

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

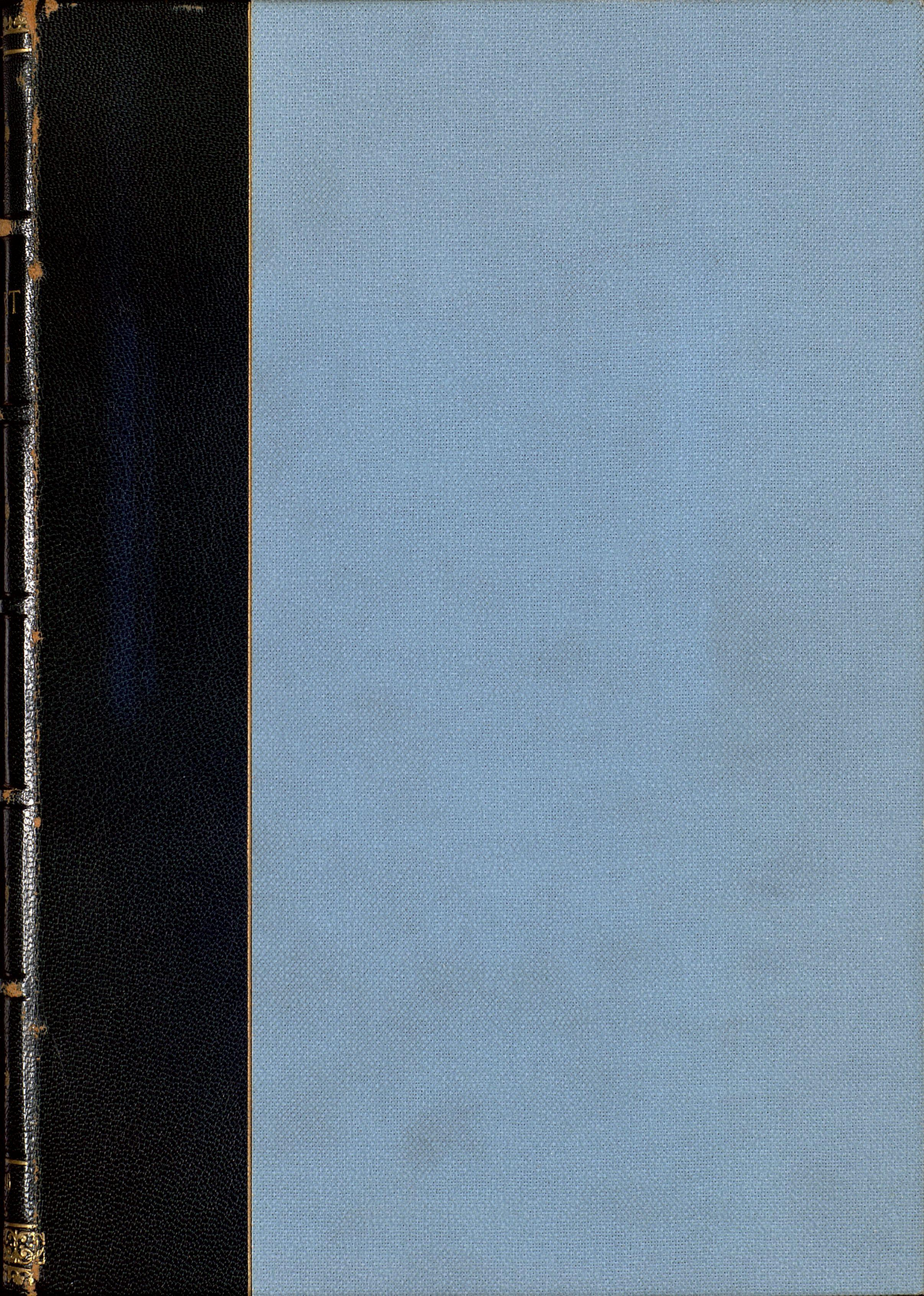
L'Art libre, Bruxelles, 15 décembre 1871 - 1^{er} décembre 1872 (nos 1-22).

En raison de son ancienneté, cette œuvre littéraire n'est vraisemblablement plus soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

S'il s'avérait qu'une personne soit encore titulaire de droit sur l'œuvre, cette personne est invitée à prendre contact avec la Digithèque de façon à régulariser la situation (email : bibdir@ulb.ac.be)

Elle a été numérisée dans le cadre du Plan de préservation et d'exploitation des patrimoines (Pep's) de la Fédération Wallonie-Bruxelles, en collaboration avec le service des Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles et l'Action de Recherche Concertée « Presse et littérature en Belgique francophone » menée sous la direction du professeur Paul Aron. Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



L'ART LIBRE

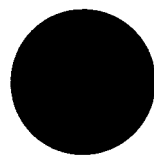
PREMIER VOLUME.



L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

Charles Baudelaire,
Champfleury, Louis Deprez,
Diderot, Léon Dommartin, Gevaert,
Hagemans, Ernest d'Hervilly, Graham, Arsène Houssaye,
Hout,
Émile Leclercq, Camille Lemonnier, Henri Liesse,
Jean Rousseau, Franz Servais,
E. Thamner.



BRUXELLES,

BUREAU DE LA REVUE : 17, RUE MONTAGNE DE SION.

1872

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISSANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 17, rue Montagne de Sion.

PROFESSION DE FOI.

Il y a cinq ans, à Bruxelles, quelques jeunes gens se sont réunis et ont formé le noyau de la *Société libre des Beaux-Arts*.

