableaux et œuvres d'art, des portraits très peu connus de Gluck, de Franz Schubert (par Kriehuber), de beaux instruments, de très précieux autographes. — En

même temps la Société *Manes* expose, en photographies expertement choisies, un résumé très éducateur de l'Histoire de la peinture. — Le Musée d'art industriel met au concours, pour diverses institutions ou maisons de la ville, des *ex-libris* et divers objets. — Les aquafortistes Frantisek Simon et Svabinsky rassemblent leurs récents travaux en des publications d'un soin et d'un luxe qui, il y a dix ans, eussent encore paru impossibles en Bohême.

Le plus indépendant des artistes hongrois, et certainement l'un des plus intéressants, M. Rippl-Ronai, fort connu des Parisiens, vient d'obtenir un franc succès par l'exposition chez Thannhauser, l'un des marchands d'Allemagne les plus actifs et qui dispose d'un des plus agréables immeubles, d'un résumé de son œuvre montrant les grandes étapes d'une évolution, partant de Paris et aboutissant à un modernisme directement hongrois. Cela commence par des scènes d'intérieur, tristes et mystérieuses, à peine frottées et d'un dessin sommaire, mais expressif et grossissant, et finit par des explosions de lumière, des pétards de couleurs tels que nulle peinture jamais n'a fait penser davantage à ces tapis populaires des nationalités vivant en Hongrie, mais tout neufs ceux-ci, comme dans la bigarrure de matières premières où la chimie se serait, comme il arrive trop souvent, substituée aux bonnes recettes traditionnelles de l'industrie domestique. Chambres jaunes à solives brunes, jardins aux chaises d'osier badigeonnées d'écarlate, blanches maisons hongroises des *puszta* de Somosy ou de Kaposvar avec de virulents avant-plans de plates-bandes, vérandas blanches, rosiers et causeries de personnages qui prennent le frais à l'ombre de la maison, c'est par la lumière et un goût déclaré pour certaines couleurs que se signale la Hongrie provinciale encore plus que par certains détails typiques de la maison de campagne, épaissement passée et repassée au lait de chaux, un simple rez-de-chaussée sous un vaste toit avec une lourde colonnade rustique sans chapiteau ni base. Les académies féminines, jetées sur des sofas jaunes, au premier abord d'une brutalité suffoquante, finissent par dégager, grâce aux proportions, un indéfiniable sens de la beauté physique. Et il serait difficile, je crois, de refuser à des portraits que l'on sent ressemblants, beaucoup plus de caractère qu'à ceux du norvégien Edward Munch, artiste du même genre, mais dans ce choix de sujets lugubres, chambres nues où il se passe des drames intérieurs, lit où échoue l'alcoolisme morne des faubourgs, qui un moment semblent avoir, sous des influences symbolistico-naturalistes, détourné M. Rippl-Ronai de la vraie voie que lui enseignait la qualité d'air et de lumière de son pays et le sens de sa race. Désormais, au contraire, ses tableaux des boulevards de Paris, opposés à ceux de M. Raffaelli, non seulement pro-

clament la formation différente de l'œil et de la vision, la latitude de l'Île-de-France ou de Budapest, mais fourniraient matière à une excellente démonstration de ce fait que si, à la rigueur, Slaves, Viennois et Français peuvent avoir une façon commune d'envisager les choses les plus multiples de la nature et la vie, au contraire le Magyar ou l'Oriental,

lorsqu'ils se livrent avec franchise à leur tempérament asiatique, atteignent à des résultats tout-à-fait différents. Et c'est la plus grande louange qu'il faille décerner à M. Rippl-Ronai de n'avoir pas hésité à recevoir le second prix.

W. H. R. 11

ESPAGNE

L'Exposition d'art décoratif organisée par le « Circulo de Bellas Artes » au Retiro et annoncée dans ma précédente chronique, a dépassé les espérances qu'on pouvait concevoir de cette première exhibition à Madrid des industries artistiques espagnoles, car si l'on en constatait la résurrection locale dans divers centres, on n'osait guère espérer en réunir un tel ensemble, encore qu'une judicieuse sélection l'ait réduit à ses éléments les plus intéressants et caractéristiques. L'installation très esthétique (notamment les effets d'éclairage) fait honneur à l'architecte M. Palacios, auteur de la belle fontaine qui orne le « patio » central et dont la conception très moderne marie le style byzantin à une frise néo-classique.

Le « clou » de l'Exposition est sans contredit la salle occupée par le grand céramiste Daniel Zuloaga, qui, avec son frère récemment défunt, le grand orfèvre, et son neveu, le grand peintre — dont on voit là l'ébauche du portrait de son oncle reproduit dans son superbe tableau qui vient de triompher à Rome — forme une dynastie d'artistes dignes des siècles d'Or. Daniel Zuloaga, ancien élève de Sévres, où étudia aujourd'hui son fils et brillant héritier Juan, a su, dans son atelier si pittoresquement improvisé en l'église romane de San Juan de los Caballeros à Ségovie, faire revivre avec la vigueur d'un artisan de la Renaissance les meilleurs types et procédés de l'ancienne céramique espagnole suivant des orientations nouvelles. Ses cinquante envois sont des plus variés comme leur matière : grès, porcelaines, briques à reflets métalliques, hauts-reliefs, statuaires émaillées, enfin aquarelles, dessins et jusqu'à des panneaux de paravent puissamment décoratifs et curieusement patinés, qui montrent que son talent de peintre est la base de son « métier » ; le tout inspiré des traditions et motifs purement castillans dont il s'est comme imprégné dans sa retraite de Ségovie et contrastant avec le caractère trop exotique des envois d'autres céramistes tels que Bayarri, malgré tout le savoir-faire de celui-ci.

MM. Ruiz Luna et Guijo ont ressuscité avec plein succès la fameuse poterie de Talavera, où ils égalent les vieux modèles, et M. Corbato présente d'intéressants, quoique peu nombreux spécimens de celle de Triana, à Séville. Il faut d'ailleurs regretter, comme à propos du Salon d'architecture, que, dans cette exposition, l'art décoratif andalou qui a repris très heureusement de nos jours le sens de ses origines arabes, ne soit guère représenté, pour l'ameublement par exemple, en face des installations élégantes et confortables mais d'un goût trop cosmopolite de Lisaraga et d'Iberaiz. M. Enrique Salas rénove adroitement la sculpture sur bois dans ses cadres et ses coffres archaïques et M. Gamonedá, par une notable invention, industrialise, un peu au détriment de l'art, la gravure sur métaux et le damasquinage.

Un prêtre, M. Granda y Buylla a consacré de louables efforts et une organisation intelligente à rendre à l'orfèvrerie d'église l'esprit artistique qu'elle a depuis longtemps perdu et ses œuvres méritent le renom dont elles jouissent déjà à l'étranger autant qu'en Espagne. Les tapisseries de M. Stuyck, reproduisant des cartons de Goya, sont à la hauteur de la réputation de la Manufacture Royale qu'il dirige. Il faut encore citer les vitraux de Maumejean, les mosaïques de Maraglano, les bronzes de Ballerín, les fers forgés d'Alsins, Gonzalez et M^{lle} Baroja, enfin les tableaux de Benedito, Mezquita, Médina Vera, Sancha, R. Zubiaurre (dont il conviendrait que les essais décoratifs ne le détournent pas de la peinture véritable) et les sculptures de Blay, Clara, Beullière, etc., dont sont ornées les salles. Il reste à souhaiter que cette exposition, inaugurée par le roi, détermine sur le marché espagnol, trop asservi à l'étranger, et surtout au mauvais goût allemand, un courant favorable à la production nationale qui se révèle pleine de promesses.

Le panneau de l'« Annonciation », don de M^{me} de Iturbe au musée du Prado, où il figure comme œuvre espagnole du XV^e siècle à côté de son célèbre homonyme de Fra Angelico, et dont j'ai parlé le mois dernier, est actuellement très discuté par certains critiques, comme M. Domenech, qui prétendent y relever des indices évidents de « truquage » et connaître même l'atelier madrilène où il aurait été fabriqué, tandis que, en l'absence du conservateur, M. Villégas, le sous-directeur du Prado, M. Viniégua, en soutient l'authenticité. Ce tableau aurait appartenu précédemment aux antiquaires. MM. Salcedo et García Palencia. C'est un nouveau chapitre à l'histoire des contestations dont les musées sont tour à tour l'objet. Un autre tableau est à l'ordre du jour, moins par sa valeur artistique que par l'intérêt historique qui s'y attache : le seul portrait connu de Cervantès, peint par Juan de Jaurégui en 1600 et que Cervantès lui-même mentionnait dans la préface de ses « Novelas Ejemplares », mais qu'on avait perdu depuis. Un professeur d'Oviedo, M. Albiol, l'a découvert et offert à l'Académie espagnole, mais là aussi quelques doutes subsistent.

À Madrid est décédé dans une situation précaire, le paysagiste valencien Antonio Gomar, dont la manière rappelait assez celle de Fortuny.

Les Cortès ont voté la loi sur les « ruines et excavations artistiques » qui, sans réglementer les fouilles aussi rigoureusement que la législation grecque ou turque, a pour but d'empêcher la destruction ou l'exportation des vestiges d'art préhistoriques, antique ou du moyen âge, et dont l'auteur, le ministre de l'Instruction publique, M. Jiméno, a été chaudement félicité à cette occasion par l'éminent archéologue marquis de Cerralbo.

ITALIE

Le pavillon de l'Art belge, à Rome, est un des plus intéressants, on dirait le sien, sous du mot, un des plus importants pavillons étrangers.

L'art belge, en ce qui concerne les peintres, est assez timide. Il ne faudrait point lui demander la hardiesse, la témérité dans l'initiative et les qualités puissantes à force de courage, de nos écoles les plus actuelles. L'esprit, très classique malgré tout, de Constantin Meunier en résumé et en domine les tendances. On peut se rappeler l'avertissement fort prudent que les artistes belges ont cru devoir donner aux visiteurs d'une exposition récente, où ils avaient eu l'audace d'inviter, sans trop les connaître, les « leaders » du mouvement artistique français le plus nouveau, cubistes et fauves.

À Rome, faute de place, on n'a pu accueillir aucune œuvre de Constantin Meunier. C'est fâcheux. On a dû renoncer aux artistes morts, pour laisser toute la place aux vivants. Parmi ceux-ci, il y en a de fort connus du public international, dont les envois sont assez significatifs. Ils ne représentent pas une école, ni une tendance qui soit vraiment belge et nettement moderne, mais ils révèlent encore une fois que la force du réalisme flamand est encore très vive chez les derniers arrivés.

Les peintres « décorateurs » sont les plus attrayants, les plus nouveaux aussi, de toute l'exposition belge. M. Fernand Knopff se montre dans toute la vigueur et dans toute la faiblesse de son art symbolique. La figure humaine, traitée comme un symbole qu'éclaire le fond mystique d'une basilique, n'est pas un motif d'une très grande nouveauté spirituelle, mais l'esprit pur qui l'anime et le développe, est pensif et plein de suggestion. Avec M. Knopff, on peut aimer, sans toutefois les admirer sans réserves, l'art de M. Leveque ou de M. Delville. L'un et l'autre exposent des allégories infernales qui déplaisent à notre esprit totalement dégagé de

vingt ans, et tourné vers d'autres clartés ou vers d'autres profondeurs de la pensée et de la manière artistiques.

Parmi les plus fêtés, je ne dis pas les plus aimés, des peintres belges à Rome, je nomme sans enthousiasme M. Laermans, dont l'art a tout le souvenir des attitudes flammingantes, ou le mystique Delannois, peintre de l'intensité mystique et des atmosphères tempéaires. Des paysagistes nombreux, serins et assez vigoureux, couvrent les cimaises romaines. On y distingue Heymans, Cassiers, Tufo, puis Emile Claus ou Auguste Donnay, Courtens, ou Baertsoen, très flamand d'inspiration et de manière. Le peuple du nord, laborieux ou naïvement extatique, a inspiré Léon Frédéricx, Paulus, Verhaeren, un parent du poète des *Villes tentaculaires*, Struys et d'autres, nombreux.

La sculpture est représentée très dignement, d'une manière assez impressionnante, par Victor Rousseau, par Vainchotte, par Lambert.

Et l'ensemble du « pavillon belge », s'il ne nous exalte pas par une très grande nouveauté des œuvres, ou par l'éclat d'une grande personnalité, donne cependant à réfléchir par l'intensité de la vision et du labeur de ces artistes.

La direction de la Maison du Travail, à Milan (*Casa del Lavoro*), a organisé une Exposition d'Art libre, où elle se proposait de révéler quelques œuvres inspirées par la plus grande liberté dans la conception et dans l'exécution. Le principe s'apparente étroitement à celui des « Indépendants ». À cette exposition ont pris part quelques peintres « futuristes ». Le principe de la plus grande liberté dans l'art est, on le sait, vieux et bon. Mais il faudra attendre avant que l'initiative de Milan aboutisse à des œuvres vraiment intéressantes.

RAFFAELLO CASATI.

ORIENT

ATHÈNES — ÉPHESE — M. G. — P. — S. —
Athènes possède deux musées d'antiques : le *Musée de l'Acropole* affecté, exclusivement, aux découvertes que la pioche des fouilleurs met constamment à jour sur le roc sacré et aux sculptures sauvées des temples qui lançaient vers le ciel, comme autant de strophes de marbre, leurs colonnes harmonieuses; et le *Musée National* où se trouvent assemblées, avec ordre et méthode, en de spacieuses salles, des merveilles de l'art grec depuis l'époque archaïque jusqu'à celle de la décadence romaine et où l'on peut admirer la plus précieuse collection de stèles funéraires qui existe, éclipsant par sa beauté et sa richesse celle des autres musées d'Europe, la capitale grecque ne possède pas encore un musée spécial de peinture.

Une grande et deux petites salles au *Polytechnikon* qui sert à la fois d'école des Beaux-Arts, d'école des Arts et Métiers

et l'école de Télégraphie, étaient, jusqu'à ce jour, sous la dénomination de *Pinacothèque*, destinées à recevoir les œuvres de peinture des maîtres grecs et des maîtres étrangers. Mais, d'installation esigüe et récente, ce musée de peinture n'avait pas encore ouvert ses portes au public, malgré les soins diligents de M. G. Jacovidès, directeur de la Pinacothèque et de M. Hazzopoulo, conservateur et restaurateur de cette Pinacothèque. Grâce à l'obligeance de M. Mitzopoulo, directeur du Polytechnikon, à qui je renouvelle ici, tous mes remerciements, il m'a été donné de le visiter, lors de mon dernier voyage en Grèce.

Sur ces trois salles, une seule, la grande, consacrée en majeure partie à la peinture grecque moderne, était à peu près achevée, les tableaux devant y figurer n'ayant pas tous trouvé encore leur place. Parmi les toiles exposées on admirait entre autres la *Psyché* de Ghizi, d'une si spirituelle

conception, la si émouvante scène *Après l'Épave* de Lutra et cette fantaisie intense de vie *Le Génicot imposée* de M. Georges Jacovidès.

Quant aux deux autres petites salles, les tableaux, précieux et nombreux, s'empilaient à terre, faute de place. Pour pouvoir mettre en évidence l'un d'eux, il fallait, parfois, en déranger une dizaine. Ce n'était pas une mince affaire. De ce fouillis et de ce désordre qui faisaient le désespoir de M. Hazzopoulo — car il était seul préposé à la besogne, le budget des Beaux-Arts étant des plus restreints — nous pûmes, toutefois, dégager des Dominique Théocopoulo dit « Le Greco », des Van Dyck, Titien, Paul Véronèse et Jordaens. Un *Cupidon*, superbe autant que curieux, attribué au Corrège a longtemps retenu mon attention. Curieux aussi les Vrizakis, un des premiers peintres de la renaissance grecque qui, dans une série de grandes toiles, a fixé les principaux épisodes de l'Indépendance hellénique. Son *Arrivée du roi Othon en Grèce* est d'une riche vivacité de tons avec le patriarche et le clergé aux chasubles d'or recevant le souverain et sa suite aux costumes éclatants.

Malheureusement, ces toiles, laissées, pendant de longues années, dans l'humidité ou la poussière ont, en partie perdu l'éclat de leur coloris et demandent à être lavées et restaurées. Ce soin incombant à M. Hazzopoulo seul, nul ne pouvait prévoir le moment de l'ouverture officielle de la Pinacothèque, rendue tous les jours plus difficile par les toiles offertes au musée de peinture — legs d'artistes ou de philanthropes — et qui en rendent l'espace de plus en plus exigü. Ainsi, rien que le peintre franco-hellène, Théodore Ralli, mort en Septembre 1909 à Lausanne, après avoir été,

durant vingt années, à Paris, un des pionniers de la renaissance artistique grecque, a légué, par testament, au musée de peinture, quinze de ses toiles et quarante-deux grands dessins ayant servi à la composition de ses tableaux.

Ce n'est plus un secret pour personne que l'Etat hellénique, étant très pauvre, s'est toujours, quoiqu'il en ait, désintéressé des fondations artistiques ou autres pouvant tant soit peu compromettre l'équilibre de son budget, si précaire de tous temps dans la Grèce moderne. Aussi presque toutes les grandes institutions dont s'enorgueillissent Athènes et le continent sont-elles dues à l'initiative privée. C'est encore l'initiative privée qui vient de tirer Athènes de l'embarras artistique où elle se trouvait.

Le philanthrope grec Corjalénio, mort dernièrement en Angleterre, a légué une somme de 300.000 francs pour l'édification d'un musée de peinture à Athènes. Cette somme jointe aux 150.000 francs légués déjà, dans le même but à la capitale grecque, par Averoff, le fondateur du célèbre Stade d'Athènes et à une cinquantaine de milliers de francs provenant de dons divers, porte le montant à un demi million de francs. Ces 500.000 francs ont paru suffisants au Ministère de l'Instruction publique et à la Direction des Beaux-Arts pour la construction dans les jardins mêmes du Polytechnikon d'un petit palais qui serait spécialement affecté à l'art pictural et qui porterait le nom de *Musée de Peinture d'Europe*.

Les travaux, déjà entrepris, sont menés de manière que l'ouverture de ce musée puisse avoir lieu dans les premiers jours d'avril prochain.

ABOULÉ THOMASCO.

Echos des Arts

Exposition des Maîtres Hollandais.

L'Exposition des Maîtres Hollandais ouvre ses portes le 10 juillet; pour en perpétuer le souvenir, un livre d'or est en préparation, édité par MM. F. Kleinberger et Georges Petit; ce livre d'or paraîtra sous le titre : *Grands et Petits Maîtres Hollandais*. Écrit par M. Armand Dayot, inspecteur général des Beaux-Arts, ce volume contiendra la reproduction en héliogravure, hors-texte, de la plupart des tableaux exposés et un catalogue descriptif et analytique complet. On souscrit à ce livre d'or chez M. F. Kleinberger, à la Galerie Georges Petit, 17, avenue l'Opéra, 1211.

Fouilles et Découvertes.

Une importante découverte archéologique vient d'être faite aux environs d'Ancône. Dans une tombe de l'époque gauloise, on a trouvé de nombreux objets d'or et d'argent, qui, d'après les professeurs Ferrero et Dell'Osso, représenteraient probablement les sommes que les Romains versèrent au chef gaulois pour l'éloigner de la ville après le sac de Rome.

Les fouilles de la Société des sciences de Semur sur le mont Auxois viennent de faire découvrir les restes d'une belle colonnade à piliers carrés qui semble avoir fait partie d'une galerie rectangulaire. A Alésia, on a repéré complètement le mur d'enceinte qui au moyen âge, s'élevait autour du bourg d'Alise-Sainte-Reine.

On parle de la découverte récente faite à Nantes, dans le département de la Loire-Inférieure, d'un tableau par un des maîtres primitifs, représentant une *Mise au Tombeau*, et qui serait un véritable chef-d'œuvre. On ignore quel en est l'auteur et on l'attribue à un maître inconnu de l'une des écoles du Nord, à moins qu'il ne soit d'une des écoles du Sud. On considère que cette nouvelle *Pietà* mérite d'être placée à côté de celle de Nicolas Froment, peintre d'Uzès qui habitait à Avignon et dont l'œuvre est aujourd'hui au musée du Louvre.

Les fouilles entreprises au-dessous de la basilique de San Crisogono, au Transtévère, ont donné des résultats fort intéressants. On a retrouvé l'abside de l'église primitive, des peintures du VIII^e siècle, des fragments de sculpture orientale et quelques sarcophages classiques. On a découvert également les restes de l'ancienne maison romaine où était encastrée la basilique, avec des fragments de décoration peinte du plus haut intérêt, et plusieurs portraits des

papes; enfin, une vaste salle décorée de peintures qui semblent dater du XIII^e siècle. Les travaux continuent sous la direction de M. Orazio Marucchi.

Dons et Achats.

La ville de Paris vient d'acheter l'hôtel de Sens, situé rue du Figuier. Construit par l'archevêque Tristan de Salazar (1174-1179), l'hôtel de Sens est, avec l'hôtel de Clugny, le dernier spécimen de l'architecture privée du XV^e siècle qui soit encore debout à Paris.

Parmi les dernières acquisitions du Louvre, signalons tout particulièrement une des plus précieuses et qui ajoutera certainement encore aux richesses les plus intéressantes de notre musée national: il s'agit d'un des chefs-d'œuvre de Poussin, *Apollon inspirant le Poète*, qui vient d'être placé dans la salle des peintures françaises du XVII^e siècle.

Les collections historiques du Paris révolutionnaire réunies à l'hôtel de Sévigné, vont recevoir prochainement la réplique du moulage authentique de la face de Robespierre, qui fut pris par Curtius quelques instants après l'exécution du terrible conventionnel. Ce moulage qui porte, très bien conservées, les marques de la petite vérole dont souffrit Robespierre, ainsi que la blessure qu'il reçut à la mâchoire le jour de son arrestation, est offert gracieusement à Carnavalet par M. Tussaud, propriétaire du fameux musée de ce nom à Londres et petit-neveu de Curtius.

Dans une vente récente, a été adjugé un lit de camp ayant appartenu à Napoléon. Ce lit, rapporté en France de Sainte-Hélène par le général Bertrand, avait été donné à l'archevêché de Bourges. Lorsque, par suite des lois de séparation, le mobilier de l'archevêché passa à d'autres propriétaires, le lit de Napoléon fut acheté par un banquier de Châteauroux et vendu enfin à l'hôtel Drouot. Le musée de Châteauroux chercha alors à l'acquérir, mais son enchère fut couverte par celle d'un amateur bien connu, M. Edward Tuck, américain, qui dès le lendemain, fit présent du lit de Napoléon au musée de la Malmaison, où il sera désormais exposé.

M. Georges Denoinville a fait don récemment à M. le général Niox, pour le musée de l'Armée, aux Invalides, d'un dessin aquarelle gouachée, *Soldats de l'Empire jouant avec des Enfants*, de Nicolas Moreau, né à Etampes; d'une

Bataille (sculpta), d'Yvon et d'un dessin à la plume de *Yves Armand*, du capitaine Leblanc, élève de Charlet, né à Constantine en 1859.

❧

Un collectionneur du Midi, M. Paul Arbaud, fils d'un ancien juge au Tribunal de la Seine et petit-fils du chancelier Pasquier, qui a réuni avec beaucoup de soin et de temps une précieuse collection de documents : manuscrits, livres, brochures, autographes, tableaux céramiques et pièces d'archives concernant les vieilles familles provençales, pour que ces diverses collections ne fussent pas, un jour où l'autre, dispersées, en a fait don à l'Académie de la ville d'Aix, qui doit prochainement s'installer dans la maison même de M. Arbaud.

❧

Aménagements & Restaurations.

Le Conseil municipal de Paris a décidé qu'à l'avenir :

1° Aucun emplacement pour l'érection d'un monument ne sera accordé qu'après l'examen sur place et l'approbation d'une maquette dûment présentée par le Comité;

2° Le monument devra honorer la mémoire d'une personnalité morte depuis au moins dix ans.

Il serait question aussi d'instituer une commission pour examiner s'il y a lieu de laisser subsister à Paris un certain nombre de statues qu'on y a installées sans que cette installation eût une sérieuse raison d'être.

❧

Après avoir rétabli dans leur aspect primitif les grands appartements du gouverneur de l'hôtel des Invalides, ainsi que la pharmacie et autres quartiers de cet hôtel, le général Niox se propose de refaire les jardins d'après les plans originaux de Le Nôtre. En outre, un ordre nouveau, une disposition plus rationnelle ont été apportés à d'anciennes galeries : la salle des collections modernes qui devient la salle Richelieu, et la salle orientale qui sera dénommée salle Kléber.

Celle-ci réunit dans une classification nouvelle des armes de différents peuples d'Orient, rangées par ordre de pays.

La salle Richelieu présente un ensemble de pièces rares aussi bien par la beauté de leurs ornements que par les souvenirs qui y sont attachés. Citons entre autres le fameux glaive du Premier Consul.

L'hôtel des Invalides va s'enrichir d'une découverte récente, le char funéraire qui servit, au mois de mai 1821, à porter dans son tombeau de Sainte-Hélène les restes de l'empereur.

Prochainement ce char funéraire sera installé et exposé dans une remise qui va être dégagée à cet effet.

❧

Monuments.

Dimanche 25 juin a été inauguré, au cimetière de la Madeleine des Félîtres, à Soeaux, le buste du poète Frédéric Mistral, dans le jardin de l'église, auprès d'un certain nombre d'autres bustes de félibres disparus. Le buste de Mistral est l'œuvre du statuaire Félix Charpentier.

❧

Le même jour a eu lieu, à Nogent-sur-Seine, l'inauguration du monument à Paul Dubois, par le conseil de la ville.

directeur de l'École des Beaux-Arts. Ce monument, dû au ciseau du sculpteur Alfred Boucher, compatriote et élève de Paul Dubois, pour la sculpture et à M. Boeswivald, inspecteur des Beaux-Arts, neveu de Paul Dubois, pour l'architecture, est très simplement conçu. Le buste parfaitement ressemblant du maître se dresse sur une pyramide de marbre entourée de deux figures allégoriques personnifiant la Peinture et la Sculpture.