On ressentait l'impérieux besoin de suivre les tendances nouvelles et de rompre une bonne fois avec tous les préjugés dont on avait trop longtemps subi la tyrannie. L'heure des vaines récriminations n'était plus : les symptômes d'un art nouveau devenaient par trop marqués : il fallait agir.

Cet art se montrait avec tous les caractères de la liberté ; l'idée dominante, ici comme dans toutes les réformes modernes, était celle d'affranchissement.

Aussi, le simple fait de la création d'un cercle libre devait avoir de grandes conséquences. Ce fait n'avait l'air de rien ; il se présentait entouré des circonstances les plus modestes ; il paraissait rentrer dans la catégorie des tentatives banales, qui se produisent tous les jours sans que le monde s'en doute, et ne sortent jamais de l'ombre où elles sont nées.

En réalité, cette tentative avait une importance énorme, parce qu'elle était une revendication de droits, faite en temps opportun.

Que cinq ou six personnes s'assemblent, un soir, dans un local quelconque, c'est là

une chose absolument insignifiante par elle-même, à laquelle il est impossible d'assigner aucune portée.

Que ces personnes s'assemblent au nom de la liberté artistique, alors c'est bien différent.

Elles-mêmes ne savent pas trop ce qui résultera de cette association et n'apprécient guère son importance ; elles ne se disent pas que l'idée qui les réunit est appelée à faire son chemin nécessairement, en vertu des grandes lois qui régissent l'humanité.

Elles ont la conscience et la foi, — sans plus.

Cela suffit, et la Société libre est fondée.

Aujourd'hui, la Société affirme son principe dans un journal : l'*Art libre*.

Demain, le principe triomphera partout. C'est la loi.

Il ne s'agit donc point, pour nous, ni de chercher un succès, ni de prêcher un évangile au nom d'une coterie, ni même de faire une propagande quelconque. Il s'agit simplement de constater ceci :

Nous représentons l'art nouveau, avec sa liberté absolue d'allures et de tendances, avec ses caractères de modernité.

Nos idées sont de celles qui triomphent fatalement et qui s'imposent tôt ou tard, malgré les réactions coalisées.

Ce que nous voulons, c'est hâter l'heure de la victoire, formuler les principes de l'art moderne, affirmer hautement et franche-

ment, lutter avec énergie contre tout ce qui arrête, détourne ou ralentit.

Ceci, dira-t-on, implique l'intolérance.

Parfaitement.

Ce n'est point ici le lieu de revenir sur l'éternelle discussion sociale de l'instruction obligatoire, ce soi-disant attentat à la liberté. Nous savons, hélas ! que l'homme n'accepte pas la liberté sans y être contraint ; en effet, la première condition pour connaître et apprécier cette liberté, c'est la conscience de soi-même, qui ne s'acquiert que par l'instruction : c'est là le fameux cercle vicieux dont nous ne sortirons que grâce à un acte d'autorité.

Il en est de même en art : il faut faire éclore de force l'indépendance artistique, comme on obtient certains végétaux à l'aide de cultures spéciales, — sous peine de se trainer indéfiniment dans des ornières misérables.

Nous voulons l'art libre. C'est pourquoi nous combattons à outrance ceux qui le veulent esclave.

Si c'est là de l'intolérance, soit !

Nous pouvons mourir demain, ou faiblir à la tâche ; notre association peut se dissoudre, notre journal s'en aller, après une existence des plus éphémères, dans les limbes spéciaux destinés aux feuilles qui tombent, feuilles de laurier ou feuilles de chou.

Qu'importe ? L'idée restera ; d'autres la reprendront et la mèneront où nous aurons été incapables de la mener nous-mêmes.

Quoi qu'il arrive, nous pourrions toujours revendiquer l'honneur d'avoir arboré les premiers, en ce pays, le drapeau de la liberté artistique.

..

On a répété souvent : « les Dieux s'en vont ! » Je trouve qu'ils ne sont pas assez partis. L'art de ce temps-ci doit avoir pour mission de chasser ce qu'il en reste, et de revenir à l'homme et à la nature — à la grande nature que nous avons appris à connaître bien mieux que nos devanciers, et qui

nous apparaît aujourd'hui dans toute sa plénitude.

Faire amoureux et honnêtement ce qu'on voit, — telle est la devise de la peinture moderne. Je n'entrerais point, à ce propos, dans la dispute fastidieuse de l'idéal et du réel, prétexte de rabâchages infinis : on a suffisamment reconnu le vide de cette querelle qui portait plutôt sur des mots que sur des idées. Il n'y a plus guère maintenant que M. Prudhomme qui soit capable de reprendre sérieusement ce thème démodé, et d'exécuter là dessus quelques variations bien senties, en reprochant aux « réalistes » de manquer de poésie.

Pour nous, nous savons que la poésie est répandue à profusion sur toutes choses, qu'elle y est contenue comme l'étincelle dans la pierre, et qu'il appartient à l'artiste de faire sortir cette étincelle magique par la contemplation assidue de ce qui tombe sous les sens. Si le talent y est, l'étincelle sortira nécessairement, et les amateurs de « poésie » n'auront rien à réclamer, car en continuant leurs plaintes ridicules, ils avoueront que leur poésie est fautive comme une osanore, de mauvais aloi, et substituant la rêverie creuse à la réalité saisissante.

D'ailleurs, il est absurde de prétendre qu'en s'absorbant dans la contemplation des choses actuelles, en prenant la vie sur le fait, en étudiant dans ses manifestations immédiates, on s'éloigne de la tradition. Nos ancêtres n'ont pas fait autrement : à chaque époque correspond un type particulier, qui sert d'objectif : l'antiquité possédait Vénus ; le moyen-âge, la Vierge ; nous avons la femme, qui nous suffit bien, j'imagine, et nous dispense d'aller chercher dans le passé des types perdus afin de leur communiquer une vie factice par des procédés de galvanisme.

Si des hommes d'un talent justement reconnu nous ont donné cet exemple, ce n'est pas une raison pour que nous les suivions dans cette voie, car c'est précisément par là qu'ils ont péché.

Bien plus : leur mémoire sera vouée ; à

cause de cela même, à d'éternels reproches, parce qu'ils ont fait d'autant plus de mal qu'ils ont été plus grands.

Libre à un Delacroix, dans un temps où l'art moderne se débattait encore dans ses langages, de multiplier les essais afin de donner carrière à son génie, et de chercher ses inspirations partout.

Mais nous n'admettrons jamais que le peintre d'aujourd'hui, de parti pris et par système, détourne ses regards du monde vivant, se confine dans la mort, cherche à nous rendre un monde disparu dont nous n'avons que faire, que ses contemporains nous ont légué d'ailleurs avec une supériorité que lui n'atteindra jamais, — puisqu'ils ont vu, et lui point.

Ce sont les peintres qui ont créé la Société libre, c'est à la peinture que nous devons l'initiative de notre publication : c'est pourquoi la place principale lui revient ici ; mais non une place exclusive : le mouvement artistique dans toutes ses manifestations, tel est le domaine de l'*Art libre*.

Ici se présente une des questions les plus brûlantes de ce temps : la question musicale.

Pour peu qu'on y réfléchisse, on retrouve en musique les mêmes tendances et les mêmes symptômes d'affranchissement.

Il semble que la forme symphonique soit épuisée, et l'on ne peut guère concevoir de progrès après Beethoven.

Mais il est une forme musicale correspondante à notre époque, qui en est le produit spécial, comme le roman en littérature, — forme toute neuve encore, imparfaite, soumise à d'ardentes recherches, non dégagée de toutes les choses opprimantes qui entourent les naissances : je veux parler de la musique dramatique, dont l'expression par excellence est l'opéra.

La lutte, ici, est bien moins avancée qu'en peinture, et la rénovation musicale s'incarne aujourd'hui encore dans une personnalité unique : Richard Wagner.

Il ne s'agit point, pour des gens qui pro-

fessent la liberté dans l'art, de se ranger, passionnément et aveuglément, au parti d'un homme : il s'agit de discerner de quel côté est cette liberté pour laquelle ils combattent eux-mêmes. Or, je le proclame hautement, sans crainte d'être démenti par aucun de ceux qui poursuivent l'idéal nouveau : Richard Wagner est celui qui tient ferme, malgré toutes les réactions déchainées, le flambeau de la vérité que nous cherchons.

Je ne puis, dans cet article rapide et qui ne doit pas sortir des limites d'un programme, examiner le système wagnérien, montrer comment ce système, avec ses sujets exclusivement empruntés à la légende, est parfaitement d'accord avec nos tendances modernes : en effet, la légende est de tous les temps, elle appartient à l'humanité entière ; elle convient donc, par dessus tout, à l'expression musicale dramatique : *Tannhauser*, *Lohengrin*, le *Vaisseau Fantôme*, fixés dans le temps et dans l'étendue terrestre pour les besoins scéniques, se passent en réalité dans ces lieux vagues, à ces époques indéterminées où le drame shakespearien lui-même avait placé le *roi Lear*.

Je finis.

Le grand poète Henri Heine s'écriait, dans l'*Intermezzo* : « Il s'agit d'enterrer les vieilles et méchantes chansons, les lourds et tristes rêves. Allez me chercher un grand cercueil. J'y mettrai bien des choses!... »

Ah ! que de choses nous aurons à mettre, frères, dans le cercueil où il s'agira d'enterrer nos vieilleries, à nous ! Combien il faudra de géants plus forts que le saint Christophe du dôme de Cologne pour porter le cercueil jusqu'à la mer, et l'y précipiter de façon à ce qu'il y reste à jamais !

Léon DOMMARTIN.

MICHEL-ANGE.

LES TOMBEAUX DES MÉDICIS.

Toute la simple et fière église de Saint-Laurent, à Florence, est envahie par les tombeaux des Médicis. C'est le Saint-Denis de cette dynastie de parvenus. Leurs ombres se partagent les nefs, les chapelles, les sacristies. Le chef de la race, le vieux négociant *Jean de Médicis*, dort dans la vieille sacristie, en compagnie de sa bonne femme *Piccarda* et de ses petits-fils *Jean* et *Pierre*. *Côme l'ancien*, son fils, celui qu'un décret public surnomma le Père de la patrie, est couché au pied du grand autel, sous un riche pavé de porphyre et de serpentine. *Côme I^{er}*, *François I^{er}*, *Ferdinand I^{er}*, *Côme II* et *Côme III* gisent ensemble dans une somptueuse chapelle que la main même d'un Médicis avait dessinée et qui doit à leur présence le titre de *chapelle des Princes*. Et les deux plus beaux tombeaux de la famille appartiennent à deux de ses morts les plus insignifiants, *Jules II*, duc de Nemours, et *Laurent II*, enterrés l'un et l'autre dans la sacristie nouvelle.

Les deux tombeaux sont de Michel-Ange, ainsi que la construction de la sacristie elle-même. C'est surtout pour voir ces deux chefs-d'œuvre, les plus étonnants et aussi les plus célèbres qu'il ait laissés, qu'on vient visiter aujourd'hui cette nécropole princière.