❧

Fêtes et Inaugurations.

Une exposition centennale d'art français (1812-1912) sera organisée à Saint-Petersbourg en janvier 1912, sous le patronage du grand-duc Nicolas, par les soins de l'Institut français de Saint-Petersbourg et de la revue d'art *Apollon*. Nombre de grands collectionneurs français et russes ont promis leur concours à cette manifestation nationale où une section spéciale sera consacrée aux artistes français ayant travaillé en Russie. Tous les renseignements relatifs à cette exposition seront reçus par M. René-Jean, conservateur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, 18, rue Spontini.

❧

Dimanche, 2 juillet, a eu lieu, par M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, l'inauguration du nouveau musée de Tours, installé dans l'ancien archevêché.

❧

Revues étrangères.

Staryé Goly (années révolues). — Revue mensuelle d'art ancien, paraissant le 15/28 de chaque mois. — 1911, cinquième année.

Le texte de *Staryé Goly* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français. « *Staryé Goly* » publient en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers ayant travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianoi per).

P. P. de Werra, directeur fondateur.

❧

La Scandinavie. — Revue mensuelle illustrée des royaumes de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration : 55, avenue des Champs-Élysées. Directeur : Maurice Chalhoub.

Abonnements : 7 fr. pour la France et 8 fr. pour l'étranger.

❧

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

❧

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux.

La Librairie Léo S. Olshcki, Florence.

Le *Journal de l'Art* est fondé en 1885. Revue et journal richement illustrée. — Abonnement d'un an (Italie) : 10 francs. L'abonnement pour l'étranger, l'année ou d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Léo S. Olshcki, Florence.

Nécrologie.

L'architecte René Binet vient de mourir en Suisse, à Ouchy, en partant pour une expédition au pôle. Au cours d'un voyage en Toscane, les premières atteintes du mal le frappèrent.

René Binet était né à Sens, il vint à Paris et, à vingt ans, entra à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier Louvet.

Plus tard, il obtint la commande de la porte monumentale ouverte à l'angle du Cours-la-Reine et de la place de la Concorde.

Avant 1900, René Binet s'était imposé à l'attention de ses confrères et des amateurs en exposant, dès 1894, des séries d'aquarelles, heureuses notations de voyages.

Après l'exposition, René Binet construisit la maison de retraite des Comédiens, à Pont-aux-Dames, les nouveaux magasins du Printemps, etc.

René Binet était chevalier de la Légion d'honneur depuis dix ans, et membre du Comité technique et d'esthétique de l'Institut de France.

Divers.

Nous avons le plaisir d'apprendre que notre collaborateur, M. Léandre Vaillat, vient d'obtenir le prix Sobrier-Arnould de l'Académie Française, pour les deux volumes de son ouvrage sur l'Art Normand.

Les expositions rétrospectives d'Art normand ont été inaugurées par le Président de la République, lors de son récent voyage à Rouen. Ces expositions comprennent : 1^o peinture (notamment quarante toiles de Géricault), sculpture, gravure, bois sculptés, meubles, ivoires, céramiques, bijoux, verrerie, dentelles, tapisseries, etc.; 2^o archéologie, art populaire, reconstitutions d'intérieurs normands de diverses époques; 3^o manuscrits, livres et médailles. Ces expositions resteront ouvertes jusqu'au 15 septembre.

L'Exposition Thibétaine et Chinoise, dont la clôture avait été annoncée pour le 30 juin, sera, en raison de son succès, prolongée jusqu'à la fin d'octobre.

M. Tony Robert-Fleury, président de l'Association Taylor, vient d'être élu président de l'Association des Artistes Français. M. Charles-Louis Gratia, artiste peintre, né à Rambervillers (Vosges), le 25 novembre 1815, élève de Decoigne, qui obtint une médaille de 3^e classe en 1844, laquelle fut suivie d'un rappel en 1861. Il commença d'exposer au Salon en 1837. Il fut surtout un remarquable pastelliste, et, à ce titre, auteur d'un grand nombre de portraits dont la première série commença par des portraits d'acteurs et d'actrices des théâtres de Paris, de 1830 à 1850. Il fit aussi quelques portraits d'hommes connus

et travailla ensuite à l'étranger où il devint le pastelliste attitré de la Cour d'Angleterre et de la Cour de Russie. Il est aujourd'hui un des pensionnaires de la Maison de retraite de Montlignon.

La *Fraternité artistique*, société qui a créé pour les orphelins des artistes une sorte d'orphelinat des arts, qui se préoccupe des garçons comme l'autre Orphelinat des Arts s'occupe des filles, vient d'être pour président le peintre Poilpot, en remplacement du graveur Roty, décédé. M. Angelo Mariani a été élu vice-président.

Sous les auspices de M. le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, a été organisé à Roubaix, par M. Victor Champier, directeur de l'École des Arts industriels de cette ville, une exposition de l'ensemble de l'œuvre du peintre Pharaon de Winter, qui ne comprend pas moins d'une centaine d'œuvres du plus haut intérêt.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

PARIS

Pavillon de Marsan, 8^e Exposition internationale d'Art chrétien moderne, en novembre (Société de Saint-Jean).

Grand Palais, 4^e salon des Industries du Mobilier, concours d'ameublement et de décoration, pour favoriser la recherche d'un nouveau style, jusqu'en octobre.

11^e Concours Lépine, place de la République, du 15 septembre au 15 octobre.

Musée Galliéra, 10, rue Pierre-Charron. Grès, faïences et terres cuites, jusqu'au 30 septembre.

DÉPARTEMENTS

AURILLAC. — 6^e Exposition des Beaux-Arts et Arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal, en septembre. Cette exposition sera ouverte aux artistes du Cantal, Aveyron, Corrèze, Lozère, Haute-Loire et Puy-de-Dôme.

LANGRES. — 14^e Exposition des Beaux-Arts, jusqu'au 6 septembre.

LA ROCHELLE. — Exposition internationale, avec section de Beaux-Arts, jusqu'en octobre.

NANCY. — Exposition annuelle de la Société Lorraine des Amis des Arts, du 1^{er} octobre au 12 novembre. Dépôt des œuvres à Paris, chez Pottier, 14, rue Gaillon, avant le 27 août.

TROYES. — 14^e Exposition annuelle de la Société artistique de l'Aube, du 1^{er} au 20 octobre.

VALENCIENNES. — Exposition des Beaux-Arts, du 16 septembre au 19 octobre.

ÉTRANGER

GRÈCE. — Exposition internationale de 1913. Pour la section des Beaux-Arts, s'adresser à M. Maurice Boddert, secrétaire de la Société Royale d'encouragement aux Arts, à Gand, 141, rue des Baguettes.

NAPLES. — Exposition nationale des Beaux-Arts, jusqu'au 15 septembre.

NIJEPOR. — Exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'au 15 septembre.

SPA. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, jusqu'au 15 octobre.

Concours.

La *Société Nationale de l'Art à l'École* invite les artistes à étudier des estampes ou maquettes d'estampes destinées à la décoration des classes. Les envois, qui devront être faits avant le 31 décembre, formeront une exposition publique où seront convoqués les imprimeurs et éditeurs susceptibles d'acquiescer ces estampes pour les éditer. La Société Nationale fera choix d'un certain nombre de ces projets pour les proposer à la Ville de Paris. — Dépôts et renseignements (Société Nationale de l'Art à l'École) au Musée de l'Enseignement public, 11, rue Gay-Lussac, Paris.



La *Ligue Maritime française*, dont on connaît les vigoureux efforts pour servir la cause de l'art décoratif, vient de publier les programmes de ses trois concours artistiques pour 1911.

Les sujets, très originaux et d'un réel intérêt pratique, sont les suivants :

1^o. Septième concours d'art décoratif.

Un plateau à main en argent ciselé supportant une cafetière, une théière, un broc à chocolat et un pot à lait également en argent ciselé pour une salle à manger de paquebot ou de yacht.

2^o. Quatrième concours de travaux féminins.

Le projet et l'exécution d'une bande de toile avec ornements brodés d'un rocking-chair de dimensions courantes

(bande de 1^m30 de long sur 0^m42 de large) et destiné à figurer sur un pont de paquebot ou de yacht.

3^o. Quatrième concours pour la jeunesse.

Une feuille de croquis au crayon, à la plume, au lavis ou à l'aquarelle, reproduisant sous différents aspects, et différentes allures un bateau de n'importe quel type, vu sur mer, lac ou rivière, par l'auteur de l'envoi, et dessiné par lui directement d'après nature.

Ces trois concours sont dotés de 1.225 francs de prix en argent, de trois prix offerts par M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts et de prix en nature.

Ils seront jugés par les Jurys composés des personnalités les plus éminentes de l'art moderne.

Demander les trois programmes détaillés (sujets, conditions, prix, règlements, jurys), au siège de la *Ligue Maritime*, 8, rue de la Boétie, Paris (8^e), à M. Georges-G. Toudouse, qui, à titre de rédacteur en chef de la *Ligue Maritime*, est chargé d'en diriger les concours d'art.



ATHÈNES. — Concours international pour l'édification d'un palais de justice. — Envoi des projets du 12 au 25 septembre.



BERKELEY. — Concours pour le choix d'un dessin pour la médaille de l'Université de Californie. — Envoi des modèles 220, California Hall, jusqu'au 30 septembre 1911.

Bibliographie

LIVRES D'ART

Manuel d'histoire de l'Art. — Vient de paraître : **Les Arts de la Terre**. Céramique, Verrerie, Émaillerie, Mosaïque, Vitrail, par RENÉ JEAN, Conservateur de la Bibliothèque Doucet. 1 volume in-8 illustré de 198 gravures et 3 cartes. Prix : broché 10 francs ; relié 12 francs. Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris (VI^e).

Les Arts étudiés dans ce volume sont ceux qui demandent à la terre matière première sous forme d'argile ou de silice. Depuis les antiques produits des civilisations égyptienne ou préhellénique, depuis l'amphore des potiers crétois jusqu'au vase des céramistes contemporains, depuis les verreries musulmanes et les émaux limousins jusqu'aux chefs-d'œuvre de Gallé, depuis les mosaïques dont Rome enrichit le sol de ses villas, puis embellit les parois de ses basiliques, jusqu'au revêtement en carreau de faïence que l'Orient appliqua sur ses mosquées et jusqu'aux vitraux qui tamisent la lumière de nos églises, l'auteur a tout passé en revue, condensant et résumant l'histoire de chaque art, en s'efforçant de grouper les faits avec clarté sans rien omettre des événements ou des monuments principaux.

Malgré l'aridité du sujet, la variété des chapitres : *céramique, verrerie, émaillerie, mosaïque, vitrail*, est telle que le

livre reste d'une lecture agréable. La compréhension est du reste facilitée par le nombre des objets reproduits, empruntés, chaque fois que cela a été possible, aux Musées de Paris et de Sévres. De plus, une innovation importante est à recommander dans cet ouvrage : trois cartes placées à la fin montrent l'emplacement des principaux centres de production céramique. On peut ainsi plus aisément se rendre compte d'un seul coup d'œil de l'influence qu'ont pu avoir l'un sur l'autre, dès leur origine, les principaux ateliers. Enfin, comme dans tous les livres de cette série, une abondante bibliographie, indique les sources auxquelles peuvent puiser ceux qui voudraient compléter leur étude sur tel ou tel point de détail.

Ce livre s'adresse par ces précieux éléments d'information et son abondante illustration aussi bien aux érudits qu'aux collectionneurs.

Le Maître de l'Art. — **Le Bernin**, par M. M... Revue... Un volume petit in-8... 24 planches... texte. Prix : broché, 3 fr. 50 ; cartonné, 4 fr. 50. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, éditeurs.

Il fut un temps de misère de d... à Bernin... nom, au cours du siècle dernier, était tombé dans un véri-

donner les arguments en faveur de cette revision. On connaît les beaux travaux de l'auteur sur l'architecture et la sculpture italiennes; ils font autorité au delà des monts. Son opinion, en ce qui concerne l'œuvre du Bernin, est absolument nette: pour lui, le Bernin fut le plus grand artiste qu'ait possédé l'Italie depuis Michel-Ange; ainsi que ce dernier, il fut grand à la fois comme architecte et comme sculpteur. Favori de tous les papes pendant plus d'un demi-siècle, il transforma Rome, faisant partout preuve du même esprit de nouveauté audacieuse, mettant partout la même beauté.

En sculpture, il ne fut pas moins personnel: après s'être affranchi de l'imitation trop servile de l'antiquité, il n'eut d'yeux que pour la nature vivante, sans jamais songer à la modifier pour se conformer aux conceptions des maîtres du passé: son art fut surtout sensible aux charmes de la femme, que personne n'a vue et rendue plus vraie et plus réelle, en même temps que plus belle.

Nous ne pouvons songer à résumer ici le livre, enthousiaste et documenté, de M. Marcel Raymond: il aura eu l'honneur d'avoir, le premier en France, rendu pleine justice à un artiste éminent, qui, par ses œuvres comme par son influence, occupe une place à part dans l'histoire de l'Art italien.

Anthologie d'Art français (VIA) de P. ...

Deux beaux volumes in-8° (Bibliothèque Larousse): 240 reproductions photographiques en pleine page des chefs-d'œuvre les plus caractéristiques: étude sur les diverses écoles de peinture du XIX^e siècle, par CH. SACRIER; dictionnaire-index des peintres de cette période. Chaque volume, broché, 2 fr. 50; relié toile, 3 fr. 50. — Librairie Larousse, 13-17, rue Montparnasse, Paris.

En ce moment où tant d'expositions diverses viennent d'attirer notre attention sur les choses d'art, l'apparition de cette intéressante et originale anthologie ne saurait man-

... été pour la peinture française une féconde et glorieuse époque. La Librairie Larousse a voulu permettre à tous de connaître dans son incomparable variété cette magnifique période d'art, et qui mieux est, donner pour ainsi dire la vision de ses admirables manifestations dans tous les genres en réunissant, en deux volumes d'un prix abordable, d'excellentes photographies des chefs-d'œuvre les plus caractéristiques, portraits, paysages, scènes historiques, études de na, d'animaux, etc., auxquelles on a joint les renseignements essentiels sur les diverses écoles et les différents artistes.

C'est la première fois qu'on rassemble en une synthèse aussi complète une telle quantité de reproductions vraiment belles et de dimensions suffisantes pour rendre avec sincérité les œuvres mêmes. Aussi n'est-ce pas seulement une précieuse et unique documentation qu'on trouvera dans cet ouvrage, c'est une véritable jouissance artistique qu'on éprouvera à en feuilleter les pages.

Ajoutons que les deux volumes sont imprimés sur beau papier, que toutes les gravures, tirées en pleine page, sont

Traité de Composition décorative, de ...

... position décorative, professeur à l'École des Beaux-Arts de

Un volume in-8°. Prix: 5 fr. — Librairie Plon-Nourrit et Cie, 8, rue Garancière, Paris (VI^e).

Les manuels d'art abondent, ce qui prouve à l'évidence, qu'aucun n'est complet et que ceux que l'on connaît ne paraissent pas répondre entièrement aux nécessités didactiques et aux directions nouvelles du goût. Le traité de composition décorative qui est présenté au public est dû à la collaboration de deux spécialistes éminents de l'enseignement. Il résume, sous une forme saisissante, dans un ordre méthodique, les trois stades que doit parcourir nécessairement l'artiste dans son travail de décoration originale: l'étude des éléments, des sources éternelles de la documentation, la description des figures géométriques, l'analyse et l'interprétation de la fleur et de la faune, l'observation attentive de la figure humaine et du paysage décoratif, des êtres à un degré quelconque susceptibles d'inspirer un motif ornemental. MM. Gauthier et Capelle révèlent, dans la seconde partie de leur livre, la manière d'appliquer ces éléments naturels à des créations artistiques en les stylisant, ils arrivent ainsi à fixer les lois essentielles de la composition décorative, ses procédés, ses ressources. Enfin, ils étudient, dans une dernière partie, les diverses techniques d'ornementations, dans les industries du fer, de la pierre, du marbre, du bois, du cuivre, du vitrail, de la mosaïque, de la céramique, de la broderie, etc... Leur ouvrage, forme donc une véritable encyclopédie à l'usage des élèves des écoles d'art, des lycées et collèges, des simples amateurs, et elle s'appuie sur une illustration exceptionnellement riche, comprenant 865 figures dans le texte, 53 planches hors texte, dont une en couleur.

Nous croyons intéresser nos lecteurs en leur faisant savoir que M. E. RESART, 2, rue de Lorraine, Maisons-Alfort (Seine), qui édite depuis 1893 des listes de Collectionneurs français et étrangers, prépare pour 1911 un **Supplément** à son dernier Répertoire paru fin 1908.

Dans le format commode d'un in-12, ce *Bottin de la Curiosité* donne la nature des Collections de plus de 10,000 amateurs avec leur adresse et aussi de nombreuses indications de marchands antiquaires et libraires. On y trouve encore la liste des Bibliothèques, Musées, Archives, Sociétés savantes, artistiques, littéraires et celle des Commissaires-priseurs de la France, de ses colonies et de l'Alsace-Lorraine.

Des tables de classement, par spécialité, permettent de consulter rapidement cet ouvrage, tout en profitant du rangement par départements et localités, si utile à divers points de vue.

Ce *Supplément*, qui contiendra de nombreuses adresses d'amateurs et de marchands étrangers (surtout russes et

Naoum Aronson, sculpteur, texte de C. ... Des...
towski. Un volume grand in-8°, illustré de nombreuses planches photographiques hors texte et gravures dans le texte. Prix: 30 francs. — Paris, Fontemoing et Co^e, éditeurs, 4, rue Le Goff (rue Soufflot).

Penseur profond, d'une sensibilité subtile et fine, exempté de toute sensiblerie mélodramatique, Naoum Aronson est un des premiers sculpteurs contemporains. Son œuvre exprime l'amour le plus ardent pour les déshérités et les vaincus de la vie; elle est dominée par le sentiment, la compréhension de la *via dolorosa* de l'existence humaine. Ses études d'enfants, ses pauvres femmes usées par la vie dans un labeur sans relâche, ses vieillards sans empreints d'une poésie infinie, qui se développe plus grandiose et émouvante à chacune de ses magistrales compositions.

MM. ...

admirateurs d'Atousson seraient heureux de trouver, rassemblées en un volume, les reproductions de ses principales œuvres. Ils n'ont rien négligé pour que ce volume, auquel le texte élégant et érudit de M. C. de Danilowicz ajoute un surcroît d'intérêt, fût digne du grand artiste auquel il est consacré.

Les grandes Institutions de France. — Vient de paraître : **Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro**, par CAMILLE ENLART, directeur du Musée de Sculpture comparée. Un volume in-8 illustré de 115 gravures. Prix : broché 3 fr. 50 ; relié 4 fr. 50. Envoi franco contre mandat-poste à H. Laurens, 6, rue de Tournon, Paris (VI^e).

Créé par l'intelligente initiative de Viollet-le-Duc, sans cesse accru depuis trente ans, le Musée de Sculpture comparée est aujourd'hui le plus beau des musées de moulages d'art. Ce merveilleux instrument d'éducation est chaque jour mieux apprécié, car l'histoire de l'art tend de plus en plus à prendre dans l'enseignement la place qui lui est due.

Par des exemples judicieusement choisis et classés, ce musée nous montre après la décadence de l'art antique, la renaissance de ses traditions fondues avec celles des Barbares et surtout de l'Orient pour former le style roman, il fait voir comment s'est élaboré, épanoui, puis éteint l'art si fièrement français de l'époque gothique et quelle évolution nouvelle se poursuit depuis la Renaissance.

Mais pour beaucoup de visiteurs ces exemples ont besoin d'un commentaire, et celui-ci sera d'autant plus utile qu'il n'aura pas la sécheresse d'un simple catalogue.

C'est à la fois une histoire et une explication du musée qu'a données M. Enlart, l'homme certainement le mieux préparé à cette tâche, depuis bientôt dix ans qu'il dirige le musée et depuis plus de vingt ans qu'il étudie, enseigne, publie l'histoire de l'art du moyen âge en France et son expansion à l'étranger. Avec quel amour et quelle abondance de renseignements il s'en acquitte, ses lecteurs, ses élèves et les visiteurs du Musée du Trocadéro le savent bien.

Ce petit volume est plus qu'une description du musée : il résume toute l'histoire de notre sculpture qui manquait jusqu'ici d'un manuel comme celui que l'auteur a consacré à l'architecture. Il rendra donc service à tous ceux que charme cet art, et qui désirent le connaître. Sa lecture n'est nullement ardue, bien qu'il soit précis, complet et abondamment documenté.

L'illustration ne comprend pas moins de 115 gravures photographiques, qui montrent sous un aspect agréable l'ensemble des principales salles et un choix des œuvres les plus belles et les plus instructives.

Vient de paraître : Le premier fascicule mensuel d'une importante publication due à la collaboration de nos confrères Louis Lumet et Yvanhoé Rambosson : **Le Dessin par les grands Maîtres**. — Paris, Lefranc, éditeur, 18, rue de Valois.

Chaque fascicule, du prix de 1 fr. 80, comprend quatre superbes planches phototypiques accompagnées de notices. Les professeurs et les élèves trouveront d'admirables et passionnants modèles dans cette collection choisie au Musée du Louvre. La plupart de ces dessins, conservés dans les cartons, sont inconnus des artistes, des amateurs et du public en général pour lequel ils offrent à peu de frais un décor d'estampes du goût le plus élevé.

Au sommaire du 1^{er} fascicule : C. Pissarro, *Le Village de Pontoise*, *Le Village d'Arles*, André de Saxe, *Le Village de Saxe*, Pramo, *Musee*.

Au sommaire du 2^e fascicule : Van Der Weyden, *Le Village*.

Zoclet, *Le Village*; Raphaël, *Le Village de Saxe et de Saxe*, Holtem, *Le Village de Saxe*.

Au sommaire du 3^e fascicule : Van Loo, *Portrait de M^{lle} Van Loo*; Canaletto, *Le Village de Saxe*; M. Van Toret, *Saint Jean l'Évangéliste*; Le Brun, *Combat de Cavaliers*.

Au sommaire du 4^e fascicule : Nicolas Poussin, *Le Fleuve Bénacus*; François Desportes, *Étude de deux plantes à larges feuilles*; Jacopo Palma, *Dessin allégorique*; Raphaël, *Vénus*.

Cet ouvrage a été l'objet d'une souscription du Sous-Secrétariat des Beaux-Arts et du Ministère du Commerce.

Les Membres de l'Académie des Beaux-Arts (depuis la fondation de l'Institut). — Troisième série (1852-1876), par ALBERT SOUBIES. — Paris, Ernest Flammarion, éditeur, 26, rue Racine.

Le nouvel ouvrage de M. Albert Soubies, *les Membres de l'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut*, répond à une idée qui, jusqu'ici, n'avait pas été réalisée. M. Albert Soubies a voulu, pour ce qui concerne l'Académie des Beaux-Arts, établir, si l'on peut s'exprimer ainsi, le « livre d'or » de ses membres depuis l'origine, se faire l'historiographie de leurs succès, les passer tous en revue, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, membres libres, en exposant ce qu'ils ont été, ce qu'ils ont fait, en disant quel rôle ils ont tenu sur la scène du monde, en groupant les témoignages susceptibles d'évoquer tant de physionomies glorieuses ou curieuses et intéressantes. Le livre de M. Albert Soubies est ainsi, en quelque sorte, une « galerie » où chacun des membres de l'Académie des Beaux-Arts, selon la nature, la durée, l'importance de son rôle, est représenté par une fidèle image — portrait, buste, médaillon. — et apparaît tel qu'il est digne de survivre dans la mémoire de ceux que passionnent les choses de l'art.

Pour cette entreprise, dont les difficultés, réparties sur plus de 270 personnalités, sont, comme on en peut juger, grandes et multiples, M. Soubies a mis à profit non seulement les monographies, parfois longues, parfois très brèves, des secrétaires perpétuels successifs; non seulement les notices habituellement fort sommaires, que, depuis quelques années, chaque membre élu doit consacrer à son prédécesseur; mais encore toute la masse des documents relatifs à chacun, livres, revues, journaux, mémoires, lettres familières, renseignements originaux, etc., etc.

Si l'on admet, avec tant d'écrivains autorisés, que l'Institut est l'une des créations les plus neuves et les plus caractéristiques de la France nouvelle, telle que l'ont constituée les grands événements accomplis à la fin de l'avant-dernier siècle, on comprendra l'intérêt que présente cette tentative. Plus peut-être que toute autre assemblée du même ordre, l'Académie des Beaux-Arts, semble-t-il, méritait de trouver son historien.

— *Le Musée de l'Art* — **Martin Schongauer et l'Art du Haut-Rhin au XV^e siècle**, par ANDRÉ GIRODTE, attaché à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. Un volume in-8^o écu avec 24 gravures hors texte. Prix : 3 fr. 50. — Paris, Librairie Plon-Nourrit et C^o, 8, rue Garancière.

Martin Schongauer est le maître le plus connu de l'art du Haut-Rhin au XV^e siècle. Il a vécu en Alsace au moment où le mysticisme rhénan cédait le pas à l'humanisme, dans le déclin du moyen âge. Son œuvre marque la fin d'une évolution à laquelle participèrent tour à tour les arts primitifs italien, français, néerlandais et allemand pendant les deux conciles de Constance et de Bâle, sous l'impulsion des

de H. Wolfflin de Bonn, de la Savoie et de Milan.

Le livre que vient de lui consacrer M. André Girodier, dans la belle collection des *Maîtres de l'Art*, est le premier qui ait été publié, en France, sur l'histoire de l'art du Haut-Rhin au xv^e siècle. Les prédécesseurs connus ou anonymes de Martin Schongauer ont subi les influences successives de l'art bourguignon et des Van Eyck, de Thierry Bouts, de Rogier van der Weyden et de Hans Memling. À toutes les époques de cette évolution, de nombreux peintres, sculpteurs, miniaturistes, graveurs et verriers affirmèrent l'originalité de leur génie, la force des habitudes rhénanes. Ils participèrent aux premiers essais de l'imprimerie et de la gravure sur cuivre, en même temps qu'ils multipliaient les autels, les peintures murales et les vitraux. Martin Schongauer recueillit l'héritage de ses prédécesseurs. Sur la route qui conduisait des Flandres en Italie, son influence a été considérable jusqu'au xv^e siècle.

Le livre de M. André Girodier contient un *Essai de catalogue illustré des principales œuvres originales du Haut-Rhin, en sculpture et en art de cette région au quinzième siècle*. L'auteur y donne une bibliographie analytique des ouvrages et notices à consulter, ainsi qu'une table des noms, des villes, des œuvres, des musées et des collections.

Les Peintres du Bosphore, par A. BOPPE. Un volume in-16, broché. Prix : 3 fr. 00. — Paris, Hachette et C^o, éditeurs.

On n'avait pas songé encore à consacrer une étude spéciale à ces peintres, à ces dessinateurs du xviii^e siècle, sur qui Constantinople exerça sa séduction et qui produisirent en leurs tableaux ou l'éclat et la richesse des costumes turcs, ou la douceur et le calme des paysages du Bosphore.

M. Boppe, en une série de fort judicieux essais qu'il a réunis ici, a voulu rendre à ces artistes de « la Turquie » la place à laquelle ils ont droit. Et c'est ainsi qu'il nous présente, auprès de Liotard, peintre prestigieux de l'Orient, J.-B. Van Mour, le véritable inspirateur des peintres français de « Turqueries », Farray, Hilair, Mellinger, etc., dont les pinxéaux, épris du chatoyant pittoresque levantin, remuèrent tant de lumière et de couleur.

Un essai de catalogue complète fort heureusement ce livre, qui apporte une contribution précieuse et nouvelle à l'histoire de l'art de nos Bains d'Art.

L'Art français au temps de Louis XIV (1661-1690), par HENRI LÉONARD, professeur à la Faculté des lettres et à l'école des Beaux-Arts. Un volume in-16, illustré de 35 gravures hors texte. Prix : 3 fr. 50. — Paris, Hachette et C^o, éditeurs.

L'auteur étudie dans ce livre l'histoire de notre art pendant les années glorieuses du règne de Louis XIV, qui correspondent à peu près au pouvoir ministériel de Colbert (mort 1683) et à la prééminence artistique de Lebrun (mort 1705). L'auteur étudie les peintres, sculpteurs et architectes, les arts décoratifs, les arts industriels, les arts de la vie, les arts de la guerre, les arts de la paix.

La place donnée à l'architecture, « si souvent négligée », permet de remettre en lumière des artistes trop sacrifiés, tels que François Blondel ou Claude Perrault, et de constater le rôle important de l'*Académie d'Architecture*, dont l'existence jusqu'ici a été à peine mentionnée.

Déterminer la part de l'antiquité classique ou de l'Italie dans le développement de notre art, analyser la théorie-prog-ramme de l'art, tel est le but de ce livre. Jusqu'à quel point les artistes furent indépendants en face

des doctrines pédagogiques, tel est l'objet de la seconde partie de l'ouvrage.

Dans la troisième, consacrée aux œuvres, l'auteur montre l'influence qu'exercèrent les goûts et les sentiments de Louis XIV, le spectacle des fêtes splendides sans cesse renouvelées, la mythologie romanesque, galante, qui hantait toutes les imaginations. « Tout se résuma dans cette forme de l'opéra, qui appartient si bien à l'époque, et où le poème, la musique, le décor se combinaient pour répandre des enchantements de féerie. »

Les gravures qui illustrent le volume et où l'on trouvera les peintures du Val-de-Grâce en même temps que celles de Versailles, le Louvre de Perrault en même temps que celui de Bernin, le tombeau de la mère de Le Brun en même temps que le Bain des Nymphes de Girardon, démontrent que les œuvres furent aussi variées que les éléments d'inspiration, qu'elles ne gardèrent presque rien de l'austérité de la doctrine académique et que l'art du temps fut avant tout un décor splendide, en harmonie avec la jeunesse éclatante du roi.

Les études d'Art à l'étranger. — Vient de paraître : **L'Art Classique**, par H. WOLFFLIN, traduit de l'allemand par C. de Mandach. Un volume in-8^o avec 80 planches hors texte. Prix : broché 12 francs; relié 15 francs. — Paris, H. Laurens, éditeur, 6, rue de Tournon.

L'Art Classique de M. Wolfflin est une initiation au génie de la Renaissance italienne. Objet de nombreuses éditions en Allemagne, traduit en plusieurs langues, cet ouvrage est un de ceux qui ont le plus contribué, durant ces dix dernières années, à élargir l'horizon des études d'art. L'auteur nous y montre comment il faut regarder, analyser, comprendre, comparer les œuvres pour apprendre à connaître, à travers elles, le sens artistique d'une époque.

Franchissant les limites de l'ordre social, auxquels s'arrête la méthode de Taine, il aborde les problèmes de forme pure et pénètre ainsi dans l'intimité de l'élaboration artistique.

Après avoir consacré un chapitre synthétique aux primitifs, il étudie tour à tour Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto à la lumière d'une méthode ingénieuse, stimulante et fertile en résultats.

L'ouvrage, dont M. Conrad de Mandach nous offre une traduction adaptée au style et à l'esprit français, est plein d'aperçus nouveaux. Il met en relief la supériorité d'une des plus glorieuses périodes de l'art. De nombreuses illustrations viennent en rehausser l'intérêt.

DIVERS

Le Paradis retrouvé (poésies), par JOACHIM GASQUET. (Bernard Grasset, éditeur, rue des Saints-Pères, 61.)

La Savoie (2 vol.), par LÉANDRE VAILLAT. (Boissonas et Taponier, 12, rue de la Paix, Paris.)

Nomenclature des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Lithographie, se rapportant à l'histoire de Paris, et qui ont été exposés aux divers salons depuis l'année 1673, par LUCIEN GILLET. (Honoré Champion, 11, quai Malaquais.)

Etude critique sur la Gravure contemporaine en France, par F. MAX BOURGOIN. (H. Vaillemont, 5, rue Georges Sakhé.)

LE SIÈCLE DE RUBENS

Ce furent les peintres romanisants du XVI^e siècle qui préparèrent le prestigieux épanouissement de l'art flamand au XVII^e.

Cette époque, glorieuse entre toutes, devrait porter dans l'histoire le nom de siècle de Rubens, car, seul, le grand maître anversois trouva la formule définitive qui devait caractériser les goûts somptueux et la religiosité sensuelle des habitants de la Flandre sous le règne des princes espagnols.

Cette orientation vers un art qui réunissait la couleur brillante de nos grands primitifs à une composition grandiose empruntée au génie pompeux des maîtres italiens ne se fit pas sans tâtonnements. Longtemps on avait pu craindre que le triomphe définitif de l'esthétique italienne dans les Pays-Bas eût abouti à un art tout de convention. La greffe empruntée à l'arbre du Midi ne pouvant, croyait-on, croître et se développer sous la froide et brumeuse atmosphère du Nord.

Pareille crainte parut surtout justifiée lorsque revint d'Italie le dernier flot des romanisants, parmi lesquels brillaient les van Baelen, les van Veen (Otto Vœnius), les van Noort, qui tous eurent une influence plus ou moins grande sur le jeune Rubens.

Rares furent alors les peintres flamands qui réagirent contre cet engouement général. Seuls quelques portraitistes conservaient les qualités nationales qui avaient fait la gloire des écoles des van Eyck et de van der Weyden.

Parmi ceux-ci, il faudrait surtout citer François Pourbus le Jeune (1569-1662) qui fut apprécié, non seulement dans son pays natal, mais aussi en Hollande, en Italie et en France. Nous le voyons passer de la Cour des archiducs Albert et Isabelle au service de Vincent de Gonzague, partageant avec Rubens le titre de peintre du duc de Mantoue; puis il se dirige sur Paris, où Marie de Médicis l'accueille avec une telle faveur qu'il ne quitte plus la capitale de la France. Ses portraits, conservés au Louvre, témoignent de son talent



Fig. 10. — François Pourbus le Jeune. — Portrait de Marie de Médicis.

FRANÇOIS POURBUS LE JEUNE

PORTRAIT PRÉSUMÉ DE MARIE DE MÉDICIS

« amoureux du bien faire ». Il n'atteignit pas au premier rang, mais fut un praticien excellent et un véritable artiste. C'est à Paris qu'il forma un élève de haute valeur : Juste Suttermans, le peintre de Médicis, qui, durant sa longue existence, ne fut ni moins occupé, ni moins honoré que lui par les Cours étrangères, qui se le disputèrent.

Dans le paysage, Paul Bril (1556-1626) sut conserver, d'autre part, toute la saveur de l'école flamande primitive. Alors que tant d'artistes de son pays n'allaient en Italie que pour y faire des emprunts, Paul Bril et son frère Mathieu (1550-1581) introduisirent à leur tour un genre nouveau, c'est-à-dire le paysage traité comme un genre distinct. « Paul Bril, dit M. A.-J. Wauters, comprend encore la nature à la manière des Memling, des Gérard David et des Patinier, mais avec plus de grandeur et de simplicité, et en s'at-

PIERRE-PAUL RUBENS



M. P.

JUSTE SUTTERMANS CHESTINE DE LORRAINE

tailleur, artiste à ces cotes poétiques (1). Ses tableaux, très nombreux en Italie, se distinguent par une grande variété de conception, une savante distribution de la lumière, de belles masses de feuillages, et un sentiment élégiaque pénétrant. En détaillant les nombreuses œuvres qu'il exécuta pour les églises et les palais de Rome, — sa pièce capitale se trouve au Vatican, où il peignit une fresque de vingt mètres sur dix mètres, *Mort de César*.

Charles Blanc ne craint pas d'affirmer que « Paul Brill ne vaudrait pas une collection de grands paysagistes qui ont immortalisé l'art du xvii^e siècle... et que Claude Lorrain et Poussin descendent de lui ».

(1) J. WALTERS, *La Peinture*.

C'est à cette époque, où l'horizon se montrait de plus en plus menaçant pour l'art dans les Pays-Bas, à un moment où l'élément national se perdait chaque jour davantage, que parut soudain, revenant d'Italie, Pierre-Paul Rubens, « le plus flamand des peintres flamands et le plus grand de tous ».

Il avait dû aux malheurs de sa patrie de naître en exil, car son père, Jean Rubens, juriste distingué et ancien échevin de la ville d'Anvers, avait été banni pour cause de religion, et avait vécu jusqu'à sa mort à Siegen, dans le duché de Nassau, où Pierre-Paul vit le jour le 29 juin 1577.

Revenu à Anvers avec sa mère devenue veuve, nous le voyons d'abord élève des Jésuites, puis page chez la comtesse de Lalaing. Trois maîtres lui enseignèrent la peinture : Tobie van Haeght, un paysagiste assez obscur, Adam van Noort et Otto Vœnius. C'est surtout ce dernier peintre qui, revenu enthousiasmé de l'Italie, lui inculqua, avec l'art de bien peindre, le goût des antiquités comme celui de l'érudition.

Reçu franc-maître de Saint-Luc, en 1598, Rubens part deux ans après pour cette Italie dont ses maîtres lui avaient conté tant de merveilles. Il y reste neuf ans. Dès 1601, nous le voyons pensionnaire de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue; puis à Rome, où il se fixe à trois reprises différentes, et enfin en

Espagne, où il se rend chargé d'une mission diplomatique. De l'époque de son séjour en Italie on connaît de nombreuses copies qu'il fit d'après le Titien, le Corrège, Léonard de Vinci, etc., mais jusqu'alors ses œuvres originales sont rares (son *Romulus* et *Remus* du Capitole, à Rome, date de cette première période).

Rappelé à Anvers par une grave maladie de sa mère, les archiducs Albert et Isabelle mirent tout en œuvre pour le retenir et le disputer au duc de Mantoue, qui lui avait fait promettre de revenir à sa Cour. Nommé peintre particulier des archiducs en 1609, son mariage avec Isabelle Brandt le fixa définitivement à Anvers, où il devait se faire connaître comme le plus grand parmi les peintres de son époque.

Il avait trente-trois ans lorsqu'il exécuta successivement trois chefs-d'œuvre : *Saint-Pierre*,



Musée du Louvre.

JAN BREUGHEL, DIT DE VELOURS — L'AIR

cette merveille du musée de Vienne, ainsi que l'*Érection* et la *Descente de Croix*, ces gloires de l'Église de Notre-Dame, à Anvers. Après 1611, nous voilà en pleine apothéose ! En 1612, il produit un premier projet de son chef-d'œuvre de la cathédrale de Gand : la *Concession de saint Baucou* ; en 1617 c'est son *Adoration des Mages*, de Maline, et sa page la plus colossale, le *Jugement dernier*, qui se trouve à la pinacothèque de Munich.

Sa production, de 1618 à 1623, prend des proportions si invraisemblables qu'elle confond la raison. L'esprit se refuserait à y croire si des documents authentiques n'étaient pas là pour nous convaincre. En 1618, c'est la *Pêche miraculeuse* (église de Notre-Dame à Malines), et la *Chasse aux Lions* de la Pinacothèque de Munich ; en 1619, la *Communion de saint François*, du musée d'Anvers, son chef-d'œuvre d'après Fromentin ; la *Bataille des Amaraques*, à Munich, et trente-neuf tableaux pour l'église des Jésuites à Anvers. En 1620, c'est le *Coup de Lance* du musée de la même ville, son chef-d'œuvre d'après Viardot, et en 1622-1623, les vingt-quatre tableaux de la *Galerie des Médicis*, actuellement au Louvre.

C'est un Provençal, alors à Paris, Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller d'Aix-en-Provence, un

des esprits les plus cultivés de son temps, qui servit d'intermédiaire entre Marie de Médicis et le grand peintre flamand. Son influence sur Rubens fut considérable et c'est certainement grâce à ses conseils, qu'il put grouper ces pages inoubliables telles que : le *Mariage d'Henri II et de Marie de Médicis* ou le *Couronnement* de cette souveraine.

Les tableaux de la galerie de Médicis, auxquels collaborèrent à Anvers les meilleurs élèves de Rubens, furent achevés à Paris par le maître lui-même, qui y mit la dernière main en 1625. Max Rooses considère avec raison cette œuvre grandiose comme étant « la plus décorative et la plus pompeuse du monde, joignant à la réalité historique les allégories les plus ingénieuses... »

Plusieurs autres œuvres lui furent également commandées à Paris, notamment les huit cartons de tapisseries : l'*Histoire de Constantin*, que lui demanda Louis XIII, et qui figurèrent avec honneur à l'exposition de Bruxelles en 1910. C'est encore dans la capitale de la France qu'il peignit le portrait de *Marie de Médicis*, actuellement à Madrid, et une autre image de cette souveraine, représentée sous un baldaquin. On sait que cette dernière œuvre fut offerte à Buckingham, qui lui-même posa alors pour deux portraits, dont l'un est con-



Musée de Bruxelles

RUBENS — ENLEVEMENT D'HIPPODAMIE PAR LES CENTAURES (ESQUISSE DU TABLEAU DU HENDRO)

ce à la galerie Pitti, tandis que l'autre, equestre, a dû paraître. Différents portraits, celui d'*Anne d'Autriche*, qui se trouve à Madrid, le *Baron de Vieg* et un tableau : *Loth quittant Sodome*, furent également peints pendant ses séjours en France.

Ces travaux importants ne l'empêchèrent pas de faire à la même époque de nombreuses peintures en Belgique. C'est de 1625 que date son superbe *Saint Roch, Patron des Pestiférés*, d'Alost, dont il dessina aussi l'autel sculpté, et la *Conversion de saint Bacon*, faite d'après son esquisse de 1612.

Il est impossible de passer en revue dans ce simple résumé l'œuvre complète du plus grand et du plus fécond des maîtres flamands. Citons encore, cependant, quelques pages superbes qui nous furent révélées, grâce à l'exposition de l'Art au XVIII^e siècle, organisée à Bruxelles en 1910. Le *Portrait d'Anne d'Autriche*, de la collection Pierpont Morgan, de Londres; *Le Triomphe d'Almanon Romulus et Remus*, du musée du Capitole; *Théodore de Vries*, de la collection de lord Darnley, à Londres; *Isabelle Brandt*, à M. J. Porgès, de Paris; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, du Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin; *Benno De Goy*, à M. Schindler, à Cologne; *Le Martyre de saint Pierre*, de la succession de Léopold II, Bruxelles; et, de sa

xante ans), du musée de Vienne, l'effigie certes la plus impressionnante de toute cette exposition.

Malgré ses nombreux et importants travaux de peinture décorative, parmi lesquels il faut citer les sept plafonds de White-Hall, représentant l'*Apothéose de Jacques I*, il répond encore aux sollicitations des tapissiers bruxellois par une succession de cartons, suffisants, à eux seuls, à occuper une carrière d'artiste. Moretus s'adresse également à lui, et, toujours prodigue, Rubens dessine, pour l'imprimerie Plantin, un grand nombre de titres d'ouvrages, de frontispices, de devises et de vignettes. Peiresc écrit un volume sur les camées, c'est lui qui l'illustre, et lorsque Anvers s'apprête à recevoir dignement l'Infant Cardinal Ferdinand, c'est encore à Rubens qu'on s'adresse pour composer les onze arcs de triomphe dont la ville put se parer...

Et que l'on ne pense pas que cette incessante et multiple production ait fini par tarir cette verve infatigable. En 1638, il peint encore le *Martyre de saint Pierre* (église Saint-Pierre à Cologne), un de ses meilleurs tableaux! Ce fut aussi le dernier, car Rubens n'eût même pas le temps de le livrer; il mourut le 30 mai 1640 « laissant à ses fils, dit Fromentin, avec le plus opulent patrimoine, le plus solide héritage de gloire que jamais penseur, au moins en Flandre, eût acquis par le travail de son esprit ».

L'œuvre immense de ce maître a trouvé de tout temps des admirateurs enthousiastes et même des détracteurs. Chose étrange, son influence, qui fut si considérable sur les artistes de son pays, ne s'étendit guère au delà de ses frontières. Des esthètes raffinés, de France, d'Italie et d'Espagne, ne purent lui pardonner certaines vulgarités apparentes dans ses œuvres.

Ingres ne disait-il pas à ses élèves : « Détournez-vous de Rubens ! Lorsqu'il a des œuvres dans un musée, mettez-vous des ceillières, comme les chevaux... Car ce peintre néfaste n'est venu au monde que pour détruire la peinture. » Et Baudelaire n'afirma-t-il pas que « Rubens est un goujat habillé de satin ! »

Toute la vie du « Chevalier Rubens », qui considérait les ambassades comme des vacances, proteste contre pareille affirmation. Sa vie fut toujours grave, heureuse et occupée. Sa femme, sa famille, quelques amis : le bourgmestre Rockox, son neveu Gevartius, Moretus Plantin ; sa correspondance avec l'Infante Isabelle, Ambroise Spinola, sir Dudley Carleton, les frères Peiresc et Valdès, le bibliothécaire Dupuy ; ses collections, ses promenades à cheval occupent ses loisirs. Ses lettres nous prouvent qu'il maniait la plume avec autant de facilité que le pinceau et aussi qu'il s'intéressait à tout ce qui se passait dans le monde de l'intelligence. « Il suivait d'un œil attentif les inventions de Drebbel ; il envoyait à Peïrese une sorte d'enregistreur des mouvements atmosphériques ; il assistait à Paris aux premières expériences du microscope. » Tant de soucis et de préoccupations ne ralentissent en rien ses travaux d'art et il continue à mener de front les plus importantes entreprises. Puis, rentré à l'atelier, il saisissait ses broches et, suivant la belle expression de Taine : « soulageait sa fécondité en créant des mondes. »

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle et même jusqu'au XVIII^e, l'influence de Rubens fut générale en Belgique. Quant à la liste de ses élèves, elle est



RUBENS — LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE
GROUPE DE L'ÉGLISE D'ARLÈS (D'APRÈS LA PHOTOGRAPHIE DE M. G. S. S. S.)

interminable. Mais le plus grand d'entre tous fut certainement :

VAN DYCK.

Antoine van Dyck naquit à Anvers en 1599. Il n'avait que dix ans lorsqu'on le mit en apprentissage chez van Balen. Vers quatorze ans, il entra dans l'atelier de Rubens. Maître à dix-neuf ans, il s'essaya d'abord à la grande peinture. Deux de ses œuvres, le *Christ au Jardin des Oliviers*, du musée de Madrid, et son fameux *Saint Martin*, de l'église de Savanhem, prouvent toute la valeur de son talent précoce.



RUBENS — PORTRAIT D'ISABELLE BRANDT

Après un premier voyage à Londres en 1620, le jeune artiste, chaudement recommandé par Rubens, part pour l'Italie en 1621. Il visite successivement Gènes, Rome, Florence, Venise, Turin et revient à Gènes, où il se fixe pendant deux ans.

Lorsqu'au commencement de 1625, le *peintre cavalleresco* rentre à Anvers, « il laisse derrière lui plus de cent œuvres, qui auraient été à elles seules suffisantes à immortaliser son nom ».

C'est peu après son retour qu'il produit ses plus importants tableaux d'autel, qu'il peint pour les églises de la Flandre et plus spécialement pour celles d'Anvers. Sa *Sainte Famille*, de la pinacothèque de Munich, à *Proserpine Douante*, du Louvre, datent de cette époque.

Malgré la Cour de White-Hall, entrevue dès 1621, l'attirait. « Cette fois la fortune l'y attendait. Présenté à Charles I^{er}, il obtint d'emblée la faveur de peindre le roi et la reine. Le grand tableau qu'il fit ensuite de la *Famille Royale réunie* (galerie de Windsor) mit le comble à sa réputation. Il est nommé peintre de la Cour, reçoit le titre de chevalier et une pension annuelle de 200 livres; en 1628, il est nommé peintre de la Cour, et reçoit, dans les résidences royales. » On connaît de Charles I^{er} trente-huit portraits, dont sept équestres, presque tous en Angleterre. Celui du Louvre, *Charles I^{er} en armure*, est de la main de Rubens. À Saint-Pétersbourg, à Florence, sont de purs chefs-d'œuvre.

Pendant sept ans, van Dyck, aidé de ses élèves, vit passer par son atelier toute la Cour de White-Hall. Les châteaux et les collections d'Angleterre ou d'Ecosse conservent à eux seuls plus de 350 de ses toiles.

Adulé à la Cour d'Angleterre, van Dyck se marie à la petite-fille de Lord Ruthen, en 1639, puis se rend en France, où il voyage avec le faste d'un souverain. Il fit à Paris un séjour de près d'un an, puis retourna à Londres, où il mourut, à peine débarqué, à l'âge de quarante-deux ans, ayant un roi à son chevet!

Après l'Angleterre, c'est Vienne qui possède le plus de ses œuvres. Elles y sont au nombre de 67 et il y faut surtout citer une *Sainte Rosalie*, datant de 1629, et un *Samson et Dalila*. Munich suit comme importance, puis Saint-Pétersbourg, le Louvre, Dresde et Berlin.

LES ÉLÈVES DE RUBENS

Après van Dyck, se succèdent dans l'atelier de Rubens une foule confuse d'élèves, qui tous, avec plus ou moins de talent, marchent sur les traces du maître.

Wallerant de Lille, Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), Corneille Schut, Victor Wolfvoet, Gérard Douffet, Luc Franchois; Théodore van Thulden, qui peint pour l'église des Mathurins à Paris, François Wouters et Pierre van Mol.

En France, nous trouvons surtout Juste d'Égmont (1601-1674), qui passe pour avoir été un des principaux collaborateurs de Rubens, lorsqu'il peint la fameuse galerie de Médicis. Etabli à Paris, il aida Simon Vouet et devint peintre de

RUBENS — CHARLES I^{er}



Peter Paul Rubens.

Cyrus, I. et Thomyris, I. 60.

RUBENS — THOMYRIS FAISANT PLONGER LA TÊTE DE CYRUS DANS LE SANG.

Louis XIII. Son portrait de l'*Archiduc Léopold-Guillaume*, en cuirasse et tenant en laisse un lion, actuellement au musée de Vienne, constitue une œuvre d'un grand air et d'une belle tenue, tandis qu'un charmant groupe de *Trois Enfants*, de la collection du comte de Waziers, à Paris, qui figura avec honneur à l'exposition de l'Art au XVII^e siècle, nous montre un spécimen choisi d'une phase plus fine et plus distinguée de son beau talent.

Les *Ligères* d'Anvers et certains auteurs révèlent encore bien des noms d'élèves que, faute de place, nous devons passer sous silence.

JORDAENS

Les dominant tous, se place ici la grande figure de Jacques Jordaens. Il naquit à Anvers en 1593. A l'âge de quatorze ans, il fréquentait déjà l'atelier d'Adam van Noort, où se forma aussi Rubens. L'art ne l'y retint pas seul, car la belle Catherine, la fille de son maître, enflamma son cœur. Il la prit pour femme en 1616. Ce fut son modèle de prédilection. Dans ses nombreuses *Scènes de Famille*, dans ses *Concerts*, ses *Proverbes*, Jordaens ne cessa de reproduire les traits de cette plantureuse Flamande, riant, buvant ou chantant, presque toujours un enfant joufflu sur les genoux.