Il y a des Médicis qu'on y cherche et qu'on n'y trouve pas. Où est Laurent le Magnifique, qui fut le grand homme de cette dynastie bourgeoise? Où est le tyran Alexandre, qui fut sa honte et faillit être sa perte? Quelques-uns des tombeaux ne sont pas terminés. On admire, dans la chapelle des Princes, les images en bronze de *Côme II* par Jean de Bologne, et de *Ferdinand I^{er}* par Tacea; mais les niches des mausolées de *Côme I^{er}* et de *Côme III* attendent encore leurs statues. D'autres tombes manquent tout à fait. Quelques-uns de ces anciens dominateurs de Florence pourrissent obscurément dans la crypte de la chapelle. Un artiste de mes amis est descendu, il y a cinq ou six ans, au fond de ce caveau. Il y a vu leurs cercueils. L'humidité les rongea; le bois noirci de leurs parois s'affaissa et s'émiéttait. La bière de l'impudique Alexandre, entre autres, s'était entr'ouverte, et l'on voyait passer sa main de squelette, comme s'il eût cherché à s'évader de la mort.

Et pourtant ces Médicis avaient rêvé d'être

plus respectés encore, morts que vivants, et d'enchaîner pour jamais à leur tombeau la vénération du genre humain. Le moyen était trouvé; l'idée en appartenait au grand duc Ferdinand, l'ex-cardinal. On devait aller chercher le saint sépulcre au fond de la Palestine et le rapporter à Florence. On l'eût placé dans le caveau des Médicis. Le Christ eût été presque de la famille. Mais l'émir Faccardin, qui devait livrer ce trésor, ne tint pas parole; l'ironie destinée refusa d'agréer le projet de ces princes orgueilleux, qui voulaient être confondus, dans la mort, avec un Dieu.

Chose frappante! les magnifiques tombeaux que Michel-Ange leur a élevés passent eux-mêmes, dans l'opinion générale, pour des ouvrages faits à leur mémoire. On sait qu'il a couché, sur ces deux mausolées, quatre figures allégoriques: d'un côté le *Jour* et la *Nuit*; de l'autre, l'*Aurore* et le *Crépuscule*. Leur réunion symbolise, dit-on, le Temps qui dévore toutes choses. Pourquoi cette sombre tristesse dans le sommeil de la *Nuit*? Pourquoi cette menace dans le regard du *Jour*? L'*Aurore* s'éveille d'un air de dégoût et de lassitude visibles; le *Crépuscule*, la tête penchée, vous frappe par son expression sévère et pensive. Toutes ces figures, étendues aux pieds de Laurent et de Julien auxquels elles tournent le dos, semblent supporter avec répugnance ce voisinage. Est-ce une ironie dédaigneuse de Michel-Ange pour les maîtres de sa patrie, pour les princes qui lui avaient demandé de les immortaliser? Il est permis de le croire quand on lit le farouche quatrain qu'il a fait sur sa *Nuit*:

« Il m'est doux de dormir, plus doux encore d'être de pierre. Tant que dure le règne de la platitude et de la tyrannie, ne pas voir, ne pas sentir m'est un bonheur suprême. Donc ne m'éveille pas; je t'en prie, parle bas! »

Voilà assurément de quoi étonner le passant vulgaire qui ne connaît guère les Médicis que par leur réputation séculaire de protecteurs des beaux-arts. Mais l'art — plus d'un historien l'a constaté — l'art ne doit rien aux Médicis. Ils ne voyaient en lui qu'un luxe pour leurs fêtes, qu'un moyen pour leur politique, qu'une adroite distraction à offrir à Florence à qui il fallait faire perdre le souvenir de sa liberté; aussi est-ce de leur puissance que date la décadence de ce grand art florentin qui avait fleuri et grandi sans eux, aux temps de Giotto et de Masaccio. Le génie ne saurait s'accommoder des caprices de cour, où la médiocrité rampante trouve sa fortune. Le règne des Médicis fut celui des artistes de second ordre, tels

que Vasari. Benvenuto Cellini, que la duchesse Éléonore de Tolède employait à des babioles, se répand contre eux en plaintes amères; Michel-Ange, à qui Pierre commandait insolemment des statues de neige, n'avait pour eux que haine et que mépris. Il était mauvais courtisan, comme on sait, celui qui refusait sa *Léda* au duc de Ferrare, pour la donner à un de ses praticiens qui avait deux sœurs à établir. Le jour où les Médicis, bannis, voulurent rentrer à Florence, ils trouvèrent Michel-Ange au premier rang de leurs ennemis. Comme il défendit contre eux la liberté florentine! Non-seulement de son talent d'ingénieur, non-seulement des fortifications qu'il éleva et que Vauban lui-même admirait; mais de son argent : il prêta à la ville assiégée mille écus, 50,000 fr. Et comme l'ingénieur était resté artiste! Après avoir fortifié les hauteurs de San-Miniato, il fit couvrir de matelas le clocher de cette charmante église, de peur que la mitraille ne vînt à l'égratigner. Une fois la ville soumise aux Médicis, il s'exila, quoi qu'ils fissent pour le séduire. Il ne voulut pas rentrer à Florence, tant que dura le règne infâme d'Alexandre; il n'y parut pas davantage tant que la prostituée Bianca Capello partagea le trône de François de Médicis. Les flatteries de Côme lui-même et ses promesses n'avaient pu le rappeler. Côme lui avait fait écrire par Benvenuto qu'il le ferait sénateur : Michel-Ange laissa la lettre sans réponse. Plus tard, Benvenuto, passant à Rome, renouvela ses instances et ses offres au nom du duc. Michel-Ange le regarda fixement et lui dit : — Et vous? êtes-vous content de lui? (1)

Revenons à ces étranges tombeaux, qui semblent si méprisants pour les morts qu'ils renferment, et considérons-les maintenant au pur point de vue plastique.