La plus belle de ces effigies est connue sous le nom de la *Fille au Perroquet* : elle se trouve dans la collection de lord Darnley. W. Bürger, en voyant cette peinture, s'écrie non sans raison : « Ah ! la

belle fille ! C'est le triomphe de l'école flamande dans toute sa générosité... Sa chevelure est comme une gerbe de froment mûr, ses joues ont le vermillon et la fermeté de la pomme... elle est belle, belle comme le fruit défendu ! »

On n'a pas de preuves certaines du passage de Jordaens dans l'atelier de Rubens, mais il est certain qu'il se montra toujours fortement influencé par ce maître. Chose à remarquer, il ne fit pas le voyage classique de l'Italie. Il fut cependant à diverses reprises appelé chez des princes étrangers. Jordaens peignit plusieurs toiles pour le roi de Suède ; c'est de cette époque que date une belle *Allégorie de la Paix de Westphalie* (signée et datée), du musée de Christiania, exposée à Bruxelles en 1910. En 1652, le peintre est appelé à La Haye par la princesse d'Orange, veuve de Frédéric-Henri, qui lui commanda diverses peintures pour sa célèbre *Maison du Bois*, où l'on peut encore admirer la plus vaste de ses toiles : le *Triomphe de Frédéric-Henri*, que certains auteurs tiennent pour son chef-d'œuvre et dont le musée de Bruxelles possède une superbe esquisse.

Jordaens aborda tous les genres avec un égal talent, avec une égale ardeur.

Moins connu comme portraitiste, il se révèle dans ce genre, bien flamand, comme un peintre de premier ordre. Ses portraits des collections de Darnley et du duc de Devonshire, son effigie des *Offices*, son *Amiral Ruyter*, au Louvre, le *Père de Famille* au Prado, à Madrid ; ceux de Cassel



VAN DYCK — LA FAMILLE SNYDERS

ci de Bruxelles. Le produit s'arabondamment.

Mais c'est surtout dans le genre mythologique qu'il se distinguait. C'est là qu'il se complait à étaler parmi des amoncellements de fleurs et de fruits, ces nymphes sensuelles, ces satyres lubriques qui montrent toute l'audace et l'exubérance de l'art de Rubens. Peignant, lui-même Rubens, n'a représenté avec plus d'audace et de puissance le pudique mariage de son pays, n'a été avec un grand succès, à l'abondance les formes plantureuses des femmes du Nord. Avec quelle pratique ample et sûre, quel coloris rutilant et quel emportement, il a planté dans leur blanc, à satiner leur épiderme, à faire affluer dans leurs veines un sang pourpre et fort, à jeter le soleil sur leurs croupes rebondies, sur leurs gorges, sur leurs joues fraîches et leurs blondes chevelures. » La *Fécondité*, du musée de Bruxelles, constitue en ce genre, une incomparable création; c'est un véritable triomphe de la chair et de la matière.

Cet artiste réaliste, de la famille des continuateurs des grands primitifs flamands, mérite parmi les portraitistes de l'époque de Rubens une mention toute spéciale. Lorsqu'on s'arrête, au musée de Bruxelles, devant le *Portrait de Famille* en pied, grandeur naturelle, où le peintre s'est représenté avec sa femme et ses deux petites filles, on ne peut s'empêcher de se dire que Corneille de Vos a été un grand artiste. Et cette haute opinion est pleinement confirmée à Anvers, car le portrait d'*Abraham Graphens*, le vieux messager de la corporation de Saint-Luc, dans son étrange accoutrement et sous sa pesante décoration de médailles et de plaques, est « une de ces œuvres vivantes qui, une fois vues, ne s'oublent plus ».

Le portrait de famille semble avoir été une spécialité de de Vos. Après celui de Bruxelles, qui est incontestablement son chef-d'œuvre, nous citerons au musée de Berlin : le *Groupe de deux Fillettes*, jouant avec des fruits et celui d'un *Couple assis dans un Jardin*; à Brunswick :

une *Jenne Femme avec deux Enfants*, faisant des bulles de savon; à Saint-Petersbourg : une *Famille à la Promenade*; à Stockholm : une *Société à Table et jouant*; à Cassel : un *Divaïen avec un Orphelin*. D'autres sont dans des maisons particulières. Ses personnages isolés ne sont pas moins nombreux, mais aucun ne présente la valeur du *Graphens* d'Anvers.

Devant ces œuvres maîtresses, dispersées dans les principaux musées de l'Europe, on est tout disposé à accepter la tradition d'après laquelle Rubens, surchargé de commandes de portraits, renvoyait les solliciteurs, en disant : « Allez chez de Vos, il peint aussi bien que moi ! »

LES PEINTRES RELIGIEUX, HISTORIQUES ET ALLEGORIQUES

Guypard de Crayer (1582-1669) doit être placé au premier rang des peintres de sujets religieux,



Peint. Rubens.

Collection de Paris.

JUSTUS DE GMONT — TROIS ENFANTS

historiques ou allégoriques, contemporains de Rubens. Sans avoir été son élève, de Crayer tient du grand peintre anversois certaines audaces de palette, l'ample jet de ses étoffes et la grandeur des attitudes de ses personnages.

Il naquit à Anvers et apprit son art chez le romanisant Raphaël Coxie, à Bruxelles. De Crayer fit le voyage en Espagne et séjourna à Madrid, où il partagea, avec Velasquez et Rubens, l'honneur de reproduire les traits de Phi-

lippe IV. Un *Portrait équestre* de ce prince, conservé aux Offices, passa longtemps pour une œuvre de Velasquez, et fut restituée par M. H. Hymans à Gaspard, ce qui n'est pas un mince éloge. Le Louvre possède le portrait équestre qu'il fit de l'infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, et la ville de Gand de grandes allégories pour des arcs de triomphe, érigés lors de la joyeuse Entrée de ce prince. Le musée de Lille nous montre, dans le genre religieux, deux de ses œuvres capitales : le *Martyre de Quatre couronnés* et le *Sauveur du Monde*; celui de Bruxelles, l'*Assomption de sainte Catherine*, et la

Pèche miraculeuse; celui de Nancy la *Peste à Milan*; et celui de Rennes l'*Élévation de la Croix*. Le musée de Gand conserve un grand nombre de ses œuvres, parmi lesquelles le *Jugement de Salomon* et le *Couronnement de sainte Rosalie* passent pour des chefs-d'œuvre. Déjà âgé de quatre-vingt-deux ans, il vint habiter la capitale de la Flandre et y termina sa dernière et non pas la moins bonne de ses œuvres, qu'il signa avec orgueil, en ajoutant à la date de 1669 la mention : *age de quatre-vingt-six ans*. Puis il mourut la même année...



Musée de Lille.

VAN DYCK, DE P. DE WEMER.

A la même catégorie de peintres appartient Abraham Janssens (1575-1632) qui, par l'élévation de ses idées et la hardiesse de ses attitudes, se rapproche parfois de Rubens. Ses allégories comptent parmi ses meilleures productions. Gérard Zegers (1591-1631) et Ch. Rombouts (1597-1637) furent ses élèves. Tous deux, d'abord impressionnés par le Caravage, se rapprochent peu à peu de Rubens, dont ils finissent par s'assimiler la fastueuse ordonnance, la grande allure, et la coloration claire et transparente.



Musee de Bruxelles.

JACQUES JORDAENS — LE ROI BOIT

LES PETITS MAÎTRES FLAMANDS

David Tenier, le Jeune (1610-1690), le plus connu des petits maîtres flamands, fut longtemps considéré, avec Rubens et van Dyck, comme une des trois personnalités artistiques composant la trilogie la plus glorieuse de l'école flamande. Mais les critiques d'art modernes les plus autorisés lui préfèrent aujourd'hui non sans raison les œuvres plus sincères et plus vraies d'Adrien Brouwer. Il faut avouer que Teniers, dans ses paysans abâtardis, aux proportions courtes, aux articulations ankylosées, aux expressions banales et figées, toujours les mêmes, ne rend pas l'apparence vraie des robustes villageois de la Flandre, que Brueghel le Vieux, avec ses moyens techniques primitifs, Jordaens et Rubens (voir de ce dernier maître la *Kermesse* du Louvre) avec une exécution prestigieuse, nouvelle, surent rendre, exubérants de vie et de santé brutale.

Les scènes diaboliques de David Teniers sont innombrables. On en trouve beaucoup d'échantillons aux musées de Madrid, de Dresde, de Berlin, de Paris, de Saint-Petersbourg, de Lille, de Rennes et de Bruxelles. Dans toutes nous trouvons une sorcellerie gaie, des drôleries amusantes,

mais bien distantes des cauchemars terribles de Bosch, ou des diableries moralisatrices de Brueghel le Vieux.

Comme le dit si bien Ernest Renan : « Ses sujets diaboliques n'apprennent rien en fait de morale, ne réfutent rien en fait de politique ; son but n'a pas été de prêcher, d'améliorer, ni d'instruire ; il n'a pas voulu prouver que la foi profonde triomphe des assauts les plus violents ; il a été badin et fantastique... » et, ajoutons-le, trouva ainsi un prétexte de plus pour se montrer un peintre prestigieux, confirmant les vers de Boileau :

L'est point de craindre ni de monstre odieux
Qui, par la t. m. t. e. p. o. i. s. e. p. l. a. i. s. e. a. u. x. y. e. u. x.

Adrien Brouwer (1608-1640), nous l'avons dit plus haut, mérite mieux que Teniers le premier rang parmi les petits maîtres flamands. Grâce à lui, nous voyons revivre le paysan et le rustre de la Flandre, réel, tel qu'il était jadis, avec ses qualités, ses tares et ses vices. Sa technique artistique est irréprochable ; on sait que Rubens, excellent juge s'il en fut, acquit dix-sept de ses œuvres, pour en orner sa galerie particulière, honneur qui n'échut pas au peintre du château de Perck. Si Brouwer ne doit rien à Teniers, nous savons par contre que ce dernier étudia ses œuvres, avant de créer son



CORNEILLE DE VOS — SAINT NORBERT

Mus. d'Art.

genre champêtre, qui lui valut tant de succès. Avec une technique admirable, Brouwer scrute la vie grossière des rustres, dont il note le caractère dans les manifestations les plus outrées de leur existence. Le naïf, l'ignoble, l'atroce furent tour à tour interprétés et cela de telle sorte qu'il semble impossible d'avilir d'avantage la nature humaine.

Ses œuvres sont assez rares. Le musée de Dresde en possède sept. Celui de Munich conserve, entre autres, une *Rixe de Paysans ivres*, une vraie merveille d'exécution et d'expression. À Saint-Petersbourg se trouvent plusieurs de ses *Scènes grotesques*; à Bruxelles, des *Buveurs attablés* et une *Dispute*; à Anvers une *Partie de Cartes* et un *Corps de garde* à Munich.

Joseph van Craesbeeck ou Craesbeke (1608-1661) imita le genre de son ami Brouwer, dont il fut l'élève. Il renchérit encore sur sa manière réaliste. Lui aussi semble avoir voulu faire la satire de l'homme dépravé dans tout ce qu'il peut offrir d'ignoble et de méprisable. La plupart de ses personnages offrent des visages et des expressions vraiment patibulaires. Son chef-d'œuvre est, à Vienne, un *Déjeuner* de la galerie Liechtenstein. Le Louvre possède un *Peintre* (Craesbeeck ?) *peignant un portrait*, et le prince d'Arenberg, le même Craesbeeck (?) *peignant un groupe*. Ses œuvres sont rares.

Nombreux sont les peintres qui adoptèrent ce

genre. Parmi les principaux on range Gilles van Tilborg, de Bruxelles (1625-1678), Gilles le Vieux (1575-1632) dont une *Fête villageoise* est à Lille; Pierre de Bloot, Guillaume van Herp, van Apshoven, Mathieu van Hellemont et David Ryckaert, troisième du nom, qui, à côté de paysages réussis, peignit également de nombreuses *Kermesses* et des *Tentation de saint Antoine*, toutes inspirées de David Teniers ou des peintres de son école.

LES PEINTRES DE SOCIÉTÉS

Les peintres de « conversations ou de sociétés » doivent se ranger dans la catégorie des petits maîtres flamands, et nous voyons leurs œuvres recherchées non seulement en Belgique, mais encore en France, en Allemagne et en Angleterre.

Le plus célèbre d'entre eux, Gonzalès Coques (1618-1684), malgré la tournure espagnole de son nom était un pur flamand. Il commença son apprentissage chez le vieux David Ryckaert, puis l'étude admirative des œuvres de van Dyck modifia si bien son goût, que ses portraits en miniature et ses scènes de famille semblent des réductions du grand portraitiste flamand. Charles I^{er} d'Angleterre, l'archiduc Léopold, le prince d'Orange, l'Électeur de Brandebourg, Don Juan, lui commandèrent leur portrait. Et toujours il fut derrière ces



Paris. Biscuit.

Coll. Léon Caumont, Bruxelles.

FRANÇOIS SNYDERS — TROIS CHIENS SE DISPUTANT UNE ECUELLE

colligées, isolées ou réunies, une grâce et un intérêt qui en font de véritables tableaux.

St Gonzalès Coques rappelle van Dyck « vu par le bout de la lorgnette » comme dit Bürger, ou en

« dix-huit » comme le dit M. Paul Mantz, Charles-Emanuel Biset (1633-1682) s'inspira de Frans Hals, dont il semble la réduction.

Après Biset, mentionnons encore le nom peu



Coll. J. de Troy.

JEAN-FRANÇOIS DE TROY — L'ÉCAILLE ET LA NATURE MORTE

connu de Nicolas van Eyck (1617-1679), dont le musée de Lille possède un élégant et distingué *Portrait d'un Seigneur à cheval*, et de François Duchastel (1625-1679). Ce dernier, élève de David Teniers, séjourna à Paris et travailla avec van der Meulen, dont il subit l'influence. Son œuvre capitale, très curieuse et très intéressante, se trouve au musée de Gand; elle ne compte pas moins de mille petites figures et parmi celles-ci un très grand nombre de portraits. Elle représente la *Joyeuse Entrée de Charles II, roi d'Espagne, à Gand, ou il est reçu comme comte de Flandre, en 1666*. Parmi les nombreux portraits réunis sur le Marché au Ven-

LES ANIMALIERS

A côté de Rubens, qui fut lui-même un animalier plein de talent, prennent place deux spécialistes également puissants : François Snyders et Jean Fyt.

Bien que Snyders (1579-1657) ait été l'élève de Breughel d'Enfer et de Henri van Balen, il procède du grand maître flamand, dont il fut l'ami et le collaborateur. Comme le dit A.-J. Wauters, « il n'est personne dans l'école qui démontre plus complètement l'influence décisive que ce puissant génie exerçait autour de lui et sur ceux-là mêmes



MUSEE DE BRUXELLES

DAVID TENIERS LE JEUNE. TENTATION DE SAINT ANTOINE.

dredi, on reconnaît celui du peintre, tenant en main un parchemin montrant sa signature. Le musée de Bruxelles possède un tableau important du même genre, rappelant une *Cavalcade de Chevaliers de la Toison d'or*, que l'on a attribué à van Tilborg. Duchastel fit aussi, avec talent, des portraits grandeur naturelle, comme le témoignent son *Portrait de Gentilhomme* du musée de Berlin, et ses *Deux Fillettes* en costume espagnol, jadis attribués à Velasquez, du musée de Bruxelles. Ses portraits et ses tableaux sont peints avec sincérité et virilité, dans des gammes vigoureuses et chaudes.

qui n'étaient pas ses élèves. C'est ce qui explique la grandeur des pages décoratives de Snyders, la véhémence de leur mouvement et la vigueur brillante de leur coloris ».

A côté de cet animalier célèbre, on place aujourd'hui Jean Fyt (1609-1661), d'une vision et d'une facture si personnelles, et dont l'art plus indépendant et plus vrai se montre toujours sans formules. Souvent même il dépasse son émule par l'éclat de la lumière, par la finesse et le réalisme du coloris, par la puissance et la sincérité de l'accent. Comme Snyders, il a peint des *Combats*, des *Chasses* et des *Natures mortes*, et comme lui, il fut quasi uni-



ADRIEN BROUWER — SCÈNE DE CABARET

et de *Le Ruisseau*, du musée d'Amers, avec son mirage qui rayée aux ardes déployées de sonnet à prof, produit une impression intense. On croit assister à un assassinat. Le même sujet se trouve à Cologne.

Parmi les peintres de son école, il faut encore citer : J. van Hecke et Pierre Boel. Ce dernier eut lui-même pour élève David de Coninck, qui travailla surtout en Italie.

LE PAYSAGE

Le paysage fut de tous temps une des gloires de l'école flamande. Nous l'avons vu apparaître avec

les grands miniaturistes du XIV^e siècle et se continuer dans les tableaux religieux des van Eyck et de leurs élèves. Mais il était réservé à quelques peintres du temps de Rubens de se servir de ce genre pour créer de véritables chefs-d'œuvre.

Le maître du paysage au XVII^e siècle est Breughel dit de *Velours* (1568-1625) et l'on trouve son nom et son talent associés à ceux des plus grands artistes de son temps, tels que Rubens, van Balen, Franck, S. Vranck et Rottemhamer qui tous demandèrent sa collaboration. Rubens, qui l'honora de son amitié, réclama maintes fois lui-même le concours de son talent pour exécuter les paysages et les fonds de ses tableaux. Il cultiva lui aussi tous les genres; nous le voyons peintre d'histoire dans la *Prédication*

de saint Norbert, du musée de Bruxelles; batailliste, dans la *Bataille d'Arbelles*, du musée du Louvre; peintre de genre dans le *Marché aux Poissons* de la pinacothèque de Munich; animalier, dans le *Paradis terrestre* de la galerie Doria à Rome; mariniste, dans le *Jésus apaisant la tempête*, de Milan; peintre de fleurs, dans la *Guirlande*, de Munich et la *Flora* de la galerie Durazo-Palavicini, de Gênes; enfin peintre d'accessoires dans les *Cinq Sens* du Prado, à Madrid.

Dans toutes ces compositions, il fait preuve d'une habileté consommée, d'une riche imagination, d'une touche fine et élégante. Trop fine même, car

la nature n'a pas ces aspects émailés, chimériques et artificiels.

Son frère Pierre Breughel, dit d'Enter (1564-1638), mérita ce surnom à cause de son amour pour les scènes nocturnes ou infernales, où il se complut à peindre des effets d'incendie, aux flamboiemens rouges, jaunes et verts. Les titres de ses tableaux trahissent cette prédilection : *Incendies de Sodome* ou de *Troie*, la *Délivrance des Ames du Purgatoire*, *Orphée aux Enfers*, le *Sac d'une Ville*. Mais son mérite le plus certain consiste en ceci que, copiste fidèle des œuvres de son père, c'est grâce à lui que le souvenir de nombre de peintures perdues de Breughel le Vieux nous a été conservé, par d'excellentes répliques.

Parmi les nombreux imitateurs du genre créé par les Breughel, il faut citer David Vinckeboom (1578-1629), qui peignit de pittoresques paysages qu'animent des bandes joyeuses de villageois; Abraham Govaerts (1589-1626) dont la touche, plus large que celle de ses initiateurs, évoque de grands bois héroïques et des lointains bleus estompés de brume.

D'autres paysagistes pratiquèrent, avec des procédés plus larges et plus décoratifs, le genre propre à Rubens. Jean Wildens (1586-1653) et Luc van Uden (1595-1672) lui servirent même de collaborateurs, pour l'exécution des grands paysages qui constituaient les fonds de ses tableaux. Ils travaillèrent aussi pour Jordaens, Snyders et Rombouts. Leurs œuvres personnelles sont assez rares. Louis de Vadder, Luc Achtschellinck et Jacques van Arthois firent également à cette époque des sites champêtres pleins de brío et d'un coloris puissant, se rattachant à l'école du grand maître anversois, tandis que Jean Siberechts et Jean-Baptiste Huysmans se montrent plus indépendants et plus novateurs dans leurs interprétations de la nature champêtre.

LES BATAILLISTES, LES MARINISTES ET LES PEINTRES DE NATURE MORTE

Dans la phalange belliqueuse se rangent, après Jean Vermeylen, le peintre de Charles-Quint,



Pieter Bruegel le Jeune. — Christ présenté au peuple.

VAN CRAESBEECK — LE CHRIST PRÉSENTÉ AU PEUPLE

et Jean Snellinck (1549-1638), qui occupa la même charge près de l'archiduc Albert. Pierre Snavers (1592-1667) qui évoqua de son côté de main de maître les péripéties de la guerre de Trente Ans.

Corneille De Wael (1592-1662) s'illustra également dans le même genre, où il ajouta peut-être plus de noblesse dans les attitudes et les physionomies.

Le succès valut à ces bataillistes de nombreux imitateurs, parmi lesquels on cite Pierre Meulener et Robert van Hoecke, puis Charles van Falens et le chevalier Breveldt continuèrent la même série au siècle suivant.

Les marinistes sont plus rares en Flandre; quatre noms méritent seuls une mention : Adam Willelaerts, André van Eertveldt, Gaspard van Eyck et Bonaventura Pecters (1614-1652).

Les peintres de gibier, de poisson et d'accessoires, à cette même époque, exécutèrent avec une telle fougue leurs groupements élégants, entremêlés de fleurs, de légumes et de fruits, que l'on hésite à



GONZALES COQUES — RÉUNION DE FAMILLE

le rang parmi les peintres de *1620-1678*. A côté de Snyder et de Fyt, déjà cités, il faut mentionner Adrien van Utrecht (1599-1652), dont plusieurs œuvres, cachées sous de fausses signatures font actuellement honneur à des émules plus haut cotés. Jean van Es et Pierre de Ring appartiennent à la même catégorie de peintres.

Le jésuite Daniel Seghers (1590-1661) fut surtout le chanteur passionné des fleurs, qu'il peignit avec la grâce et le fini des anciens miniaturistes. Et dans ses gracieuses guirlandes fleuries, Rubens, van Dyck, tous les meilleurs maîtres de son temps se complurent à inscrire des *Madones*, des *Saints* ou même des *Portraits*. Le succès de ce genre de peintures engagea toute une pléiade d'artistes à suivre son exemple.

APRÈS RUBENS

Parmi les peintres de la génération suivante, il nous reste à citer un mâle et noble artiste : Jean Boeckhorst (1605-1668), que ses confrères surnommèrent, à cause de sa taille, « Lange Jan »;

Boevermans (1620-1678), qui se rapproche davantage de van Dyck et le portraitiste Pierre Meert (1619-1669). J. van Cleef (1646-1746), qui s'assimila à un degré étonnant la manière de Rubens, mérite également d'être cité.

On peut passer sous silence la plupart des peintres flamands du XVIII^e siècle, car cette époque, si brillante pour la France et l'Angleterre, fut presque nulle pour l'art de la Flandre. Seul Pierre Verhaeghen (1728-1811), le peintre de Charles de Lorraine et de Marie-Thérèse, révèle encore une brosse vaillante qui, au milieu de la décadence générale, garda vivace la tradition du genre de Rubens, dont il fut le dernier et digne continuateur. Ses tableaux principaux sont à Louvain, sa ville natale, tandis que son chef-d'œuvre *La Présentation au Temple* est conservé au musée de Gand.

Joseph Suvée, né à Bruges (1743-1807), le premier directeur de l'Académie de France à Rome, devait enfin réveiller de leur torpeur les artistes flamands, qui allaient bientôt saluer à Paris « le soleil levant de Louis David ».

L. MAETERLINCK.

(A suivre.)

RUBENS



Mater de Medicis (Ossorio)



LA BROCHETTE. (P. 111)

UN ARTISTE MODERNE

LÉVY-DHURMER

Si j'avais à caractériser d'un seul mot la personnalité de M. Lévy-Dhurmer, je dirais que je vois surtout en lui un artiste. Chaque art, ou plus exactement chaque profession d'art, comprend, en effet, un grand nombre de gens qui se croient désignés pour l'exercer et cela explique l'encom-

brement des peintres, des verriers, des romanciers, des manieurs de glaise et des musiciens, mais il y a fort peu d'artistes. Ceux-ci constituent une sorte de franc-maçonnerie idéale, dont les adeptes se recrutent indifféremment dans l'élite de ces diverses corporations. Ils savent les véri-



LA MÈRE BRETONNE (PSSILÉ)

mais nous réserverons le nom d'artiste à celui-là seul qui, déjà doué du don de nous enchanter par de belles apparences, ne perd pas de vue la raison profonde de ces jeux sacrés.

La première fois que je vis un tableau de M. Lévy-Dhurmer, je me sentis en présence de l'œuvre d'un artiste. Et je parle d'une époque où ce peintre délicat était loin d'avoir atteint le calme et la maîtrise qu'il témoigne aujourd'hui. Mettons, si vous voulez, qu'il se trompait de voie. C'était, en effet, le moment de sa carrière que j'appellerais volontiers florentin, la crise de musée. Etape d'ailleurs fertile, témoignant d'un labeur acharné.

M. Lévy-Dhurmer produisit alors un nombre considérable d'œuvres d'une élégance exquise, d'une morbidité infiniment séduisante, d'un charme précieux, appelant comme fatalement le commentaire verbal. C'étaient des portraits de femmes mystérieuses, affectant des allures hiératiques ; c'étaient des paysages de rêve, de légende plutôt, où se mouvaient avec une grâce étudiée des personnages que notre érudition reconnaissait au passage. Tout cela dans une lumière délicate, élyséenne même, mais avec les défauts que l'on prête à cette atmosphère surhumaine, c'est-à-dire l'irréalité, la froideur de la vie soustraite aux influences de la nature.

tables secrets de leur recherche et le but de leur travail — recherche et idéal commun, — et ainsi un homme, dont le métier est de peindre, se trouvera infiniment plus près d'un autre dont le métier est d'écrire, que d'un de ses confrères proprement dits.

Il est difficile de s'entendre exactement sur ce qui définit les artistes. On croit communément pouvoir les reconnaître à une certaine rareté dans l'adresse technique : par exemple, un écrivain qui trouve des timbres inattendus, des alliances de mots inédites ; un peintre qui surprend par la subtilité de sa vision. C'est un simple abus de langage. De tels hommes sont des artisans raffinés, et il leur arrive souvent de ne pas dépasser en effet l'habileté pour ainsi dire manuelle. Ils y deviennent surprenants, mais n'émeuvent pas, et c'est cela précisément, ce don d'émeuvr qui serait leur véritable titre à mériter un nom plus noble.

N'est artiste que celui qui sait que, au delà des apparences visuelles ou auditives dont il est l'ordonnateur, il existe un monde tout idéal, un monde de conscience que ces apparences doivent nous suggérer. Si cette suggestion manque à son œuvre, ou qu'il n'en admette pas lui-même la nécessité, nous pourrions nous rabattre sur les compensations matérielles qu'il nous apportera : perfection de la forme, charme des timbres, etc. ;



LE GUITARISTE (PSSILÉ)



M. Lévy-Dhurmer, 1902

PORTRAIT DE GEORGES RODENBACH

Oui, c'était tout cela, en effet, et quelques restrictions que j'y apporte, elles n'approcheront jamais de l'opinion sévère que le peintre lui-même, évadé de cette dangereuse léthargie, porte aujourd'hui sur cette partie de son œuvre. Pourtant, il y avait, dans ces illustrations trop suaves, quelque chose qui dépassait infiniment la suggestion toute littéraire des sujets choisis, il y avait une suggestion supérieure et comme une promesse de vie.

Où résidait-elle? Je ne saurais le préciser. Ce serait d'autant plus difficile, en effet, que le peintre semblait appeler toute notre attention sur l'immédiate représentation de sa toile : paysages imaginaires où notre désir eût aimé vivre, visages pensifs aux yeux résorbés sur les images immobiles de la vie intérieure. Tant et si bien que quelques esprits maniaques de classifications rapides firent de M. Lévy-Dhurmer un peintre littéraire, et plus tard y mirent même une certaine obstination et quelque mauvaise foi.

Il y a dans toute œuvre où son créateur a beaucoup mis de lui-même quelque chose qui nous avertit de cela, une sorte d'irradiation magnétique indéfinissable, mais certaine. Nous ne savons rien de l'homme, mais nous sentons qu'il existe derrière ce témoignage momentané, qu'il est capable d'émaner d'autres apparences. Et si nous voulons bien lui prêter plus d'attention encore, nous dis-

cernons quelque chose de ses volontés obscures.

L'obscur volonté de M. Lévy-Dhurmer, au plus fort de son culte des musées, était d'atteindre au delà d'une manière, et dut-il en abandonner plusieurs, cette suggestion d'émotion, pure de tout élément étranger, directe enfin, sans laquelle il n'est point d'œuvre d'art durable.

Cela dut s'organiser en lui, dans les limbes du subconscient, au-dessous des préoccupations courantes de son métier, à l'écart de ses progrès techniques, de son travail, et éclata un jour sous la lumière de l'évidence, à l'occasion d'un voyage en Espagne, qui fut pour lui un chemin de Damas, il v a de cela environ dix ans.

Il s'aperçut tout à coup que si les maîtres du passé ont employé, pour exprimer l'idéal, des procédés personnels, cela comporte pour nous deux enseignements bien distincts. Et que s'il est nécessaire d'avoir un idéal, comme eux, il peut être dangereux d'imiter, sous forme de recette, les procédés qu'ils trouvèrent, eux, spontanément. La vie naturelle, la lumière, les choses pittoresques et caractéristiques du chemin, la surprise des rencontres quotidiennes, lui ouvrirent un monde nouveau. Il y eut en lui comme un réveil brusque dans la pleine exaltation du matin, après un long rêve lassant et trop beau. Il se précipita au dehors. Ce fut une prise de possession brusque et fou-

juite. Le rapport d'Espagne, pas de Hollande, de Bretagne et du Maroc, une véritable moisson d'œuvres pleines de soleil, de joie, de délivrance dirait-on. Il ne prétend ni ne cherche à découvrir l'âme des pays qu'il traverse ainsi. Il est bien trop heureux de leur aspect physique. Il y a trop à dire sur cette première apparence pour qu'il s'inquiète de pénétrer plus avant. Songez qu'elle lui est révélée pour la première fois. Son contentement est si fort et si soudain qu'il annihile en lui tout souvenir. Il peint, sans recettes, directement, comme il voit. Et toutes ses acquisitions techniques, assi-

pent et subordonnent les éléments plastiques de l'observation. Il n'aura pas pour peindre ses étonnants *Acevles* de Tanger, les mêmes procédés que pour murmurer le gentil poème intime et clair de la *Brochette*. Ses sensations de Bretagne n'auront pas le même accent que celles qu'il aura en Espagne. Mille nuances de présentation, de composition, un faire plus violent ou plus doux, mille manières inattendues de grouper les personnages, de faire jouer la lumière, d'imaginer le décor : ou réduit à l'allusion d'un objet sur un fond neutre, ou délicatement minutieux et fourmillant, diffé-



BETTUVINS

milées désormais, se fondent dans le vertige de son travail, avec toutes les allures de l'inspiration.

Cette période de plein air, ces sortes de vacances parmi les décors variés de notre monde occidental, ont été, dans la carrière de M. Lévy-Dhurmer, comme une détente, un repos physique.

Nul soupçon de littérature ici, nul souvenir de légende. Mais, comme il est artiste, qu'il sait composer, organiser une œuvre, il ne peint pas au hasard. Il choisit, il organise, il crée le propre du carré de nature transcrit dans le cadre. A son insu, ou très sommairement surveillées, jouent en lui les forces subtiles qui choisissent, éliminent, grou-

rencient à l'infini ses œuvres de cette période, leur donnant à chacune une originalité, un attrait.

Et c'est encore, ceci, une caractéristique indubitable de l'artiste, cette sorte d'impossibilité toute instinctive de rendre la nature telle qu'elle est, ce besoin foncier, irrésistible d'y ajouter, même en l'adorant, quelque chose de lui-même, ne serait-ce précisément que ce lyrisme d'amour, propre à la première surprise de la découverte. Ainsi firent, dans le domaine du plein air, les grands impressionnistes, poètes panthéistes de la lumière.

Dans un sens, il n'était pas mauvais que M. Lévy-Dhurmer eût passé par cette crise de

musée (de laquelle il restera d'ailleurs des œuvres que je ne voudrais pas renier et qui gardent une grande puissance d'enchantement). Il lui a dû sa science et sa discipline et de ne pas être dépourvu, à sa première rencontre avec la terrible et désordonnée Nature, d'une méthode capable de l'assimiler. Le vertige, l'espèce d'affolement auquel je vois en proie tant de jeunes peintres devant elle, et qui semble ne pas savoir par quel côté la prendre, et parce qu'ils ont cru qu'elle donnait tout, aussitôt : son charme et la science, ce vertige me confirme dans la certitude qu'une évolution comme celle de M. Lévy-Dhurmer est encore la

certitude qu'il pourrait mieux faire encore, ni cette certitude ne le trouble en son travail. Belle sérénité, féconde et heureuse. Car ainsi ses méditations ne troublent point son œuvre et son œuvre, ne le satisfaisant jamais entièrement, laisse à son intelligence et à ses recherches, une fois accomplies, le champ libre.

De la sorte, tout en continuant dans cette voie du réalisme, il fit quelques découvertes qui modifièrent peu à peu, puis complètement, sa direction.

Il s'aperçut que la nature, même magnifique, même émouvante, n'est pas en ses spectacles un but complet et que sa transcription, même per-



PORTRAIT DE M. LÉVY-DHURMER

meilleure : il suffit de ne pas trop attendre le moment de changer d'orientation.

Pourtant, le réalisme, même dans l'ardeur de son exaltation, n'est point le but de l'art. Il reste à qui s'y livre, surtout s'il est méditatif, une sorte d'insatisfaction, sur laquelle il s'interroge de plus en plus.

Après avoir pesé du côté du rêve, la balance penchait du côté de la vie, mais cela ne réalisait point un équilibre. M. Lévy-Dhurmer ne tarda pas à s'en apercevoir. Une de ses qualités les plus essentielles en effet c'est que ni la perfection d'un travail auquel il se donne tout entier ne lui enlève

sonnelle, ne constitue pas une œuvre d'art. Elle est un soutien nécessaire, un moyen d'inspiration, mais elle n'est que cela. Il faut l'avoir déjà ouïe, surpassée, pour donner à ceux qui contempleront l'œuvre d'art la même émotion qu'elle eût donnée elle ; mais cette émotion est d'un autre ordre.

Il n'est pas d'autre moyen pour la surpasser que de la pénétrer davantage, que de la chasser de secrets en secrets (elle en aura toujours). C'est une Isis au corps intangible sous l'enveloppe sans nombre de ses voiles.

Aux secrets de sa lumière et de ses formes correspondent sur la toile, par des analogies mysté-

rieuses et profondes, des problèmes chaque jour plus complexes, eux aussi, et dont l'étude s'éloigne de plus en plus des préoccupations courantes de la foule. C'est même une chose assez étrange que plus un artiste recherche dans son œuvre à suggérer une émotion simple et d'ordre général, capable de toucher tous les êtres, plus les moyens qu'il emploie deviennent inscrutables.

M. Lévy-Dhurmer, dont la technique avait toujours été très raffinée, depuis quelque temps est arrivé à un point de subtilité vraiment intense. Je le répète, la joie que cela peut nous causer ne l'intéresse que d'une façon secondaire. Ce n'est qu'un moyen en vue d'un dessin beaucoup plus haut.

Mais ce moyen m'intéresse parce que, au delà du plaisir matériel qu'il donne aux yeux, il a correspondu, chez le peintre, à une évolution vraiment capitale.

En bloc, imaginez le pointillisme. Mais un pointillisme dont chaque touche, au lieu de s'arrêter aux limites de sa propre dimension, s'effile, s'effuse, se brise et se contourne, souple ligne de couleur, d'une légèreté aérienne, à quelques pas indiscernable et qui, pénétrant sur une certaine longueur à même le lacis inextricable des autres touches, en modifie indéfiniment la vibration. Cette manière (dont de pauvres mots expriment très mal la subtilité) a retenu du pointillisme ce qu'il contenait de vrai sans donner l'impression de mosaïque inerte ou artificielle qu'il présente si souvent. Le travail du peintre ici suggère plus encore qu'il n'imité celui de la nature, de la lumière. Dans les tableaux peints par M. Lévy-Dhurmer suivant cette méthode, il n'y a plus de contours, mais à la limite des objets une sorte de zone, de frontière indécise où se jouent, mêlés, les atomes lumineux des bords de l'objet et de l'ambiance.

Je n'insiste pas sur ce qu'un tel procédé offre de difficultés et de travail. Car ce qui m'intéresse davantage, c'est le tact avec lequel, tout en donnant une impression de rêve de lumière, l'artiste sait



MENDIANTS ESPAGNOLS

rester quand même réel par la justesse de son observation des couleurs, du volume des choses. Ainsi ses études de Venise, de Constantinople, certaines vues de montagnes, surtout ses nus, étonnantes visions du corps féminin, étudiées sous toutes les lumières, du crépuscule nocturne au plein éblouissement de midi dans les blés.

De loin, les contours se rétablissent, nets et purs, juste assez estompés pour ne pas nous donner des formes de la nature cette idée linéaire et schématique qu'en donne le dessin. De près, un autre tableau nous enchante, plus abstrait et plus matériel à la fois et, comme une fugue, sans sujet, jeu d'atomes idéal, délicés visuels.

A force de travail, de méditation, M. Lévy-Dhurmer en est arrivé au point d'équilibre qu'il avait, même à son insu, toujours cherché. Dans les *Roses d'Espagne*, dans *l'Après-midi d'un Faune*, dans *Fantaisies sur l'Automne* (qu'il peignit pour M. Charles Stern), œuvres qui représentent le dernier aboutissement actuel de son évolution, il donne de la nature une interprétation nouvelle, toute décorative et toute idéale. Si les objets qu'il représente gardent leur couleur propre et leur forme essentielle, du moins perdent-ils cette sèche accentuation de leur contour qui est pour nous inséparable de l'idée de leur matérialité. Ainsi deviennent-ils plus subtils, plus légers et comme plutôt l'évocation d'eux-mêmes. C'est pourquoi les tableaux de l'artiste contiennent une très grande, très douce et très insistante force de suggestion. Nous sommes devant eux comme devant le rêve que nous nous faisons de ce qu'ils représentent. Ils ne trahissent pas notre imagination.

En cette étude je n'ai point parlé de l'homme, qui est discret, distant, attentif seulement à son œuvre. On le voit peu, car il évite également les parlotées de théoriciens et les officines où s'élabore le succès. Sa vie est tout entière dans son évolution d'artiste. Quant à ses rêves, il est facile de les deviner, avoués qu'ils sont, sur ses toiles, rêve à

LÉVY-DHURMER

rève. Ils furent d'abord ceux d'un lettré délicat, hanté de songes et de réminiscences, envoûté par le classicisme, épris de sensations d'art, un peu esthète. Une pleine eau dans la vie réelle, dans le torrent des images de la nature, le purifia de ce qu'avait d'artificiel son idéal et cet idéal, ainsi débarrassé et comme trempé cette fois, se manifesta sous d'autres formes, plus générales, plus authentiques.

Il n'a jamais abandonné le dessein de suggérer par son œuvre les choses du monde intérieur,

mais il s'est toujours montré plus difficile sur le choix des moyens de cette suggestion. Ceux qu'il a retenus aujourd'hui atteignent beaucoup plus parfaitement leur but : ils sont éprouvés, raffinés et parfaits.

Amoureux des demi-teintes, des entrevisions, du mystère, M. Lévy-Dhurmer n'apparaît à l'écart des snobismes, des écoles, des luttes de théoriciens, comme un des artistes les plus dignes de ce nom de notre époque.

FRANCIS DE MIOMANDE.

Pl. Les R.



PORTRAIT DE M. LEON BOURGEOIS. C. 113.



ED. BILLE LES VIGNES EN MARS

La Peinture de Paysage alpestre

C'est à Giotto di Bondone (1266-1337) que l'on doit en peinture, à proprement parler, les premières représentations de l'Alpe, c'est-à-dire d'un certain caractère alpestre. Et lui, l'ancêtre, devait ressentir toute la sauvagerie et toute la terreur de la montagne qu'il invoque comme un lieu de souffrances où le Christ rencontre des damnés que des diables torturent, et le roc fantastiquement découpé sur fond d'or, devient presque héraldique.

Dès lors, la chaîne des monts ne cesse d'apparaître et dans les tableaux des primitifs allemands et dans ceux des maîtres italiens, mais toujours elle ne figure qu'en tant que détail accessoire ou fond, zone transitoire, claire ou sombre, de ce bleu verdâtre des paysages conventionnels. Peu à peu,

aux lignes molles succède une observation plus nette, les parois de rochers s'accusent, les pics s'élancent. Chez Léonard de Vinci, par exemple, le caractère s'accroît, il semble avoir eu conscience de l'« âme » de la montagne.

Alors la montagne ainsi comprise devient le corollaire des figures, elle est l'accompagnement des énigmatiques sourires, l'écho de l'âme dans un autre monde. Sombres chez « Mona Lisa », claires, ensoleillées dans le bleu transparent de la « Vierge à l'œillet », les cimes subsistent, comme la mélodie nécessaire qui chante en sourdine. Ce thème revient toujours, dans le portrait de femme de l'Ermitage comme dans le Saint-Jérôme. De tenu ou de subtil il devient fantastique dans les « Vierges aux Rochers », voûte de rocs entassés, lieu magique



Mont Blanc, Albert Gos.

ALBERT GOS LE MONT BLANC

où semble éclore le plus grand des mystères. Mais c'est dans le tableau de « Sainte-Anne » surtout qu'agit cette âme de la montagne. Il y a une analogie frappante entre les sentiments de cette tête aux yeux baissés, inclinée par un rêve d'insondables pensées et l'indémessable et tragique grandeur des montagnes du fond qu'assaillent les nuées. La figure entière semble placée, accrochée plutôt, en un lieu entre ciel et terre, les pieds reposant sur le roc, au bord même d'un plan vertical, indiqué à peine, mais donnant la sensation d'une profondeur infinie, d'un élan complété par les cimes lointaines.

Chez les Hollandais, la montagne aussi a sa place, non point synthétisée, mais morcelée, et dans certains tableaux de Breughel elle devient une partie nécessaire, même importante de l'œuvre. Mais c'est van Ruysdael et c'est Allart van Everdingen qui, s'ils ne l'ont pas peinte directement, ont su la faire pressentir en ses effets puissants, et ces hommes du Nord furent souvent des peintres de montagne pleins de fougue et d'audace quand ils exprimèrent les torrents tumultueux, les roches brisées descendues des monts, les ciels d'ouragan et les sapins très sombres. Ce n'était pas encore véritablement la montagne, mais ses forces vivantes, tangibles en impressions grandioses, et ainsi, par les Hollandais, se rapproche et se prépare l'idéal des artistes modernes, plus concret, plus réaliste.

Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que l'on commença vraiment à connaître la montagne, à en pénétrer les secrets, et c'est à Genève principalement qu'un mouvement alpestre se dessina, dans les sciences et dans les arts. En 1772 se fonde une société pour l'avancement des Arts, avec une classe de dessin d'après nature. En 1787, de Saussure, le premier, atteint la cime du Mont-Blanc. La montagne était conquise et depuis, tous les peintres s'enhardirent à aborder un sujet qui de toutes parts domine et s'affirme dans le paysage genevois ou savoyard.

Le très excellent livre de M. E. Rambert sur Calame et son œuvre(1) nous donne sur les débuts de la peinture alpestre les aperçus les plus intéressants. « Les peintres genevois, dit-il, ont été dans l'origine des peintres sur émail, d'habiles, parfois d'incomparables miniaturistes, ils ont passé du petit au grand. Le premier qui ait peint hardiment des glaciers — ou des glaciers comme on disait — fut également un peintre sur émail, Marc-Théodore Bourrit, le compagnon de de Saussure. Lorsqu'il commença ses excursions dans les glaciers, il fit plusieurs petits Mont-Blanc en émail. Bourrit était surtout naturaliste, les tableaux qu'il envoyait à Paris, à titre de pensionnaire du roi, allaient au Musée d'histoire naturelle. C'étaient des documents scientifiques; ce ne sont plus aujourd'hui

que des documents historiques. Bourrit n'eut qu'une influence insignifiante sur l'école paysagère à Genève. Déjà 1773, de la Rive, après avoir pendant trois ans copié et recopié les maîtres hollandais, s'était aventuré à faire des promenades artistiques. Plus tard, il visite l'Allemagne, l'Italie, la Hollande, se pénètre des œuvres de Potter, de Claude Lorrain, du Poussin et en 1802 il exécute un grand tableau qu'il méditait depuis longtemps : c'est la vue ou plutôt le portrait du Mont-Blanc.

n'est que peu à peu que le paysage se localisa dans le « genre » alpestre, se débarrassant des influences étrangères, éliminant les scènes pastorales pour rester ce qu'il devait être : la montagne peinte pour elle-même, véritable réalisation d'un art national où devaient s'illustrer Diday et Calame. Dès 1836, ces deux maîtres luttent d'animation avec un égal talent, *pénètrent* plus avant dans la montagne sauvage, la connaissent sous ses aspects variés de calme ou de tourment et s'imposent définitivement au



A. MAURET — L'ÉBOULIS

Vingt-trois ans plus tard, le peintre neuchâtelois Maximilien de Meuron, malgré ses longs séjours en Italie, réalisa une autre page de la peinture alpestre : « Le Grand Éiger ». Du jour où ce tableau fut connu, la cause du paysage alpestre était moralement gagnée. Comme on le voit, la peinture alpestre n'était qu'accidentelle, elle restait isolée, et les peintres qui osèrent l'entreprendre restaient de par leurs études ou leurs maîtres reliés aux grandes tendances d'Italie, de France ou de Hollande. Ce

grand public lors du Salon de 1839, où Calame exposa son fameux tableau : « L'Orage à la Haudeck ». En 1840, Diday y répond par « Le Soir dans la Vallée », et en 1841 tous deux se classent égaux par l'obtention de la médaille d'or de première classe.

Il y aurait beaucoup à dire sur le développement artistique de Diday et de Calame surtout, qui dépassa son maître par la plus grande vérité de ses œuvres, mais il ne faut ici que mentionner seule-



ED. BILLÉ VILLAGE EN HIVER

ment ces noms illustres dans les annales de la peinture alpestre, auxquels on peut adjoindre encore celui du comte Stanislas von Kalekreuth, qui, officier de la garde du roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse, ne craignit point de déroger en quittant les armes pour la peinture. — Michel-Ange avait énoncé : « que seul un homme de noble race devrait s'occuper d'art. » — Et, chose extraordinaire, on vit cet aristocrate du Nord devenir peintre, et peintre *essentiellement alpestre*, le seul peut-être d'aussi convaincu qui fut et qui sera jamais en Allemagne.

Il est intéressant de remarquer comment, peu à peu, l'artiste prend contact de la montagne, avec quelle timidité presque, il dirige ses pas vers les sommets. Pétrarque s'excuse d'entreprendre une ascension sans autre but que son plaisir intime; de la Rive se risque à faire des excursions artistiques; Calame et Diday, enfin, font dans la montagne « habitable » des séjours de quelque durée. Mais depuis, quelle transformation dans les rapports entre l'homme et le domaine alpestre. De Saussure et Bourrit furent les pré-

curseurs, et avec l'alpinisme de nouveaux sentiments sont venus. C'est la sensation plus vive des rocs surplombants, des « vires », des « corniches », des arêtes glacées, celle du point culminant vers lequel tout converge et qui se dresse entouré d'infini. Puis les « névés » qui fuient, les glaciers suspendus, les crevasses béantes et vertes. L'âme de l'homme s'enrichit, une littérature nouvelle se crée avec sa tendance spéciale très marquée : la montagne. Et à lire Iavelle, Rambert, Guido Rey,

les récits de Whymper, de Mummery, du duc des Abruzzes, à regarder les photographies des Thevoz, des Scellaz, d'Abraham — pour ne citer que les plus anciens en date, qui allèrent sur les cimes avec le but précis d'en fixer l'image, — on comprend aisément qu'un monde nouveau était offert à l'Art.

Des visions étranges surgissent, paysages d'une beauté inconnue, géométrique, abstraite presque, intellectuelle souvent. Beauté des lignes, beauté architectonique de ces cristaux immenses, se groupant selon les lois de la dynamique universelle, ornementation grandiose allant plus loin et plus profond que le charme poétique inhérent à



A. SCHMIDT SAPINS



GOS HES — LE LAC

notre sentiment de l'agréable ou de l'ennui, nous en vulgaire trop commun que l'on corrige un peu en disant : « Comme c'est naturel ! »

Dans cette région, la dominante n'est plus la vie intime des choses, ici la vie a cessé d'exister, c'est l'objectivité suprême de lois et de principes immuables, c'est le rendu de formes manifestant les forces éternelles agissant dans la matière inerte — immanente beauté.

C'est vers cet idéal d'une peinture alpestre essentiellement décorative, que s'oriente à l'heure présente les efforts des « jeunes » qui voudraient, peut-on dire, placer la représentation picturale en dehors de la notion d'espace, substituer au sentiment atmosphérique, au trompe-l'œil, une image plus consciente. La « nouvelle » peinture alpestre sera décorative avant tout, volontairement déterminée en ses effets, accentuée dans ses lignes qui serviront à l'occasion les surfaces colorées. Elle aura la force et l'émotion d'une esquisse consciemment charpentée, la simplicité des grandes teintes, la fantaisie dépassant la nature.

A vrai dire, où sont-ils ceux — parmi les mo-

peintres de l'Alpe, ceux qui ne se rebutèrent point, ceux dont l'amour pour le paysage alpestre fut chose sacrée ? Et Segantini même, admiré tant pour sa maîtrise que pour ses sujets, ne peut leur être comparé, car pour le grand peintre italien l'Alpe « n'est qu'un décor » prestigieux et superbe dans lequel agissent les êtres montagnards qu'unique en son genre Segantini sut chanter.

Une figure qui, nettement, se détache par la conviction de ses toiles et par son originalité, c'est Albert Gos, le peintre du Cervin, l'homme de la montagne, comme il fut appelé. Dans son œuvre, pas d'incertitude, il connaît son but et y marche hardiment. Sa peinture procède de l'amour et de l'intense émotion que l'on peut ressentir en face des spectacles de la nature. Il sait la matérialiser selon l'esprit des vieux maîtres et selon la tendance des impressionnistes modernes, entre deux conceptions opposées, il forme le lien nécessaire.

Sa prédilection le transporte dans la montagne aride et sauvage, il la note sur sa palette en gammes de couleurs vibrantes, la transcrit en un schéma musical ou littéraire, ou la dessine avec piété, dévotion même. Il s'arrête aussi méditatif devant la sérénité des soirs — tel son tableau du Breithorn, au soleil couchant, acquis par le musée du Luxembourg. Il sait évoquer les pâturages



FRANÇOIS DE RIBAPIERRE — DES DENTS DE VEZIVY

ensoleillés, les villages aux « mazots » brunis, les chapelles solitaires, mais il s'élève aussi dans les solitudes glacées, où l'aigle plane, regard sur l'infini où semble se complaire le côté spirituel de sa mentalité d'artiste. Mais il est sur la terre, pourtant, il souffre, il lutte, et quelle page plus tragiquement poignante que son « Cervin orage » ! S'il n'a pas le calme d'une figure de Michel-Ange, il en a la force; j'entends le déchainement d'harmonies beethoveniennes et je comprends Eschyle (1) : « En effet, ce n'est plus une menace; la terre tremble; l'écho sourd du tonnerre a mugé; la foudre brille à replis enflammés; des tourbillons de poussière s'élèvent; tous les vents déchainés se déclarent réciproquement la guerre... »

A dessein, j'insiste sur la personnalité de Gos, car il est le plus exclusivement alpestre, le seul, peut-être, en une époque où l'avidité artistique nous pousse à mille recherches, à d'innombrables études en des chemins variés; et pourtant, jamais comme aujourd'hui on n'a autant peint la montagne...