Michel-Ange n'a rien laissé, en sculpture, qui égale ces deux grandes compositions de marbre. Ses plus belles statues sont souvent incomplètes par quelque côté : son *David* a des lourdeurs, c'est plutôt un Goliath adolescent; son *Bacchus* (du palais des Offices) est d'un modelé un peu rond, — j'oserais même dire *mou*, quand je songe au nerf ordinaire de son exécution. Ici, au contraire, tout est beau, la critique ne sait où se prendre. Sa fougueuse nature s'impatientait du lent travail du marbre. On sait avec quelle violence, souvent imprudente, il attaquait cette matière rebelle où se cachait la statue rêvée. Un coup de

maillet de trop mutilait ce qu'il voulait finir, le dégoût le prenait alors, il jetait le ciseau et laissait là son œuvre; que de statues il a ainsi abandonnées aux trois quarts faites! Celles de ses tombeaux ne sont pas seulement parfaites, elles sont achevées. Il est vrai que la tête du *Jour* n'est qu'ébauchée. Les narines manquent au nez simplement indiqué; point de bouche; point de menton; deux trous à la place des yeux. Mais c'est une tradition admise qu'il a laissé ainsi ce visage de fantôme, parce qu'il lui trouvait l'expression mystérieuse et terrible qu'il cherchait et qu'il craignait d'affaiblir, en essayant de la préciser. Pour Michel-Ange, comme pour tous les vrais artistes, l'art consistait moins à rendre des aspects que des impressions. Et le fait est que le petit modèle en cire de cette statue, soigneusement fini, est d'une beauté infiniment moins dramatique et moins saisissante.

La première impression est extraordinaire. Quand on entre dans la sacristie, éclairée uniquement par le lanterneau pratiqué à sa voûte et où ne tombe, la plupart du temps, qu'une sorte de demi-jour doux et mélancolique, il semble que toutes ces grandes et pâles figures soient animées.

On y est pris. Le réalisme le plus minutieux n'atteint pas à la vérité palpitante de ces créations épiques.

Tout remue. Le coude de la *Nuit*, appuyé sur sa jambe, glisse doucement : elle va s'éveiller. Le *Jour*, en se retournant, décroise ses jambes puissantes. L'*Aurore*, si fatiguée, se tord et se détire avec une indolente lenteur. Le sévère *Crépuscule* est sur le point de parler. Julien de Médicis détourne la tête par un mouvement brusque, et recule la jambe droite comme s'il allait se lever : sa main semble se fermer sur le bâton de commandement qu'il maniait d'un air distrait. Seul, Laurent, le *Pensiero*, reste immobile, dans son attitude pensive, les jambes croisées, le menton appuyé sur la main : mais on voit, dans l'ombre profonde que son casque bizarre projette sur son visage, des nuages passer sur son front et de vagues éclairs jaillir de son regard.

Quelle vie! quel naturel! On ne les voit pas seulement, on les entend. Ce n'est qu'après les premières minutes, données à une irrésistible émotion, que la pensée se rassied, que l'attention se fixe, que l'esprit refroidi peut entrer dans une analyse en détail, que le regard découvre, un à un, les partis pris violents de proportions et d'attitudes adoptées par le sculpteur florentin, et que son œuvre

(1) Mémoires de Benvenuto Cellini.

colossale prend un aspect surnaturel et idéal.

A quoi tient cette frappante vérité, qui se mêle ici, plus que dans tous les autres marbres de Michel-Ange, à la grandeur souveraine de ses figures ? Elle n'est pas uniquement dans l'expression passionnée de ses types, toujours plus grands et plus fiers que la nature vivante, bien que variés comme la nature même et n'ayant rien de commun avec les moules uniformes de l'art académique ; elle n'est pas non plus, cette vérité, dans la puissance de ses mouvements, qui deviennent, à l'analyse, outrés et même impossibles. Elle est dans la souplesse, dans la science profonde de l'exécution qui, après avoir abordé audacieusement le colossal et le surhumain, ne néglige pas pour cela les grandes vérités des ensembles, ni même les plus délicates vraisemblances du détail.

Voyez cette figure de la *Nuit* endormie. La manière dont cette tête, qui tombe en avant, s'attache aux épaules, n'est-elle pas le comble de la vérité comme de la puissance ? Les seins, séparés par un intervalle relativement énorme, sont aussi plus petits que nature ; pourquoi pas ? C'est la *Nuit* éternelle, la *Mort* ; ces seins-là n'allaiteront point. Le torse, mollement étendu, la cuisse qui se relève sont d'une longueur démesurée, mais qui le remarque en présence de la grande logique de la construction générale ? Que nous importent les dimensions surnaturelles de la figure ? Elle réunit tous les accents essentiels, caractéristiques de la vie. Certains plis légers de la peau, certaines rondeurs voluptueuses, l'élégance des jambes, la délicatesse des pieds, des poignets, des chevilles, mille détails charmants font de cette géante un être adorablement féminin.