Je ne parle pas des envois à la Royal Academy, aux Salons, au Glaspalast, etc., du groupement des « peintres de montagnes » et de nombreuses expositions particulières, qui nous montrent les montagnes d'Algérie, de Norvège, les Karpathes ou les Apennins, mais en Suisse particulièrement il n'est pas d'atelier qui ne dénote quelque séjour dans un centre alpestre et, presque toujours, une peinture, individuelle, caractéristique en ses effets ou sa technique.

(1) Eschyle, *Œuvres*, V, 300-301.

J'ai parlé de l'idéal que paraissent concevoir les artistes « très modernes », à en juger par leurs efforts, et je citerai les recherches — on ne peut encore dire l'œuvre — de Schmidt, qui pense et voit plus qu'il ne sent, et fait, dans certains cas, songer aux Japonais; François de Ribapierre, auquel s'impose la grandeur décorative des monts; Hans Berger, fruste et lourd; Mairet, W. Muller, etc. Puis, de quelques années leurs aînés, et déjà connus par leurs envois tant aux expositions suisses qu'à l'étranger: Ed. Bille, réaliste et lumineux à l'extrême; Colombi et Cardinaux, le peintre bernois; Giovanni Giacometti, toujours très personnel, hardi en sa facture; Perrier, doux et poétique; B. Wieland, L'Eplattenier, et combien d'autres encore, tant à Genève que dans la jeune école neuchâteloise ou de la Suisse allemande.

Certes, il y aurait infiniment à dire sur un sujet aussi complexe, et les noms à citer ne manqueraient pas, tant parmi les artistes vivants que parmi les morts, mais à une vue d'ensemble il faut subordonner les détails, tout en affirmant dans l'esquisse les traits caractéristiques.

Et qu'importe à l'artiste l'appréciation d'autrui? Absorbé dans son travail, il ne doit point percevoir les rumeurs du monde extérieur, il doit marcher, toujours et sans repos, conscient de son but.

Qu'importe à l'artiste l'appréciation d'autrui?
(L'artiste.)

Si, hésitant, qu'il entende la voix: « Qu'aucun

L'ART ET LES ARTISTES

de te pas ne s'abaisse, continue en me suivant de gravir le mont... (1)

Que l'artiste réfléchisse!
(Penser).

« Et les hommes vont admirer les hautes montagnes, les flots de la mer qui s'agite au loin, les torrents qui roulent avec fracas, l'immense océan et le cours des astres, et ils s'oublient eux-mêmes

dans cette contemplation... » C'est Pétrarque parvenu sur un sommet, lisant ces paroles de saint Augustin, puis il ferme ensuite le livre et garde le silence..... (1)

Que l'artiste soit méditatif!
(Sentir).

FRANÇOIS GOS.

(1) Dante, Div. IV, 25.

(1) Burelhardi, titre de *La Civilisation au commencement du moyen-âge.*



A. SCHMIDT - AROLLE ET CAILLOUX



Phot. Henri Garnier.

SOUS-BOIS D'HIVER

ALFRED SMITH

Il y a ceci de particulier chez M. Alfred Smith que, — quoique né à Bordeaux, de parents anglais et naturalisé français, — il n'eut vraiment la révélation de la lumière, telle qu'il la conçoit et la réalise actuellement en ses œuvres, qu'en Italie et à Venise.

Entendons-nous, je ne veux point dire par là que M. Smith se fût astreint antérieurement à peindre sombre et usât du bitume et des dessous ténébreux. Non pas. De tous temps, M. Alfred Smith sut faire valoir habilement l'harmonieuse beauté qu'offre la gamme somptueuse des gris, pour un pinceau coloriste comme le sien.

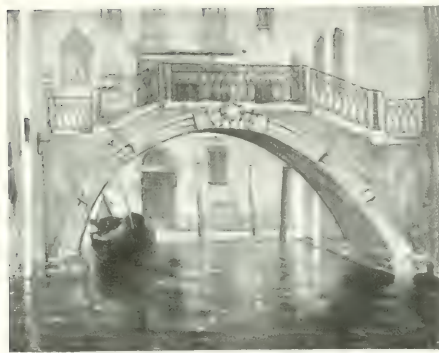
Mais, c'est à la suite de son voyage à Venise, que M. Alfred Smith fut conquis par la richesse de couleurs que donne aux choses, à la mer et au ciel, l'éblouissante chaleur du soleil.

A son tour, il éprouva ce même enchantement, ce ravissement profond, inoubliable, qui fit écrire à Delacroix, à peine arrivé au Maroc, les lettres enthousiastes que l'on sait.

Après Delacroix, Henri Regnault, Decamps, Marilhat, Berchève, Fromentin, Ziem; avec Bompard, Iwill, Dinet, Thaülow, Saint-Germier, Duvent, Franc-Lamy et combien d'autres Orientalistes, Alfred Smith fut émerveillé, lui aussi, par la splendeur des ciels et le charme ensoleillé et magique de ces natures bénies.

Au seuil de l'Orient, Venise, reine de beauté, chantée par les poètes, lui apparut comme une oasis enivrante, au milieu des flots.

Et d'emblée presque, il s'inscrivit comme un des peintres les plus sincères, les plus véridiques de la Perle de l'Adriatique et de l'Italie.



PONTI DELL'ANGELO

Lui, le peintre du gris, amoureux des forêts et des arbres, (car il a peint des dessous de bois exquis), lui, l'émule, le contemporain, à quelques années près, d'artistes dont la mémoire est trop délaissée et qui se greffent à l'école de Jules Dupré et de Rousseau : Hanoteau, Karl Boodmer, Rapin, Amédée Besnus, Saint-Marcel, dessinateurs et peintres consciencieux devant la nature et la majesté des hautes futaies, le voici, lui, Alfred Smith, devenu tout à coup l'apôtre fervent, convaincu de la vraie lumière, se révélant orientaliste et parcourant, plein d'une juvénile ardeur de conquérant, animé d'un bouillant enthousiasme, l'Italie, de Venise jusqu'en Sicile!... Voilà une conversion presque sensationnelle. Alfred Smith, naturellement, s'arrête à Pompéï, à Herculanium, s'éprend du caractère d'incomparable grandeur de ces ruines célèbres; il peint des vestiges de portiques, d'entablements d'anciennes maisons romaines, se complait à rendre la coloration de ces antiques témoignages d'architecture, séduit par les jeux de la lumière striée, sur le sol et parmi les marbres polychromes, de grandes ombres bleues et violacées...

Mais c'est encore et toujours à Venise qu'il revient avec un attachement non dissimulé.

Avec quelle religion, avec quel amour, M. Alfred Smith l'a étudiée sous tous ses aspects, à chaque heure du jour et de la nuit! Guardi, Canaletto n'ont pas eu pour elle des regards d'amants plus passionnés et fidèles. Ils ne l'ont pas interprétée, et Dieu sait pourtant quels joyaux d'art ils ont laissés à la postérité, — avec une joie plus intense.

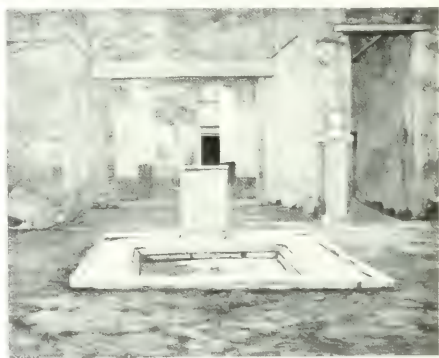
M. Alfred Smith, avec le même souci de construction qu'il apporte dans ses études d'arbres, a établi, avec son originalité personnelle, des façades de palais en bordure des lagunes de l'Adriatique, qui sont maçonnées, en quelque sorte, dans une

pâte lumineuse qui corse la valeur de ses œuvres et leur vaut leur belle fluidité chaude et colorée. Je me rappelle avoir exprimé des éloges mérités dans mes « Sensations d'Art » sur d'aucuns de ses tableaux de Venise, exposés aux Salons de la « Nationale » : « Dans ses vues du *Grand Canal, le matin, de L'Eglise Saint-Georges, le soir*, la virtuosité sereine et sûre de l'artiste n'exclut pas de ses tableaux la riche ordonnance et les assises rigoureuses des palais; et ses motifs se parent tous, sans effort, d'une belle carnation de lumière blonde. » D'autre part : « Cette *Nuit de Venise* retient le spectateur par l'impression de sa suave harmonie, par l'ambiance délicate dans laquelle l'artiste nous transporte, par la féerie de ce mystérieux décor, par la douceur de vivre qui émane enfin de ce beau tableau. »

Ces menues citations ne concernent que la centième partie de l'œuvre considérable de M. Alfred Smith ayant trait à Venise et à Pompéï et disséminée un peu partout. Et il faudrait tout décrire. Le *Ponte Sant' Angelo*, qui appartient à S. M. le roi d'Italie; *Coin de Rio*, à S. M. la reine Marguerite; *Coin de Rio*, à S. M. le roi des Belges; ainsi qu'à de riches amateurs, tant en France qu'en Amérique. *Rio della Guerra, L'Eglise Saint-Georges, le soir, Rio Rouge, Rio San Luca, Place Saint-Marc par la pluie, Venise, impression du matin*, etc.

De Pompéï : *La Maison d'Adonis, La Maison d'Orphée, Le Forum*. Des figures en plein air, décorant l'hôtel de M. Gounouilhou, à Bordeaux, en forme de triptyque, dont les panneaux représentent la *Baie de Naples, le soir, Un Coin de Temple, à Pompéï, Venise, Lever de Lune à Beaulieu-sur-Mer*, ainsi que *L'Île de Capri* en deux panneaux, etc.

Seulement, en raison de son tempérament



MAISON D'ORPHÉE



Phot. Alinari

L'Estampe de France, 1907

LES QUAIS À BORDEAUX (LE MATIN)

primesautier, complexe. M. Alfred Smith ne s'est heureusement pas cantonné dans une spécialité ; il n'a pu se résoudre à exploiter à satiété le même sujet et à se parquer dans une même manière de faire.

Si Venise a été pour lui la terre de salut, où son talent a pris son essor radieux, la France, sa mère-patrie, le rappela... Elle lui paraît désormais plus belle que jamais... Il va l'explorer en croyant... Au contact du soleil d'Orient, sa palette s'est illuminée de tons clairs. Elle est faite de chrome et d'or, de topaze et de lapis, d'émeraude et d'argent. Elle chante désormais la gloire souveraine du soleil. M. Alfred Smith a ramené, comme un conquérant, un riche butin d'apothéoses et de mirages enchanteurs...

Il s'aperçoit seulement alors que le soleil du midi de la France est proche parent de celui de Venise ; que la Provence est admirable et que le poète Frédéric Mistral n'en a pas exagéré l'immortelle beauté que célèbre chaque jour le cœur des cigales...

Il s'attarde au pied des monts de l'Estérel ; puis il remonte vers la Côte-d'Or et en rapporte des paysages pleins de caractère. Sa vision s'est exacerbée. Tout ce qu'il crée porte la marque de cette

sujétion vibrante. A son insu, il se trouve cadrer d'inspirations, après Manet, avec Claude Monet et les œuvres de certains impressionnistes.

Il se fait l'interprète raisonné de la clarté, le théoricien résolu de décomposition de la lumière, dont il retrouve les accords enivrants, partout dans la nature et sur les physionomies. Il devient véritablement le peintre du plein air... Il peint des clairières, l'été, illuminées par les rayons du soleil ; il y campe des figures de femmes et d'enfants, grandeur nature. Quelles harmonies ! Quelles délices !...

Alfred Smith voudrait tout peindre, tout retenir, tout décrire. Sa fougue est débordante ; mais il ne se départ pas des qualités d'équilibre dans la composition de ses tableaux et les valeurs se tiennent sans cesse.

La figure, j'ai dit, l'attire au même titre que le paysage et la marine.

La Bretagne, cette terre encore vierge, devait le séduire. Son sol se prête si heureusement au développement logique de la lumière et se pare de telles couleurs !

Il y a encore là-bas des chaumes à peindre et des champs d'ajoncs en fleurs qui semblent, au



UNE FILLE SOUS BOIS

Musée de Rouen.

M. Alfred Smith a un double mérite, qui ne lui est pas spécial, mais qui ne lui en crée pas moins un droit de plus à notre amical intérêt. Il eût pu se dispenser d'être peintre!...

Tout comme Diaz, son génial compatriote, qui travaillait chez un fabricant de porcelaine, Alfred Smith, ses études faites au lycée de Bordeaux, avait un poste dans une banque où il gagnait largement sa vie. Il avait perdu son père de bonne heure et de lourdes charges familiales l'accablaient. N'importe! comme Diaz, ce moderne Corrège, il voulut être peintre et le fut.

Contrairement à lui, Diaz, ce magicien de la lumière, n'alla jamais en Orient. Dans l'histoire des peintres, combien on relève d'exemples de ténacité! Depuis Corot qui, lui aussi, devint peintre par inclination, malgré la résistance de son père qui lui disait, chaque fois qu'il dénonçait son désir d'être artiste : « Retourne à ton magasin!... » Baudry, fils de sabotier, qui vint à Paris, de Vendée, en sabots, avec le désir d'arriver quand même et que ses fresques de l'Opéra ont rendu si célèbre. Tant d'autres encore!...

piéd des bois de pins tageurs et au bord des ravins profonds, comme des rivières d'or en fusion.

Et l'on ne peut décemment tenir rigueur à un véritable artiste de subir plusieurs influences.

Influencé par Claude Monet, je retrouve en d'autres œuvres de M. A. Smith, plus réaliste alors, des influences de Millet et de Courbet, dont il a parfois la fougue un peu romantique encore, en d'aucunes études de troncs d'arbres tout sertis de mousses et drapés de lichens mordorés. Comme il s'attaque aussi à de dramatiques effets, à des motifs pleins de contrastes et d'antithèses, dont la nature est si prodigue aux jours de tempête; alors que rayonnent dans les nuées les fines arcatures nuancées des arc-en-ciel, précurseurs des embellies...

Tout est beau, d'ailleurs, à peindre et M. Alfred Smith est avant tout un peintre, que rien ne rebute ni ne décourage, car il possède à fond son métier et le pratique en virtuose consommé et en maître.

Néanmoins, si M. Alfred Smith croit devoir beaucoup à cette nature qui l'a inspiré, il ne prétend cependant point s'être fait tout seul. On est toujours l'élève de quelqu'un. Qu'il eût eu le feu sacré, c'était naturel, car on naît, il faut bien le dire, peintre ou musicien, des bords de la Garonne



COIN DE BO (VENISE)

Revenons un peu en arrière, aux débuts du sympathique artiste.

aux confins de l'embouchure du Rhône. Mais il sied toutefois de savoir dessiner et d'apprendre le métier de peintre. Donc, M. Alfred Smith fréquentait, à ses moments perdus, quelques peintres qui avaient travaillé avec Corot, avec Courbet, Troyon, Dupré et Rousseau; enfin, avec toute cette pléiade admirable de 1830.

C'était, entre autres, Auguin, un élève de Corot, de qui Castagnary parlait en termes élogieux : « Voilà un artiste que je suis depuis une dizaine d'années dans nos salons. Ses envois ont été souvent remarqués, jamais il n'a eu de médaille. Pourquoi? Tout simplement parce qu'il n'a pas d'amis dans les membres du jury, parce qu'il n'est pas en relations d'affaires avec le marchand influent... »

Combien d'artistes ont, comme Auguin, pâti d'être trop isolés ou trop fiers. Après Auguin, Baudit, Chabry, Pradelles, un disciple de Courbet. Tous ces peintres ont eu, d'ailleurs, leur heure de notoriété.

M. Alfred Smith, à leur contact, sentit s'affirmer sa vocation. Il travailla ferme et dessina des arbres, étudia le paysage sur nature, ce qui ne l'empêcha pas, au contraire, de peindre la figure.

Lui-même m'a fourni le témoignage du labeur pictural qu'il dut assumer pour pouvoir voir clair enfin dans ses affaires.

Alfred Smith, presque aussitôt, eut l'extraordinaire chance de vendre de sa peinture, plus heureux, en cela, que Millet et Rousseau, et combien!... Il est des gens chanceux. Dieu nous garde de les en blâmer. Alfred Smith fut de ceux-là...

Vers 1886, il commença enfin à pouvoir réaliser son rêve le plus cher, c'est-à-dire quitter les affaires et ne plus s'occuper que de peindre.

Quelle joie pour lui!... Vivre de sa peinture... En toute franchise, M. Alfred Smith avait dû bien



CREPUSCULE

mener sa barque pendant ses années de labeur financier. Il pouvait encourir sans péril les risques et les aléas de la vie artistique.

Alfred Smith exposait au Salon des Artistes français depuis longtemps déjà. Le succès s'affirmait. La critique le distinguait, dénonçait son habileté, sa sincérité, sa grande puissance de moyens. Plus tard, entre autres critiques bienveillants et admirateurs, Gustave Geffroy devait louer son œuvre de Venise et rendre ainsi justice à ses réalisations brillantes.

Lors de la séparation des deux Sociétés, M. Alfred Smith suivit à la « Nationale » Roll, avec qui il était lié par une véritable amitié et pour le talent duquel il professe une réelle admiration. Roll lui donna des conseils et des encouragements précieux. Il ne nie pas en avoir profité avec avantage. Tous les forts sont modestes.

M. Alfred Smith fut nommé Sociétaire à la fondation de la Société Nationale des Beaux-Arts. Il avait, antérieurement, obtenu ses médailles à la Société des Artistes français. Il était ainsi hors concours.

En 1894, M. Alfred Smith est nommé chevalier de la Légion d'honneur. Le musée du Luxembourg acquiert une de ses œuvres, un délicieux sous-bois.



BORDEAUX AU DEBUT DU JOUR (JOURNÉE D'HIVER)

Sa participation active aux expositions d'Italie lui vaut les faveurs du Roi, qui le nomme officier de la Couronne d'Italie.

J'ai déjà dit que M. Alfred Smith était un peintre des plus complexes, dont l'œuvre est féconde et infiniment variée. Ce que j'ai omis d'ajouter, c'est que, s'il s'inscrit parmi les orientalistes de belle marque et les meilleurs peintres de Venise, il peut prétendre encore à juste titre à être considéré comme un peintre éminemment parisien, dont plusieurs des *Vues de Paris* ont été très remarquées et commentées par la presse artistique. Le musée de Pau détient une jolie toile de cet artiste, intitulée *L'Éclaircissement de la Concorde*.

La ville de Paris a acquis jadis un de ses tableaux : *Vue de la Concorde, au Printemps*.

A un des derniers Salons, on a pu admirer un *Effet de Pluie, place de la Bastille*. Il a rendu à merveille ce côté affairé de la vie parisienne, le mouvement de la foule, des voitures, le reflet de cette multitude dans les flaques d'eau, et cette harmonie grise et si fine, si prenante de la grande ville, en variant avec agrément ce thème si exploité par d'autres de ses confrères.

Le musée de Cognac détient une *Vue de la place de la Concorde, au Printemps*.

Et je passe ses *Vues de la rue Royale*: ses *Allées du Bois*, qui appartiennent à des amateurs amoureux de son art.

Le musée de Bordeaux possède de lui une grande toile qu'Alfred Smith a désignée comme étant une « synthèse de la population » de sa ville natale, si suggestive d'aspect également : *Les Quais de Bordeaux, le soir*. En Amérique, au musée de Savannah, *Vue du Port de Bordeaux, en Hiver*.

Mais, depuis plusieurs années déjà, la figure récréait ses heures de travail. On doit à l'orgueil de son pinceau de ravissants portraits de jeunes femmes en plein air, conçus dans une charmante note de lumière. En témoignent, au dernier Salon de la « Nationale », ses figures, dans des jardins, d'une gracieuse distinction, d'une belle sonorité d'accents. En plus de ces qualités de peintre de tableaux de chevet, M. Alfred Smith recèle en soi des dons tout à fait remarquables de décorateur. Son panneau *Décor d'Automne*, où l'on perçoit la très heureuse influence de Roll, avec son cortège de bacchantes, personnifiant l'âme de la Forêt, laisse assez présager de quelles abondantes ressources son talent fertile pourrait faire montre, s'il avait le loisir de les utiliser en des décorations murales où sa verve et sa naturelle expansion de coloriste intelligent et averti se donneraient libre cours.

Il est à souhaiter que les pouvoirs publics lui en fournissent les moyens et que, prochainement, lui soit confiée la décoration, ou une part tout au moins, d'un monument quelconque de la ville de Paris.

GEORGES DENOINVILLE.



ALFRED SMITH.

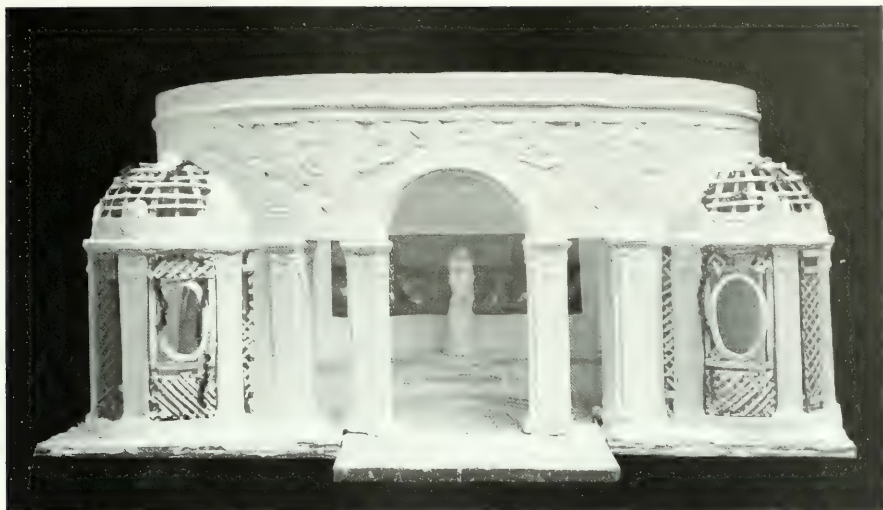


Photo. J. Lecomte.

GAUDISSERT — SALON DE REPOS POUR UN JARDIN

Deux Projets de Gaudissart

NOUS avons souvent souhaité ici-même, l'union des trois arts, peinture, sculpture, architecture, et regretté que les peintres, les sculpteurs et les architectes, au lieu de coordonner leurs efforts, s'obstinent à travailler chacun de leur côté, abstraction faite de toute destination. Il en est résulté beaucoup de tableaux, de statues, et de plans qui encombrant les salons, et dont personne ne sait au juste ce qu'ils sont devenus dans la suite. Voici que M. Gaudissart a tenté de surmonter des difficultés qui auraient paru insurmontables à la plupart de nos contemporains. A vrai dire, il nous avait préparé à cette surprise; depuis longtemps, il proposait à notre admiration des sculptures et des peintures à la fresque, où on le voyait pénétré de cette idée que l'art n'est pas simplement un divertissement pour amateurs, mais qu'il a un but, et — pourquoi ne pas employer ce mot — une utilité. Mais il ne s'agissait encore que de morceaux, où le peintre et le sculpteur affirmaient ce dont ils étaient capables, en même temps qu'une recherche de l'arabesque, de l'ornement lumineux que forment les êtres et les choses représentés. Les deux projets que nous avons vus dans son atelier précisent les mêmes tendances, dont ils sont les exemples achevés.

I. UN SALON DE REPOS POUR UN JARDIN

Évidemment, M. Gaudissart, qui est un latin, a songé à la Méditerranée, et le jardin idéal de ce salon de repos, pourrait bien se trouver en Provence ou en Languedoc. Cela nous donne une indication générale sur le climat et les circonstances physiques qui doivent être d'un grand poids dans les décisions d'un architecte. Un mur de forme circulaire, légèrement elliptique, supporte une coupole très surbaissée, qui laisse pénétrer le jour, à la partie centrale, par une lucarne. Sauf la porte d'entrée, sauf la lucarne, — le mot est bien vulgaire pour exprimer ce qu'il y a de poétique, de fluide, de mystérieux dans cette entrée de la lumière, — le mur est plein : recherche de la pénombre, refuge contre la clarté trop vive du dehors, nous voilà fixés; nous sommes certainement dans le Midi de la France, dans un pays qui n'a jamais été très loin de la Grèce. Quatre niches pareilles aux absidioles des églises, corrigent ce qu'il pourrait y avoir de monotone dans cette façade, même envahie par les roses et les plantes grimpanes; et, tout autour de la corniche, court une frise traitée en bas-relief, à même la pierre, où les formes humaines épousent les formes architectu-

rales : ce sont des femmes qui cueillent des oranges, sans se soucier du petit Amour, perché au sommet du cintre de la porte, qui leur décoche des flèches ; et rien n'est plus délicat que l'animation variée et homogène de la pierre. On pénètre dans la rotonde, et dès le seuil il semble qu'on soit parvenu à un oasis de fraîcheur. Le sol en mosaïque, le petit bassin avec son jet d'eau, prédisposent au recueillement. Les yeux s'habituent à la pénombre, et voici que surgit, dans son marbre blanc, le groupe sculptural sur lequel la lumière s'épand, d'en haut, précieusement ; là-bas, en réalité sur le mur, en apparence beaucoup plus loin, se déroule une large fresque ou plutôt une peinture mate imitant la fresque, répétant par ses tonalités comme un écho du paysage : la mer bleue, et sur la rive des personnages inscrivant leurs corps en arabesque, s'interposant entre la statue et la mer ; c'est une femme nue, la beauté et l'hymne que lui adresse le poète, des nus chastes, païens, et des étoffés aux tons rares, roses et verts pâles, glissant le long des hanches, des rochers qui émergent de l'écume, de l'eau bleue, d'un bleu de lapis-lazzuli, qui fait paraître plus blanche la statue qu'à dressée le sculpteur, plus suggestives les niches qu'à imaginées l'architecte pour le repos, plus musicale la chanson des fontaines dans ces niches, plus molle, le rythme des fresques qu'à largement enlevés le peintre, plus harmonieuse et plus une, l'œuvre de cet artiste qui a su plier à la même discipline les trois arts.

II. PROJET DE THÉÂTRE

C'est un théâtre de danse, imaginé par Gaudissart et Violet, le sculpteur pyrénéen ; un théâtre où les représentations plastiques seront prépondérantes. Tout y est subordonné par conséquent à la nécessité de mettre en valeur des évolutions de danseurs et de danseuses. Imaginez un hémicycle ; tout autour de cet hémicycle, neuf loges

portant chacune le nom des neuf Muses ; chaque loge contient douze places, très confortables ; elle est fermée du côté du spectacle, non par un balustre de pierre, qui ne laisserait émerger que le buste des spectatrices, mais par une grille en fer forgé et doré, qui permet de voir les femmes des pieds à la tête ; elle s'ouvre par une porte sur l'arrière-loge, ronde, ornée à fresque, avec un divan circulaire. Elle s'ouvre sur la scène par une large baie. Deux cariatides l'encadrent, soutenant un fronton sur lequel est représentée en sculpture la Muse qui donne son nom à la loge ou une scène la symbolisant. Chaque loge est séparée de la suivante par deux piliers cannelés qui supportent une voûte en plein cintre recouverte d'un treillage ou vitrée. Voilà le côté salle. Voici, maintenant, le côté « scène ». Le fond en est formé par un rideau d'arbres, ifs, avec des portes taillées dans les arbres et s'ouvrant sur le parc qui entoure le théâtre. A droite et à gauche de la scène, deux petits bâtiments serviraient aux artistes et aux accessoires. La partie que l'on appelle généralement « l'orchestre », — ce qui est absurde, puisque *orchestre* veut dire *danse*, — est rendue, comme dans le théâtre antique, aux évolutions de la danse. Une zone suit le pourtour des loges, et, parallèlement, une pièce d'eau, et enfin au milieu de la pièce d'eau, une presqu'île appartenant à la scène proprement dite. Les danseuses peuvent donc évoluer sur la scène, et de là, sur la zone concentrique et sur la presqu'île. Si l'on réfléchit que le bassin tout en entier est en mosaïque de verre, que l'eau s'illumine par des lampes électriques très puissantes, que dans certains cas on éteint les lampes de la salle pour ne l'éclairer que par cette lumière passant à travers l'eau, que des corps nus peuvent nager dans l'eau endiamantée et phosphorescente, on imaginera facilement ce qu'une Isadora Duncan, par exemple, est capable de réaliser sur un tel théâtre pour la joie de nos yeux.

L. V.



GAUDISSERT ET VIOLET — PROJET DE THÉÂTRE DE DANSE



Moscou. L'opéra d'une prestidivultrice pour le palais Russet.
L. BAKST — CHLOE ABANDONNEE (GOUNOD)

L'ART DÉCORATIF

Nouveaux propos sur les Décors



L. BAKST
COSTUME POUR
« LE SCEPTRE DE LA ROSE »
(RÔLE DE M. NIJINSKY)
(V. G. A. 11111)

IL y a un an, ici même, à propos des représentations des ballets russes à l'Opéra, j'avais l'occasion de parler des principes qui inspiraient leurs décors et de louer comme il convient l'artiste qui avait affirmé ces principes avec le plus d'éclat, Léon Bakst. Voici que Léon Bakst, en manière d'anniversaire, expose au Musée des Arts décoratifs, à côté des *Tusnequies* dont j'ai rendu compte

dans un précédent article, la série des dessins et des aquarelles qui ont servi de maquettes aux spectacles russes, et c'est là en quelque façon le corollaire contemporain des turqueries du XVIII^e siècle, avec cette différence que Léon Bakst n'est pas, comme Leprince, Lancret ou tant d'autres, un Turc de Paris, mais un Russe de la Russie. Le succès cependant qui l'a accueilli à Paris, au moins dans un certain public qui, sans être tout à fait le centre du monde, comme l'affirmait avec complaisance un couturier fameux, du moins en est... le nombril, prouve que les Parisiens de 1911 sont aussi curieux du grand eunuque de Scheherazade que ceux de la Régence pouvaient l'être du Rica des Lettres persanes. Nous avons revu avec plaisir les costumes et les décors de Scheherazade, de Cléopâtre, de l'Oiseau de Feu, auxquels sont venus s'ajouter, pour notre édification, ceux du Martyre de saint Sébastien, du Spectre de la Rose, de Narcisse, dont nous avons eu la primeur cette

année, ceux du Dieu Bleu, de la Péri, d'Édipe à Colone et de Baba-Jaga, conte russe, que nous espérons voir réalisés l'année prochaine.

M. Léon Bakst a « corsé » le tout de divers dessins, portraits et paysages, dont je n'ai pas grand'chose à dire, sauf que j'ai été bien étonné de trouver à côté de toutes ces fantaisies orientales, des croquis pris dans un pauvre petit village de ma Savoie; et puis, à y bien réfléchir, j'ai pensé que la forme de nos clochers bulbés, si caractéristiques, avait dû rappeler à M. Bakst les clochers russes du Kremlin et, qu'à la faveur de cette illusion, il s'était attardé quelques jours à l'ombre de ces églises. — Enfin, on a vu l'esquisse d'une décoration en deux parties pour le palais Rupert à Moscou : *Chloé abandonnée* et *Les Troupeaux de Daphnis se séparent des Troupeaux de Chloé à la tombée du soir*. Dans cette esquisse, j'ai retrouvé les qualités habituelles de l'auteur : tons entiers, jouant très purs, rythme noble; on me dit que cette composition est destinée à un hall, situé entre deux jardins, recevant deux éclairages, et qu'elle cherche à rappeler au dedans les colorations du dehors. Il m'est bien difficile d'en juger, ne l'ayant pas vue sur place et exécutée : qu'est-il advenu de tant d'esquisses charmantes, que nous avions admirées aux Salons ? N'est-ce pas Le Moine qui disait : « Il faut trente ans de métier pour savoir conserver son esquisse »; et Chardin, qui citait Le Moine, ajoutait finement : « Le Moine n'était pas un sot ». Je me défends par là d'insinuer que M. Bakst ne soit pas capable de conserver son esquisse, bien qu'il n'ait pas tout à fait trente ans de métier. Mais enfin, le succès qui s'affirme en faveur de ses décors est de la même qualité que celui qui s'adresse aux esquisses. Le public les dépasse en quelque sorte, il leur prête la richesse de son esprit et de son cœur, il imagine ce qu'ils suggèrent, devinent ce qu'elles ne réalisent pas : et voilà pourquoi il les aime; c'est qu'elles lui donnent l'occasion de se prouver à lui-même qu'il est capable de belles imaginations. Quand il s'agit de décors, il y ajoute des réminiscences sensorielles; il revoit, j'en suis sûr, à travers les costumes de M. Bakst, les belles jambes de M^{me} Ida Rubinstein, il croit entendre dans la forêt sombre où expire saint Sébastien, l'écho mélancolique de la musique de Claude Debussy, il espère devant l'apparition de la Péri les accents de Paul Dukas, il a encore dans le regard les inflexions tendres ou violentes de l'électricité, il se rappelle Nijinski s'envolant d'un bond par la fenêtre, dans le Spectre de la Rose — le délicat poème de Théophile Gautier — la grâce rêveuse de M^{lle} Tamar Karsavina, la jeune fille qui rêve à la valse, et il achève, en les complétant de tout ce qu'elles doivent précisément

compléter, les séduisantes ébauches et débauches colorées de M. Bakst. Cet artiste a décidément bien de la chance : l'électricien, le poète, le musicien, l'être humain, conspirent pour qu'il nous plaise. Et il a plû. Et il a fait pâmer d'aise les femmes vêtues de violet et de vert, et, dans les proses déliquiscentes des jeunes esthètes, ont passé les soupirs passionnément ingénus des vieilles dames maquillées. Et tous ceux qui ont l'horreur du goût académique — qu'est-ce au juste ? — et les femmes, et les néo-impressionnistes, et tous ceux qui parlent de musique quand il s'agit de peinture et de symbolisme sous prétexte de statuaire, se sont encore trouvés réunis dans la communion de Bakst, comme ils avaient déjà communiqué sous l'invocation de saint Sébastien, créant une nouvelle église, l'église russe, malgré les foudres de Mgr Amette.

Ce sont eux sans doute que Mgr Amette, archevêque de Paris, a prétendu excommunier, eux qui, voulant nous habiller en Turcs, en Persans ou en Syriques et nous apprendre à parler un sublime mamamouchi, oublient que nous sommes Français. Mais réservons notre indulgence à M. Bakst et aux peintres décorateurs de M. Serge de Diaghilew : ce n'est pas leur faute si des amitiés inconsidérées les élèvent au pinacle où ils auraient grand-peine à se maintenir, et font de ces artistes appréciés, remplis de bonnes intentions, les émules des grands maîtres.

Ce qui me plaît en eux, plus que leurs œuvres prises en elles-mêmes, abstraction faite de toute collaboration, ce sont leurs œuvres réalisées au théâtre, ce sont les principes du décor théâtral auxquels elles obéissent et que j'ai exposé, ici même, l'an dernier : simplification du décor ramené à quelques lignes essentielles et couleurs fondamentales, harmonie du costume et de la toile de fond, tonalités employées très pures, emploi judicieux et souple de l'électricité; je ne reviendrai pas là-dessus. Le triomphe des ballets russes à Paris prouve-t-il que le grand public est acquis à cette nouvelle conception du décor synthétique et qu'il l'oppose dès maintenant à l'ancienne conception du décor analytique, en trompe-l'œil ? Le triomphe de la troupe de M. Serge de Diaghilew manifeste-t-il qu'il y a enfin quelque chose de changé sous la coupole des théâtres parisiens ? J'aimerais à le croire. Au premier examen, cependant, il n'apparaît pas que les grands théâtres des boulevards et les théâtres subventionnés aient tenté quelque chose dans ce sens; ni à la Comédie Française, ni à l'Odéon, ni à l'Opéra-Comique, ni aux Variétés, ni au Gymnase, ni au Vaudeville, ni aucune part, que je sache, on n'a essayé de s'affranchir du vieux système et de supprimer les misérables imitations



Musée. L'œuvre d'une fenêtre de maître pour le palais Russe.

I. BAKST LES TROUPEAUX DE DAPHNIS SE SÉPARENT DES TROUPEAUX DE CHLOE A LA TOMBÉE DU SOIR (GOUACHE)

d'arbres, de bosquets, de meubles, de fabriques en carton. Peut-être pourrais-je indiquer comme un effort intéressant le nouveau décor de la *Nuit de Valpurgis*, dans le *Faust* de Gounod, qui nous a fait penser à un Gustave Moreau.

Il faut chercher ailleurs des espoirs consolants et tâcher de nous persuader que l'effort des ballets russes n'est pas isolé ni prématuré, et tend à se généraliser. Il convient de le rapprocher en effet de plusieurs autres manifestations analogues : ce sont d'abord les représentations de *l'Oiseau bleu*, de Maurice Maeterlinck, avec les costumes et les décors de M. Ségorof; ensuite celles qui ont été organisées à Munich par le Théâtre des Artistes; puis celles du Théâtre des Arts à Paris. Il serait intéressant de confronter quelques dates et de savoir à qui appartient la priorité de ces initiatives qui nous ont ravi. Les Russes ont-ils emprunté aux Allemands ou les Allemands aux Russes? Je n'en sais rien; on affirmera que la tentative du Théâtre des Arts, à Paris, remonte à 1910 et a suivi, quant à l'ordre chronologique, Munich ou les Russes; je répliquerai que bien avant les Russes et les Munichoïses, des Français, ainsi que je l'ai expliqué, ici même, l'an dernier, avaient tâché de réaliser au théâtre l'union de tous les arts; l'effort de l'école de Munich, dont on a vu l'aboutissement à Paris, au Salon d'automne de 1910, ne ressemble

pas à une improvisation; quant à celui des Russes, il remonte à quinze ans, et il ne sera pas indifférent à nos lecteurs d'en connaître l'origine.

Quelques jeunes gens, lassés d'un goût académique, sans caractère, passionnés de nouveau, crurent le trouver dans l'art populaire russe. Ils fondèrent un journal hebdomadaire illustré, le *Choret* — ce qui veut dire *le Fon*, — où ils publièrent les sources de leur renaissance. Par exemple, utilisant un vieux texte, une ancienne légende locale, ils l'interprétaient en images de couleur, à la fois vives et harmonieuses, où tout exprimait l'âme russe : le thème choisi qui en évoquait l'inspiration rêveuse, l'exécution qui rappelait par sa simplicité les icônes et les miniatures persanes, et par la trucidance des tonalités, la saveur étrange et le ragôit puissant des vieilles étoffes teintées aux couleurs végétales. Bakst fut un des premiers collaborateurs du *Choret*, qui a disparu, mais qui a légué à la Russie sa jeune école de peinture.

En parcourant au Salon d'automne, en 1910, la salle consacrée par les Munichoïses aux arts du théâtre et en voyant les admirables costumes utilisés par leur Théâtre des Artistes pour les *Oiseaux d'Aristophane*, et les décors d'*Hamlet*, des *Tanzlegender*, de *Comme il vous plaira*, j'avais ressenti une impression analogue à celle des ballets russes : des couleurs moins savoureuses, moins franches peut-



L. BAKST PROJET DE DÉCOR POUR «ŒDIPÉ À COLONE», DE SOPHOCLE (D'ESSAI)

être, mais la même volonté de « déblayer » le terrain de tous les praticables inutiles, de ne pas disperser l'attention sur de menus détails et de produire un effet unique, une impression profonde, inoubliable. Ah ! la neige sur les remparts d'Else-neur, au 1^{er} acte d'*Hamlet* et le spectre apparaissant entre deux créneaux !

Tous ces succès, au moins succès d'artistes, nous prédisposaient à accueillir favorablement la tentative du Théâtre des Arts à Paris. M. Rouché, le très fin et très brillant directeur de la *Grande Revue*, se proposait de tenter ce qui avait réussi à Munich et en Russie. Il louait à cet effet le Théâtre des Arts et cherchait dans la jeune école de peinture, au Salon d'automne et ailleurs, chez les littérateurs, les musiciens, les hommes capables de réaliser avec lui cette union de tous les arts dont on avait tant parlé et cette nouvelle conception du décor. Il est infiniment curieux de voir associés dans cette tentative le nom de M. Charles Guérin à celui de Mont-verdi, M. Sert à Calderon, d'Espagnat à Alfred de Musset, Albert André à Gabriele d'Annunzio, Maurice Denis à André Suarès, M. Paul Poiret à Maurice de Faramond. L'accouplement de ces noms ne manque pas de saveur. Je ne puis décrire en détail les œuvres qu'ils signent ; il y faudrait un volume, et l'on n'a pas oublié le livre que M. Rouché a excellentement écrit en collaboration de

cause, sur les problèmes qui le passionnaient. Je veux retenir, comme une preuve significative de cette inlassable volonté, le spectacle qui a clôturé la saison du Théâtre des Arts. Il comprenait trois pièces : *Le Sicilien* ou *L'Amour peintre*, de Molière, *Le Chagrin dans le Palais de Han*, un drame en cinq actes, tiré par M. Louis Laloy d'un drame chinois de Ma-Tcheu-Yen (*sic*) ; et *Les Fêtes d'Hébé*, un opéra-ballet de Rameau. M. Dresa avait dessiné pour le premier des costumes délicieux, opposition de costumes à la française et de costumes orientaux ; M. René Piot, pour le drame chinois, avait peint, sur un fond de décor un peu maigre, des costumes où semblait passer toute la somptuosité des rêves de l'Orient ; et enfin, pour le ballet de Rameau, il avait su composer une toile de fond adorablement lumineuse, la vision attendrie, légère, transparente d'une nature chimérique, avec des reminiscences provençales et peuplée, comme il convient, de bergers amoureux, de nymphes et de faunes.

M. Rouché n'est pas tombé dans l'erreur des directeurs de théâtre qui, pour dormir tranquilles, s'adressent toujours à un professionnel du décor, au même professionnel, qui affirme inlassablement, à propos des pièces les plus diverses d'inspiration, la même mentalité. Il a parfaitement compris qu'un directeur de théâtre doit pouvoir apprécier

non seulement la voix d'un chanteur, le jeu d'un acteur, la perfection d'une danse, mais combiner aussi un « spectacle fait à souhait pour le plaisir des yeux » ; qu'il doit suivre attentivement les expositions de peinture, autant que les auditions théâtrales, et discerner dans la foule des peintres, ceux qui sont capables, pour diverses raisons, d'adapter leur sensibilité à celle de l'auteur d'une comédie, d'un drame ou d'un ballet. Les choix qu'il a faits ont été justifiés, jusqu'à présent, par l'expérience.

Je regrette seulement — mais il faut tenir compte des difficultés matérielles — qu'à cette nouvelle idée du spectacle ne soit pas liée l'idée d'une nouvelle architecture théâtrale. Vous opposez à des toiles de fond des costumes qui jouent avec elles, c'est entendu. Mais encore faut-il que le spectateur soit placé de telle manière qu'il puisse comprendre cette relation pittoresque et plastique. Or, il est impossible à des spectateurs placés aux fauteuils de balcon, de côté, aux galeries supérieures, de bien jouir de ces raffinements proposés à leurs regards ; ils voient l'espace compris entre les portants et les personnages, qui agissent à leurs yeux séparément, sans liaison apparente. La plupart de nos théâtres, actuellement, ont la même architecture que les théâtres italiens du XVIII^e siècle ; or, le théâtre en Italie était un plaisir de société beaucoup plus qu'un plaisir d'esthétique ; autour des galeries en hémicycle, les loges étaient tout autant de salons, où chaque soir, la dame, en compagnie de son sigisbée, plus rarement de son mari,

recevait ses amis ; on y prêtait peu d'attention au spectacle, qui était, comme on dit « dans la salle », et la salle, avec ses galeries, son plafond, trop brillamment éclairée et décorée d'ornements en stuc et d'arabesques dorées, brillait au détriment de la scène. On veut que, maintenant, tous les sens du spectateur soient stimulés, éveillés, confinés ; il faut que l'on supprime les loges, que l'architecture de la salle soit sobre, en bois sombre, avec un plafond en caisson, des lustres discrets, des fauteuils enfin rangés en gradin, de face, depuis les profondeurs de l'orchestre jusqu'à la hauteur du premier balcon, que l'on gagne en profondeur ce que l'on perd en étalage ; et ainsi l'on obtiendra pleinement le but que l'on se proposait et qu'a réalisé le merveilleux Théâtre des Artistes de Munich. Mais cette salle idéale manque à Paris.

Encore un mot. Il est à craindre que le théâtre ainsi compris ne devienne un peu trop le théâtre des yeux au détriment de l'esprit et de l'oreille. Déjà ce point de vue exclusif se manifeste dans les conversations qu'on entend de ci de là. On ne dit plus guère : « La scène II de l'acte III est remarquablement conduite » ;

mais on dit beaucoup, en revanche : « Avez-vous remarqué, à l'acte III, tel personnage, dans tel costume, se détachant sur tel fond ? ». Prenons garde que l'émotion humaine, que la beauté des voix, la délicatesse d'une intonation, ne soient négligés au profit d'une belle image, et que le spectacle de tous ne soit plus qu'un spectacle de peintres.

Photos Vignacora.



L. BAKST — COSTUMES POUR NARCISSE
DES BACCHANTES (V. GAUDET)

LEANDRE VALLAT.

Le Mouvement Artistique à l'Étranger

ALLEMAGNE

C... développement de l'architecture moderne allemande, après tout, pourrait-on m'alléguer ne serait-il pas réduit au périmètre immédiat des grandes villes où agissent comme à Munich, un P. I. Tschost, comme à Berlin un Peter Behrens? On me proposera sans doute de m'éloigner des lignes de chemins de fer, des bassins industriels, des contrées de villégiatures élégantes. C'est ce que j'ai fait l'autre jour. Il y a en Bavière de vastes étendues de marécages à demi desséchés, sans autres villages que quelques agglomérations de huttes de tourbières, les *Moos* de Freising, de Dachau et de Erding. Ce dernier surtout n'est traversé par aucune route importante. C'est certainement l'un des endroits les plus abandonnés de la terre. Je viens de le parcourir dans les deux sens, ne rencontrant pas vingt personnes en trente kilomètres! En revanche j'ai découvert au fond de ces tourbières dont la flore est si spéciale, des maisons d'école toutes neuves, idéalement fraîches et jolies, et des bâtiments d'administration du goût moderne d'après-demain, qui ont su le plus joliment du monde se plier à leur destination et à leur emplacement dans ces régions désertées. D'autre part rien n'a égalé en plein *Moos* de Dachau la découverte d'un restaurant paysan où l'application du modern style à des destinées rurales s'est opérée d'une façon qui, pour le charme, tient du miracle. Qu'importe dès lors si les mondaines de Munich ou de Dresde portent mal les robes entravées. Ce sont là de très petits faits, mais je les livre à la méditation des sages comme plus importants que l'existence, dans les pinèdes berlinoises, de la maison Muthesius ou qu'à Cologne de cette maison Meitrowsky, née de l'heureuse collaboration de MM. Peter Behrens et Fritz Schumacher, architectes, Fritz Erler, peintre et Georg Wrba, sculpteur.

La Secession berlinoise a montré quelques derniers tableaux de U. Heide, les Liebermann, Corinth, Slevogt, Trubner et Orlik (une superbe nature morte) de fondation, les puissantes et gourdes glissades d'enfants dans la neige de M. Walther Klemm, de Dachau, le *Midi* des fabriques berlinoises sous la neige de M. Hans Baluschek, un très fin Hans Thoma forestier. On y a revu la *Dame du Château* de M. Th.-Th. Heine, dont j'ai dit le charme vieille Allemagne en son temps. Inutile d'ajouter qu'il n'y manquait pas les Hodler, impérieusement exigés de toute exposition allemande qui se respecte, et que voici désormais fabriqués à la

grosse, en contraste bien éloquent avec ce *Dialogue intime* de la première manière. — Pendant ce temps on discutait en ville le nouveau four crématoire de M. William Muller.

Leipzig voit s'ériger le monument colossal de la *Bataille des Peuples* et les mânes de l'héroïne napoléonienne seront sans doute à tout jamais mises en fuite par la plastique nietzsché-bismarkienne de M. Frantz Metzner. — En ville, l'exposition annuelle des Artistes locaux, joints à la société des Artistes allemands, présente un aspect fort satisfaisant et s'honore du nouveau groupe de Klingler, dont la prédilection pour la statuaire s'avère de plus en plus. — Le musée d'art industriel de Dresde a hérité de la collection d'étais Demiani, l'une des plus riches qui existe. Des pièces hors ligne de travail français et nurembergeois, de François Briot ou de Gaspar Enderlein la rendaient célèbre.

Munich à son Théâtre des Artistes, monte des représentations d'opérette qui peuvent passer pour l'idéal du genre. Est-il possible que, chez vous, un homme de la valeur de M. Peladan, dont je viens de lire la comédie de coutume si suggestive étude sur *Bakst*, y parle encore des costumes de Hans Thoma pour Bayreuth comme d'une actualité! Mais il y a vingt ans que c'est oublié ici. Et à Vienne, sous Mahler, il aurait pu voir, il y a sept ou huit ans, dans les décors et costumes de M. Roller cette mise en scène du drame wagnérien qu'il croit n'avoir jamais été réalisée! L'Allemagne rend toute justice aux décors russes, mais n'a nul besoin de s'en inspirer. Elle n'a pas mieux. Elle a autre chose. Il ne faut pas oublier en effet que Vienne et Munich, s'ils n'ont pas précédé Moscou et Pétersbourg dans la voie des réformes, ce qui est une question, ne sont en tout cas jamais demeurés en arrière. Même Bayreuth qui a cessé de diriger le mouvement de réforme est obligé aujourd'hui de marcher et de renouveler de fond en comble sa mise en scène. — Chez Heinemann à Munich n'oublions pas de signaler l'exposition des originaux de *Simplicissimus*. Dans cette rédaction aussi on évolue... Mais le courageux journal satirique d'avant-garde demeure en son genre le plus artistique du monde : la seule vérité d'outre-Rhin que les Français acceptent sans protestation; on devine pourquoi. Mais le seul examen de ce fait ouvre des horizons... Car alors pourquoi tout le reste, qui s'inspire des mêmes principes d'art, ne vaudrait-il rien

WILLIAM RIEU

AUTRICHE-HONGRIE

J ne sais pas de spectacle plus impressionnant, comme d'abord d'une des grandes cités mondiales, que l'arrivée à Vienne par le Danube, celle que ne choisissent jamais les voyageurs venant des capitales étrangères. Les gares princé-

pales, qui ne sont plus à la hauteur de leur service, elles, ne parlent que de cet état stationnaire et de ces façons réactionnaires tant reprochées à l'Autriche d'il y a vingt ans. De l'étonnant système de double chemin de fer de ceinture, avec

jonction aux principales lignes, et de ces petites gares, tunnels et viaducs, qui sont en leur genre, autant de chefs-d'œuvre, les passagers des express ne voient rien. Aussi, le prennent-ils de très haut à l'égard de la ville impériale jusqu'au moment où la voiture ou l'omnibus, qui les emporte à l'hôtel, ait atteint soit le Ring, soit le Canal du Danube. Je ne saurais assez recommander l'arrivée par le bateau, tant à cause des paysages de la Basse-Autriche, traversés toute une journée, que du contraste que leur ménage l'entrée du canal de Nussdorf.