L'*Aurore*, avec la puissance non moins grandiose de ses formes et le sombre ennui de son visage, pourrait passer pour l'image même de Florence vaincue et humiliée. Ne porte-t-elle pas, attaché à sa coiffe étrange, et tombant derrière ses épaules, un long voile comme celui des veuves ? Ici encore, malgré la musculature prononcée de certains détails, tels que le torse et le ventre, toutes les délicatesses féminines sont observées. Voir plutôt la jambe gauche, légèrement reployée. Quelle ligne harmonieuse et souple ! Le bras sur lequel elle s'appuie porte à son pli une sorte de bourrelet de chair, détail charmant et vrai qui se retrouve chez les femmes du Titien. C'est bien la nature grasse de la femme.

Et la différence des sexes est bien marquée. Les deux hommes, le *Jour* et le *Crépuscule* sont

musclés d'une façon singulièrement plus sèche, plus écrite, plus terrible. Rien de dur ni de faux toutefois dans ces indications anatomiques ; tout paraît admirablement vrai parce que tout est rendu, la peau sur les muscles, la charpente des os sous la chair. On sait si les mouvements sont violents. Le *Jour*, entr'autres, est tellement contourné, qu'on lui voit à la fois les épaules et la face, le dos et le ventre. Pourtant il n'en résulte aucune dislocation, aucune gêne apparente, tant les emmanchements sont merveilleux d'exactitude et paraissent jouer librement.

Ce qu'on a vu, ce qu'on a admiré dans les ouvrages de Michel-Ange, observe très-justement un critique (1), c'est ce qu'y ont vu et admiré les maniéristes de l'école florentine ; mais ce qu'on refuse d'y voir, ce qu'on est tout près de lui contester, c'est précisément ce qui lui a permis de s'élever si haut, l'observation de la nature. « Dès qu'on a prononcé le nom de Michel-Ange, on parle d'idéal, on dédaigne de rappeler l'observation et l'étude, on admire le résultat, on se refuse à voir le principe, on nous peint un Michel-Ange de fantaisie qui se frappe le front pour en faire sortir des merveilles, un artiste tel enfin qu'ont été ses successeurs dégénérés que l'absence de vérité dans l'imitation conduisit à un maniérisme incurable ; c'est méconnaître le vrai Michel-Ange de l'histoire, observateur incessant de la nature, et poursuivant des rêves qui peuvent être impossibles dans leur ensemble, mais qu'il rend probables par un côté toujours vrai dans le morceau. »

Même fusion superbe de la réalité la plus attentive et de l'idéalité la plus haute dans ces deux figures de *Julien* et *Laurent*, que le bronzier moderne a tiré à tant d'exemplaires et qui font aujourd'hui l'orgueil de tant de cheminées bourgeoises ; deux vrais princes par la force, la dignité, la fierté, l'élégance. Le visage de Julien semble pris sur nature. Laurent, coiffé d'une sorte de tête de lion dont la crinière se relève en panache et dont la gucule ouverte semble lui ronger le crâne, prend, sous ce casque singulier une apparence plus fantastique. Mais qu'elle est naturelle et aisée, l'attitude de ce corps au repos ! qu'elle est vraie, la nonchalance de ce bras, tombant négligemment sur la cuisse ! — L'autre bras, — c'est une remarque assez curieuse à faire en passant — repose sur un accessoire fort original. Cela se termine par une tête de chauve-souris ;

(1) M. René Ménard.

à première vue, cela paraît un bras de fauteur et l'on ne s'étonne point que Laurent s'y appuie. Point du tout, c'est une petite cassette que Michel-Ange a trouvé bon de poser sur la cuisse de son héros, et cela, parce qu'il avait un intervalle à combler du coude à la cuisse. Il prend souvent de ces libertés. Et l'on ne songe pas à s'en choquer, car, chez ce maître puissant, cela fait l'effet de simples caprices, tandis que chez un artiste médiocre, cela deviendrait des signes éclatants d'impuissance.

Julien avec son bâton de commandement, Laurent, dans sa pose de penseur, personnifient-ils, comme on l'a dit, la *Vie active* et la *Vie contemplative*? Cette supposition peut se justifier. Il est vrai, comme on l'a observé aussi, qu'elle s'adapte mal au caractère des deux Médicis; Julien ne fut pas un grand guerrier, ni Laurent un philosophe profond. Mais il est notoire que Michel-Ange plaçait volontiers ces deux symboles sur ses tombeaux. La *Vie active* et la *Vie contemplative* figuraient aussi en tête des quarante statues qui devaient décorer le colossal mausolée de Jules II. Ces deux faces de l'existence, en somme, sont toute la vie; n'est-il pas naturel de la trouver ainsi résumée sur une pierre funèbre? Mais pour les allusions politiques qu'on a vues dans les quatre autres figures du *Jour* et de la *Nuit*, du *Crépuscule* et de l'*Aurore*, j'ai dû les citer, mais on ne saurait en affirmer l'exactitude. Pourquoi leur tristesse, leur air de dégoût et d'ennui, seraient-ils forcément une insulte aux deux morts qui dorment sous ce monument? Ne pourrait-on pas plaider la thèse diamétralement opposée? Qui me dit que cette tristesse n'exprime pas un regret, que ce dégoût n'est pas celui de survivre à ces grandes pertes? Il y a bien le quatrain de Michel-Ange, mais il a été composé après coup, et sous l'impression de circonstances terribles. Rome venait d'être mise à feu et à sang, Florence était assiégée; l'art et la liberté paraissaient être, au plus beau moment de la Renaissance, sur le point de sombrer en même temps. Allusions *pour*, allusions *contre* les Médicis, toutes ces hypothèses, en dernière analyse, me semblent également douteuses. En quoi ces figures diffèrent-elles, comme caractère, comme expression, des types ordinaires de Michel-Ange? C'est son habitude, de les empreindre de ce cachet de force redoutable; c'est la violence de son génie qui s'écrit dans ces muscles insurgés; c'est sa méditation ardente qui passe dans la profondeur de ces regards; c'est sa farouche mélancolie d'exilé

volontaire et de cénobite qui fronce ces sourcils, qui attriste ces fronts pensifs et ces lèvres arquées; c'est toute son âme qui se mêle, comme toujours, au marbre qu'il pétrit. Quant à la politique, j'imagine qu'elle ne passait guère le seuil de son atelier. Debout en face du marbre d'où il doit faire sortir la vie et la beauté, le véritable artiste a vite fait d'oublier les querelles qui agitent le monde extérieur. La fièvre le prend, l'inspiration vient et l'emporte plus loin et plus haut. Ne cherchons, dans les funèbres allégories de la chapelle des Médicis que la pensée habituelle de Michel-Ange; supposons qu'il y a mis en scène, à son ordinaire, l'*Action* et la *Contemplation*, représentées par ces deux jeunes gens qui reflètent la jeunesse éternelle de l'humanité. L'*Action*, encore assise, ne fait qu'ébaucher un geste, commencer un mouvement, car l'homme meurt avant d'avoir rien fait; la *Contemplation* est profonde, car le rêve laisse bien loin les actes. Voilà les deux grandes alternatives qui vont se partager la vie, et, plus bas voici cette vie elle-même qui n'est qu'un jour, avec ses quatre périodes, l'*Aurore*, le *Jour*, le *Crépuscule*, la *Nuit*. La vie s'éveille dans l'*Aurore*, et déjà elle est lasse; l'impuissance humaine se trahit. Le *Jour* a beau se tordre terriblement et rouler, dans ses yeux creux et profonds mille pensées ardentes; à quoi donc aboutit ce grand déploiement de force et d'activité? A quelques pièces d'or, que sa main entrouverte laisse dédaigneusement échapper. Et déjà la période de l'action est finie. Le *Crépuscule* se repose, la tête penchée, avec le regard fixe et pensif de l'homme qui contemple des ruines. Puis la *Nuit* vient, et le sommeil; nuit éternelle! sommeil qui ne finira jamais! Ainsi le rêve est vain et l'action est stérile. Cette grande et solennelle peinture de l'inanité de l'homme, pour qui la vie terrestre n'est qu'une sorte de noviciat, et qui doit poursuivre dans des sphères plus hautes son développement complet, cette conception philosophique, ces mélancoliques et éternelles vérités ne sont-elles pas bien à leur place sur un tombeau, et ne valent-elles pas quelques misérables allusions à des circonstances qui n'ont qu'un jour?

Jean ROUSSEAU

CHARLES DE GROUX

I

La petite ville de Commines, par une singularité qui sans doute n'est pas unique à notre époque, est à la fois française et belge. La ligne idéale des frontières la traverse de part en part. Sans avoir un double caractère social et familial, sans être plus belge que française, elle a de doubles organes et elle est sollicitée par des courants contraires. En certaines circonstances, cette malheureuse bourgade, ainsi violemment désunie par des lois insensées, pourrait se trouver tout à coup forcée à se déchirer de ses propres mains. Une guerre entre la France et la Belgique serait pour Commines une guerre civile, une guerre de famille. Les voisins, qui aujourd'hui vivent en parfait accord, se tireraient des coups de fusil ; le « face à face, » maintenant affectueux et souriant, deviendrait haineux et tragique. Ainsi, les régulateurs de nos destinées déclarent raisonnables les absurdités les plus étranges...

C'est dans cette ville hybride que Charles de Groux est né. Le hasard lui fait, pour la première fois, ouvrir les yeux et jeter son premier cri parmi les Français de Commines. Il est donc Français, né de parents français, Français de par sa naissance.

Sa famille vint s'établir à Bruxelles en novembre 1833. Charles était le septième des dix enfants de Joseph de Groux, fabricant rubanier. Il fit à Bruxelles ses études d'écolier. C'est à Bruxelles qu'il se développa physiquement et moralement. Sa véritable existence a commencé à Bruxelles et s'y est achevée. Il s'est imprégné de nos idées ; il n'a connu que nos mœurs ; il s'est nourri de notre histoire et il a eu nos aspirations. Lorsqu'il eut atteint sa majorité, comme il appartenait à la France, il aima mieux se résigner à la condition de réfractaire ; il ne craignit point le titre de fugitif, de déserteur : c'était se déclarer Belge. Bien plus, il fit des tentatives pour qu'une loi régularisât sa position : il demanda aux Chambres des lettres de naturalisation qui lui furent accordées, mais dont des circonstances inutiles à rapporter ici empêchèrent l'efficacité. De Groux est donc Belge volontairement ; il l'est par son travail et ses mœurs. Un accident seul l'avait fait Français.

Ceci importe peu, du reste. Il ne faut point attacher d'importance à ces questions de nationalité, à une époque où les idées étroites

engendrées par le patriotisme disparaissent peu à peu, malgré les violences et les intérêts monarchiques, pour faire place à la solidarité et à l'union.

Ces observations n'ont d'autre but que de ranger Charles de Groux parmi les peintres du Nord, dans une catégorie qui a raison d'être, comme tout ce qui est local et caractéristique. L'art a et doit avoir une physionomie personnelle, tout en restant social et humain. L'artiste appartient à la fois à un coin de terre et au monde tout entier. Par les idées, il est universel ; par l'expression de ces idées, il fait partie d'un milieu déterminé, qui lui donne son individualité en développant ses facultés naturelles.