Au moment où les deux buttes sacrées du Leopoldsborg et du Kahlenberg sont dépassées et où la fumée et les mille cheminées d'usine annoncent, orbitée autour de la flèche lointaine de Saint-Etienne, une banlieue industrielle d'une infatigable activité, la ligne rigide du fleuve régularisé court droit dans la direction de la Hongrie, évitant la ville sous la succession de ponts métalliques du Prater. Alors, soudain, au canal qui se présente à l'improviste — un fleuve comme la Seine — des constructions formidables font une sorte de portique, et, sur sa pyramide, un lion géant en vigie, de toute sa silhouette, annonce que le cours normal des choses est changé. Et impérieusement, cet appareil cyclopaïque détourne l'attention du fleuve au profit de la ville. Dès lors, on marche de surprise en surprise. Cette transformation de Vienne moderne n'a été étudiée, à mon savoir, dans aucune revue d'art française. Elle est l'œuvre avant tout d'un homme, le maître Otto Wagner, à qui l'Allemagne et l'Autriche unanimes décernent le titre de premier des architectes modernes, ce que je constate une fois de plus sans discuter. Malheureusement la gloire a tort de s'appeler une seconde fois Wagner. Or, le treize juillet de cette année, il vient de célébrer ses soixante-dix ans, l'auteur de cette impérialiste modification de l'aspect d'une capitale de deux millions d'habitants, qui a fait des faubourgs jadis les plus intimes et les plus bonhommes du monde, les faubourgs de Beethoven et de Schubert et encore du vieux Bruckner, une des étapes les plus formidables du génie industriel en train de renouveler la face du monde, quelque chose comme une vision de cette cité de pierre et de fer de demain, qui joint et s'assimile tout à coup sur un des points les plus vénérables de la vieille Europe, l'Amérique et l'Assyro-Babylonie. Et désormais la ville de Klimt et de Mahler s'annonce, avec un décor adéquat, dès le site qui fut celui

de la *Pastorale*. Le long règne de François-Joseph, marqué par tant de revers politiques et de catastrophes intimes, demeurera cependant un des plus brillants de l'histoire de la culture européenne pour deux raisons : le réveil des nationalités slaves de la monarchie et, sur tout son territoire, une efflorescence artistique et musicale qui a obéi, depuis les premières années du règne, à une loi de progression géométrique constante.

Le point d'arrivée actuel de cette superbe évolution d'un Etat, fait de tant de peuples divers, tous en progrès artistique, est admirablement saisissable à l'esprit lorsqu'en ce moment caniculaire on considère d'une part le Vienne d'aujourd'hui célébrant le jubilé de Otto Wagner, qui non seulement l'a ceinturé d'un système de voies de communications, dont l'art, admirablement justifié par la fin demeurera un des monuments historiques du développement de l'architecture moderne, et d'autre part, tel petit trou morave, Stramberk, par exemple, où il n'y a pas vingt maisons de pierre, ouvrant imperturbablement son exposition d'été, celle du peintre Jaroslav Panuska. Elle le lui devait bien, certes, depuis tant d'années que ce paysagiste et illustrateur de contes fantastiques s'était fait une spécialité de ses raidillons où, sous la vieille tour élancée et unique en son genre, dégringolaient les petites maisons du moyen âge slave paysan. De la coupole d'or de l'église de Steinhof, où des étonnantes villas, érigées dans la banlieue de Vienne par ce grand Otto Wagner, dont cependant les plus belles, les plus originales conceptions sont encore demeurées sur le papier, jusqu'à une fête d'art local, dans une adorable petite ville de province, que galvanise l'activité dévorante d'un patriote comme le docteur Hrstka ; ou jusqu'à cette exposition de l'ensemble de son œuvre à laquelle le poète des foules et des brutales faces individualistes populaires de Galicie, M. Fryderyk Pautsch nous a conviés à Lvov, c'est la même pulsation de vie intense, animant tout ce grand organisme austro-hongrois, cette double circulation amenant des extrémités paysannes du corps au cœur citadin la sève de l'art populaire et proposant du cœur aux extrémités l'exemple de quelques superbes artistes isolés qui sont, eux aussi, des majestés conductrices de peuples, un Mahler, un Klimt et un Melhoffer, un Messtrovic et un Otto Wagner.

WILLIAM R. LEE

HOLLANDE

CETTE fois, ayant à mentionner quelques faits d'intérêt général, je ne parlerai pas d'expositions.

Le premier de ces faits, sans grande importance il est vrai, c'est que le jour de l'ouverture de l'Exposition des *Jeunes* à Amsterdam (le Cercle *St-Lucas*), le bourgmestre de la capitale a fait décrocher trois tableaux du peintre van Dongen, trois études de nu, parce que les locaux où l'Exposition avait lieu, appartenant à la ville, il avait le droit de faire enlever des œuvres qu'il jugeait, à tort ou à raison, « contraires aux bonnes mœurs ».

Il est certain que dans ces œuvres on côté de plate « bestialité » voulue, soi-disant réaliste et de conception plus littéraire que picturale, donnait prise à la critique d'art de bon goût et qu'à une exposition absolument publique, dans un pays où les mœurs ont un certain réserve, prude peut-être, mais de « bon ton », l'autorité publique a le droit de surveiller les intérêts moraux de ses administrés...

Je ne crois pas cependant que cet incident ait aucun rapport avec les préoccupations « morales » qui ont agité notre Parlement, lequel vient de créer une espèce de loi Bérenger, défendant l'exhibition et la vente de gravures, livres, etc. « piquants », incitant à ce qu'il est convenu de nommer la licence, le libertinage, l'érotisme, conformément aux traditions moyenâgeuses et calvinistes.

Les Grecs en auraient pensé autrement, ces admirables artistes de la splendeur du nu ! Mais c'est un fait indéniable que l'idée « bonnes mœurs » varie essentiellement selon les époques, les latitudes et les longitudes.

Du reste, afin de montrer les tendances rétrogrades qui règnent chez nous, tendances qui eussent réjoui Flaubert et qui méritent l'épithète de « hénauarques », ceci : lors du lancement de la jupe-culotte, un de nos théologiens protestants, après avoir consulté les anciens livres juifs, a commenté en de longues colonnes...

Il y a eu, en effet, un grand nombre de lettres et de communications adressées au Comité de la Fédération.

Après ce premier, un deuxième certain membre de notre Parlement a déclaré récemment qu'il n'y avait pas de loi sur les droits d'auteurs.

Et de pareilles inepties se débitent du haut de la tribune, dans un pays qui, plus qu'un autre, doit sa survie et sa gloire à son élite artistique et intellectuelle. à ses larges principes de droit, à son école, à ses Jean Steen, Hals, Rembrandt, Vondel, Grotius, Spinoza!

Un fait d'un autre genre, très remarquable au point de vue social, en son dessin général, est la création d'une fédération de toutes les sociétés d'art et d'art appliqué de la Hollande.

Il y a quelques années je parlais dans cette Revue (t. VI) des actes de piraterie vraiment excessifs commis chez nous en matière d'art, de littérature, de musique, etc. Je citais quelques exemples de l'anarchie où peut mener une liberté trop grande sur le terrain artistique, et les légaux, mais illégitimes abus qui se commettent, sans que les auteurs aient aucun pouvoir de faire respecter leurs œuvres.

Désormais il faut espérer que cet état de choses changera, car la deuxième Chambre des Etats-Généraux s'est prononcée en faveur de l'adhésion de la Hollande à la Convention de Berne.

Il ne reste plus à obtenir que l'approbation de la première Chambre, notre Sénat, et à faire les lois nécessaires.

Tout cela n'est donc pas encore terminé et un mouvement d'opposition se dessine, provenant du côté de certains libraires et éditeurs peu scrupuleux, qui ont tout avantage à publier des feuilletons et des livres traduits sans l'autorisation des auteurs.

Il est cependant à espérer que des «*travaux*» aussi mau-

vaises seront officiellement réprouvées et bientôt rendues impossibles.

Notre Société de Gens de Lettres a eu la belle idée de cette Fédération, dans le but de permettre aux artistes de tous genres de sauvegarder leurs droits d'auteur et elle voudrait aussi voir se créer à Amsterdam, notre capitale, un vaste édifice, comportant salles de théâtre, d'exposition, de conférences et de club, en vue de favoriser le développement des Arts en général.

Dans ce vaste bâtiment, qui répondrait à toutes les exigences modernes, si se tiendraient les congrès, les expositions, etc.

Et, chose essentielle, il y existerait un «*Bureau*» auquel les membres des Sociétés fédérées pourraient venir demander conseil et qui s'occuperait de la défense de leurs droits. En outre on fonderait une publication, organe officiel de la Fédération.

Le projet est grandiose et la *Société des Ecrivains hollandais* a reçu de nombreuses adhésions : presque toutes les Sociétés artistiques du pays se sont fait représenter aux premières réunions où ces projets ont été débattus. On demanderait une minime contribution aux membres, dont le nombre est tel qu'il permet déjà de table sur un revenu assez considérable.

Je crois cette idée de Fédération neuve et je ne vois pas d'autres pays ou de semblables associations existent.

C'est un grand pas dans la bonne voie et j'entrevois déjà dans l'avenir des fédérations de ce genre, créées dans divers pays, se fédérant à leur tour et amenant ainsi une entente internationale entre les artistes du monde entier, chose qui ne peut que contribuer brillamment à la formation de ce que Théodore de Banville appelait dans un article de journal «*Autre Académie*», c'est-à-dire une union, par dessus les frontières, des artistes et des intellectuels de toutes nationalités.

Les derniers on-dit permettent de croire que toutes les difficultés matérielles pourront être surmontées.

Ph. ZIEGLER.

ORIENT

Un tassement plusieurs fois séculaire ayant fait fléchir un des gros piliers qui soutiennent l'immense coupole d'Aghia-Sophia, le ministère de l'Éveaf, ou des Fondations pieuses, a décidé la consolidation de la mosquée qui est le chef-d'œuvre et en même temps le prototype de l'architecture byzantine.

A cet effet, une commission internationale d'architectes éminents a été constituée. Elle siégera à Constantinople, sous la présidence de Kémal-Eddin Bey, architecte en chef du ministère de l'Éveaf et elle aura pour objet l'étude des moyens pratiques pour la consolidation du précieux monument.

La France est dignement représentée, dans cette commission, par M. Henri Prost, grand-prix de Rome, architecte diplômé du Gouvernement, qui a plusieurs fois, déjà, fait le voyage de Paris à Constantinople pour visiter et examiner la fameuse mosquée et qui a consigné le résultat de ces visites et de ces examens dans des ouvrages spéciaux qui font, aujourd'hui, autorité.

De plus, M. Henri Prost a, dernièrement, présenté au ministère de l'Éveaf un relevé et un rapport sommaires de

haut point appréciée par le gouvernement ottoman, que c'est à lui que le ministère des Fondations pieuses a demandé le relevé et le rapport détaillés de la mosquée. Après un dernier voyage à Constantinople, en juin dernier, M. Henri Prost est rentré à Paris où, dans son cabinet de travail du quai de la Tournelle, il dresse le relevé et fait le rapport qui doivent servir de bases aux travaux de la commission.

Ont été aussi nommés pour faire partie de cette commission, l'architecte anglais M. Jackson qui, à son tour, connaît de longue date, et en ses moindres détails, le chef-d'œuvre byzantin, et l'architecte italien M. Marengoni qui l'a, également, visité à plusieurs reprises et qui lui a consacré de très intéressants travaux.

Dès que l'architecte allemand — non encore nommé, et qui, aux termes de l'invitation faite par le gouvernement ottoman à l'École polytechnique de Berlin, «*devra être un spécialiste*», — aura été désigné, la commission sera convoquée à Constantinople où, dans un bureau technique spécialement créé pour elle au ministère de l'Éveaf, elle aura à étudier le degré de fléchissement de la grosse colonne, les causes de ce fléchissement, et enfin les moyens pratiques de consolidation du pilier. Ces trois points feront l'objet d'un

rapport qui sera présenté aux chambres, tiré par le ministère compétent à l'effet d'obtenir les crédits nécessaires pour les travaux, qu'on estime aussi longs que dispendieux.

Si l'on se base sur les différents avis émis, déjà, par les architectes, les séances de cette commission seront plutôt mouvementées. En effet, MM. Marengoni et Jackson jugent, d'une part, l'état de Sainte-Sophie très précieuse et demandent la restauration complète du monument. D'autre part, tout en estimant nécessaires quelques travaux de consolidation — d'exécution facile et d'un coût relativement peu élevé, — M. Henri Prost ne croit guère le monument menacé. Pour lui, ces tassements et ces faiblesses ne datent pas d'hier, mais d'une époque très voisine de la réédification de l'édifice, au VI^e siècle, par l'empereur Justinien.

Quoiqu'il en soit, souhaitons, pour la plus grande gloire du merveilleux chef-d'œuvre, que la commission se mette d'accord sur les travaux nécessaires à sa conservation et que ces travaux soient exécutés avec tout le respect que commande un semblable édifice.

Je ne puis mieux faire, pour terminer cette chronique, que de reproduire, à cette place, l'opinion qu'émettait naguère, à ce sujet, dans le *Stamboul*, mon excellent ami Régis Delbeuf :

« Il n'est venu à l'esprit de personne, écrit-il, la pensée de procéder à l'on ne sait quelle restauration ambitieuse de Sainte-Sophie. Ce ne serait pas seulement une œuvre imprudente, ce serait un acte de haute inconscience. Il est des monuments qu'on n'a pas le droit de restaurer. On les conserve. C'est tout ce qu'on a le devoir de tenter pour eux. L'admiration des siècles met Sainte-Sophie au-dessus des caprices des restaurateurs »

Espérons que cette opinion, qui devrait être sans cesse présente à la mémoire de tous les conservateurs de monuments historiques, sera aussi celle, à l'unanimité, de la commission internationale entre les mains de laquelle sera confié, bientôt, le sort du plus précieux joujou de l'Art Byzantin.

ALBERT LÉVY.

Echos des Arts

Fouilles et Découvertes.

Une lettre de M. de Mély signale à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres la découverte, dans un dragage, à Merville (Nord), près de la Lys, de trois grandes statues de bronze, qui viennent d'être acquises par le musée de Lille. Ces trois statues, qui mesurent cinquante ou soixante centimètres de haut, doivent remonter au second siècle de notre ère : elles représentent Mercure, Mars et Jupiter. La première, admirablement conservée, recouverte d'une belle patine bleuâtre, se trouve, paraît-il, argentée : les deux autres sont brisées. M. de Mély, au sujet de cette découverte, cite un texte du bréviaire de Gand qui signale la destruction, par saint Amand, d'un temple de Mercure, existant précisément sur les bords de la Lys, quand ce saint, au VII^e siècle, vint évangéliser les Flandres.

Les fouilles que la Faculté des Lettres de Lyon a récemment entreprises sur la colline de Fourvières ont déjà produit des résultats très satisfaisants.

L'une des dernières explorations a fait découvrir un mur d'enceinte dont on a déjà mis quarante mètres à découvert, puis le commencement d'un vaste édifice dont les murs ont plus d'un mètre d'épaisseur et qui, pour une seule salle, présente une surface de plus de trente mètres carrés.

Mais la trouvaille la plus importante est celle d'une superbe mosaïque destinée au musée de Lyon, et qui fera un digne pendant à celle qui y existe déjà et qui représente des eux du cirque. Ce chef-d'œuvre, enfoui dans le sol depuis une quinzaine de siècles au moins et qui, bien qu'incomplet, mesure encore quatorze mètres carrés avec bordures faites d'un carrelage noir, blanc et rouge, aussi en mosaïque, représente Bacchus adolescent assis sur une panthère. Il est couronné de pampre ou de lierre. Quelques endroits du tableau sont endommagés, notamment le front de Bacchus ainsi que la tête et le corps de l'animal ; quant aux lignes des contours, elles sont intactes.

Les deux sujets placés au-dessous du Bacchus sont par-

faitement conservés. Ce sont deux têtes plus grandes que nature, en longueur et s'opposant par le sommet ; à droite, une tête de femme voilée et couronnée de feuillage ; à gauche, une tête de jeune homme à la chevelure blonde ceinte d'une couronne et retombant en boucles sur les épaules dont la droite est nue et la gauche couverte d'un manteau. Des deux sujets placés au-dessus du Bacchus, celui de gauche a complètement péri ; de celui de droite, il ne subsiste plus qu'une partie de la coiffure et du front, ce qui rend presque impossible l'identification des deux figures qui restent.

L'élégance et la sobriété avec lesquelles sont traités le groupe central et les sujets latéraux, la grâce et l'expression des visages et des attitudes, la pureté des lignes, le choix délicat des couleurs, tout contribue à faire de cette mosaïque, un spécimen remarquable du genre dit Antonien.

Dons et Achats.

Le musée du Louvre vient de s'enrichir de superbes dessins de l'école anglaise, offerts par M. E. M. Hodgkins et remis par lui à M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. La donation de M. Hodgkins comporte six portraits de personnages connus, exécutés à la mine de plomb, au fusain et à la plume, aquarelles ou gouaches. Trois sont l'œuvre de John Dowman, deux sont signés de Richard Cosway, un de sir Lawrence, morceaux très importants et d'une qualité exceptionnelle.

Monuments.

Le sculpteur Dubois vient de présenter au comité Gérard de Nerval la maquette définitive du monument projeté. D'importantes décisions ont été prises par le comité en vue de l'érection de ce monument, digne du poète des *Chimères* et digne de Paris. Les souscriptions sont reçues chez M. Paul Gallimard, trésorier, 79, rue Saint-Lazare.

L'ART ET LES ARTISTES

Reuves étrangères.

Novy Mir. — Revue mensuelle d'art et de littérature. — 1911, cinquième année.

Le texte de *Staryé Gody* étant rédigé en russe, tous les titres sont munis de traductions en français. « *Staryé Gody* » publient en 1911 une série d'articles sur les artistes étrangers ayant travaillé en Russie au XVIII^e siècle.

Prix d'abonnement pour l'étranger : 40 francs par an. On s'abonne chez tous les libraires de Saint-Petersbourg et au bureau de la rédaction (7, Solianoi per).

P. P. de Weiner, directeur-fondateur.

Art och Konst. — Revue mensuelle illustrée des royaumes de Suède, Norvège, Danemark et grand-duché de Finlande. — Artistique, littéraire, scientifique. — Rédaction et administration : 55, avenue des Champs-Élysées. Directeur : Maurice Chalhoub.

Abonnements : 7 fr. pour la France et 8 fr. pour l'étranger.

L'Arte, de Adolfo Venturi. — Revue bi-mensuelle de l'art médiéval et moderne et d'art décoratif. Direction, rédaction et administration : Vicolo Savelli, 48, Rome. Prix de l'abonnement annuel : pour l'Italie, 30 francs; pour les pays de l'Union postale, 36 fr. Un numéro à part, 6 fr.

Rivista d'Arte, dirigée par Giovanni Poggi. Revue bi-mensuelle très richement illustrée. Abonnement pour l'étranger : 20 francs par an. — Cette Revue d'Art très appréciée se trouve dans sa septième année; elle compte parmi ses collaborateurs les écrivains d'art les plus célèbres du monde entier et jouit d'un grand renom pour ses articles originaux consacrés particulièrement à l'histoire de l'art de la Toscane. Librairie Leo S. Olschki, Florence.

La Bibliophila. — Fondée en 1899. Revue mensuelle richement illustrée. — Abonnement d'un an (Italie) : 25 francs; étranger (Union postale) : 30 francs. L'année va d'avril à mars. — Direction, rédaction et administration : Librairie ancienne : Léo S. Olschki, Florence.

Divers.

La prochaine exposition du Salon d'Automne s'ouvrira le 1^{er} octobre, dans les salles du Grand Palais; une place importante sera réservée aux artistes décorateurs. Il y aura également une exposition rétrospective de la gravure aux XVIII^e et XVIII^e siècles, concernant l'enseignement de l'art à l'école. Les envois de peinture et de sculpture seront reçus en septembre.

BULLETIN DES EXPOSITIONS

OUVERTES

PARIS

Musée de la Ville de Paris. — Exposition de la sculpture française du XVIII^e siècle. — Du 1^{er} octobre.

Grand Palais. — Exposition de la sculpture française du XVIII^e siècle. — Du 1^{er} octobre.

permanente de marbres statuariques d'artistes contemporains.

Hôtel Le Pelletier, Saint-Lazare, 20, rue de Sévigné. — Exposition de Paris avant le XIX^e siècle. — Du 1^{er} octobre.

Grand Palais. — 4^e Salon des Industries du Mobilier, concours d'ameublement et de décoration, pour favoriser la recherche d'un nouveau style, jusqu'en octobre.

DEPARTEMENTS

AURILLAC. — 6^e Exposition des Beaux-Arts et Arts décoratifs, organisée par la Société artistique du Cantal.

LA ROCHELLE. — Exposition internationale avec section de Beaux-Arts, jusqu'en octobre.

LE MANS. — Exposition de l'Ouest de la France, jusqu'en octobre.

ROUBAIX. — Exposition du Nord de la France, jusqu'en octobre.

ÉTRANGER

CHARLEROI. — Exposition rétrospective de l'Art wallon, usqu'en novembre.

LONDRES. — Exposition internationale d'Antiquités, d'Art ancien et moderne, au Palais d'Earl's Court, jusqu'en octobre.

ROME. — Exposition internationale des Beaux-Arts, jusqu'en novembre.

SPA. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, jusqu'au 15 septembre.

TURIN. — Exposition internationale, jusqu'en octobre.

ANNONCÉES

PARIS

Pavillon de Marsan. — 8^e Exposition internationale d'Art chrétien moderne, en novembre (Société de Saint-Jean).

11^e Concours Lépine, place de la République, du 15 septembre au 15 octobre.

CHARENTON. — Exposition annuelle, du 24 septembre au 15 octobre. S'adresser à M. Leroux, 3, place Henri-IV, à Charenton.

DEPARTEMENTS

LORIENT. — Exposition annuelle, organisée par l'Association Lorientaise des Beaux-Arts, du 29 septembre au 20 octobre.

NANCY. — Exposition annuelle de la Société Lorraine des Amis des Arts, du 1^{er} octobre au 12 novembre.

VALENCIENNES. — Exposition des Beaux-Arts, du 16 septembre au 16 octobre.

ÉTRANGER

ATHÈNES. — Concours international pour l'édification d'un palais de justice. Envoi des projets du 12 au 25 septembre.

GAND. — Exposition universelle en 1913. Pour la section des Beaux-Arts, s'adresser à M. Maurice Boddaert, secrétaire de la Société Royale d'encouragement aux Arts, à Gand, 141, rue des Baguettes.

Table des Matières

Table des Matières du Tome XIII

(Avril-Septembre 1911)

Table des Articles

	Pages		Pages
<i>Art azygène</i> (V. ELI FAURE)	178	<i>Mouvement artistique à l'Étranger</i> (le) :	
<i>Art décoratif</i> (F. THANDRI VAILLANT) :		Belgique	83
— Le Salon des Artistes décorateurs	32	Espagne, J. CAUSSE	12, 90, 130, 183, 231
— Les Travaux d'Art féminin	81	— Hollande, PH. ZILCKEN	43, 137, 186, 285
— L'Architecture aux Salons	128	Italie, RICCIOTTO CASTELLO	41, 91, 137, 187, 232
Turqueries	177	Oricht, ADOLPHE THALASSO	13, 92, 138, 187, 232, 286
— Grès, faïences, terres cuites au Musée Galiéra et au Pavillon de Marsan	219	Suisse, GASPARD VALLETTI	45, 189, 188
— Nouveaux propos sur les Decors	279	Suède, CAMILLE GAUCHE	201
<i>Bibliographie</i>	18, 95, 141, 192, 237	<i>Peinture de paysage alpestre</i> (L. FRANÇOIS GOS)	201
Borchardt (Félix), LOUIS VAUXCELLES	113	Peinture italienne (la), CAMILLE MAUCLAIR :	
Desbois (Jules), GUSTAVE CORQUOÏ	161	1 ^{er} article	1
<i>Echos des Arts</i>	46, 93, 139, 190, 231, 287	2 ^e —	65
<i>Écoles de Stockholm et leurs autres d'art</i> (les), GÉORGES BENOIST-LÉVY	160	3 ^e —	97
Gauidissart (Deux projets de), L. V.	277	4 ^e —	145
<i>Grands et Petits Maîtres hollandais</i>	91	Peinture flamande (la), L. METERLINGK :	
Lévy-Dhurmer (Un artiste moderne), FRANÇOIS DE MIOMANDRI	57	1 ^{er} article	193
<i>Mois artistique</i> (et), F. M.	38, 81, 180, 223	2 ^e —	211
<i>Mouvement artistique à l'Étranger</i> (le) :		Roque (Jean), LIG. ROSENTHAL	21
Allemagne, WILLIAM RITTER	41, 88, 131, 183, 229, 284	<i>Sabots de 1611</i> (les), L. M.	119
Autriche-Hongrie, WILLIAM RITTER	133, 181, 230, 284	Smith (Alfred), GEORGES DENOINVILLE	271
		Sodoma (Un tableau inédit du)	31
		<i>Taluts l'illumine</i>	
		OCTAVE MORILLON, MAURICE DE TRESSAN	209
		Welie (Un peintre moderne) : ALBERT GUYOT, GUYOT BAHIN	214

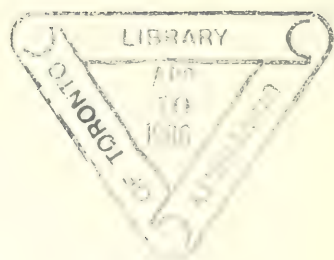
Table des Grands et Petits Chefs-d'Œuvre

<i>La vierge l'enfant à la Bible</i> , par REMBRANDT	30
--	----

Table des Épreuves d'Art

<i>Stéphanie</i> (aquarelle), par GEORGES BARTHÉLEMY	73	<i>La Vierge au Daïmon</i> , (en peinture), par R. GUYOT	75
<i>La Douleur</i> (peinture) par VIE. MEYER-MURICE du Louvre	74	<i>Le Triomphe de César</i> , (en peinture), par O. MORILLON	77
<i>Les Fugitifs de Noë</i> (peinture), par LÉVY-BEN-DJIS	75	<i>Marcus Melius</i> (peinture), par R. GUYOT	77







The image shows the front cover of a book with a marbled pattern in shades of red, black, and yellow. A white pocket is attached to the bottom half of the cover. Inside the pocket, there is a faint, rectangular area that appears to be a ghosted image of a library card or slip.

**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