Tous les exils volontaires obéissent à cette loi de l'esprit cherchant son foyer, son atmosphère. A toutes les époques, des artistes, attirés vers des pays souvent absolument différents de celui où ils sont nés, se sont expatriés. Les Flandres, au XVI^e et au XVII^e siècle, envoyaient à l'Espagne et à l'Italie un assez grand nombre d'artistes. Quelques-uns de ceux-là, comme Mabuse et Antoine Moro, sont devenus peintres italiens ou espagnols, se transformant ainsi que les animaux et les plantes transportés d'un climat dans un autre. A notre époque, ces migrations sont plus nombreuses encore ; elles suivent le courant moderne, qui tend, malgré les aptitudes spéciales des races, à unir plus intimement entre elles les diverses nations de la terre. En choisissant la Belgique, de Groux a certainement cédé à ses instincts d'artiste. Bien que l'idée de porter le costume militaire lui fût antipathique au plus haut degré, nulle répugnance ne l'eût empêché de redevenir Français à l'âge de raison, si son penchant et ses goûts ne l'avaient énergiquement retenu à Bruxelles.

II

Comme tous les jeunes gens emportés par ce qu'on nomme une vocation, de Groux eut bientôt fait d'abandonner les études ordinaires pour s'adonner aux rêves qui le sollicitaient.

Je ne sais à quels travaux ses parents le destinaient, — car c'est l'étrange coutume des parents de contraindre leurs enfants à occuper telle situation sociale, bien avant que leurs aptitudes ne se soient révélées. Il est probable que les vœux de de Groux ne reçurent pas un bon accueil dans sa famille, et qu'il dut combattre pour conquérir sa liberté. L'art est généralement considéré comme funeste dans la bourgeoisie, où l'on rencontre plus d'esprits

pratiques que d'augures et de rêveurs. Ce n'est pas un mal, car les tempéraments véritablement artistes triomphent toujours de l'opposition qu'on leur fait; et c'est un bien, parce que, sans ces difficultés, des esprits médiocres innombrables envahiraient le domaine de l'art, par pur amour de la liberté.

Ce qui est certain, c'est que, vers 1843, de Groux devint élève de Navez. Il fréquentait depuis quelque temps déjà l'Académie des beaux-arts, que Navez, à cette époque, était parvenu à organiser très-intelligemment.

Lorsqu'il entra à l'atelier de peinture de la rue Royale, il composait surtout des sujets historiques, et c'est le moyen âge qui l'attirait plus particulièrement. Le romantisme n'était pas mort à cette époque, et de Groux se laissait influencer par les bruits et les images qui nous venaient de Paris. A dix-huit ans, d'ailleurs, rien de ce qui est véritablement personnel ne s'est encore manifesté dans l'homme : il n'y a que de rares cas exceptionnels. De Groux aurait pu alors déjà illustrer quelque grand ouvrage en reproduisant sur bois les compositions qu'il crayonnait chez lui, dans ses moments perdus. Si j'ai bon souvenir, il lithographia quelques-unes de ses compositions, qui étaient bien « ordonnées. » Il croquait avec facilité et avec goût des groupes de chevaliers, de châtelaines et de pages, en chasse avec de beaux lévriers élégants et rapides. Il montrait des jeunes filles à robes traînantes, accoudées à quelque balcon, cherchant des yeux à l'horizon l'amant fier qu'un tuteur cruel leur défendait d'aimer. On pouvait voir, dans ces essais, que l'esprit de de Groux pénétrait aisément, bien entendu à l'aide des travaux des réalistes du passé, le caractère des époques disparues, les traits distinctifs des êtres et les mœurs de nos ancêtres.

Mais ce n'était là que le bégaiement et la première expansion d'un talent qui devait produire plus tard des œuvres originales.

Il se montra bientôt un peintre assez bizarre, et, s'il faut tout dire, peu apte à interpréter la nature à la façon des maîtres.

Ses études d'après le modèle vivant ou le plâtre moulé sur les statues antiques n'ont point donné les promesses ordinaires; le modèle, placide ou animé, paraissait le stupéfier; et le copiant, il perdait son sang froid; il semblait même n'avoir plus idée des proportions et des couleurs. La plupart de ses têtes d'étude peintes chez Navez étaient monstrueuses, colossales, — deux ou trois fois plus

grandes que nature. Navez ne savait s'il devait se fâcher ou rire. « Mais, mon cher ami, disait-il à de Groux, cette tête-là est aussi forte que celle du Jupiter Olympien; placez-la donc à côté du modèle : vous voyez, elle dépasse ses genoux de toute la hauteur du front. Ceci est une affaire mathématique. Prenez un mètre, si vos yeux ne vous guident pas; donnez à vos têtes vingt-cinq centimètres de hauteur, un peu plus, un peu moins : ainsi vous resterez dans les proportions humaines. Nous ne sommes plus au siècle des géants. » Et Navez riait en regardant de Groux, qui était petit et frêle, il semblait dire : « Comment diable ces énormités peuvent-elles sortir de ce bout d'homme-là ? »

Un muet désespoir s'emparait de de Groux; aussitôt que « le maître » avait quitté l'atelier, il effaçait son étude, allait s'asseoir auprès du poêle et demeurait à songer dans son coin, immobile, pendant des heures.

Je ne crois pas que jamais de Groux ait fait une bonne étude peinte d'après nature.

A l'Académie, il n'obtint non plus de grande distinction que dans les concours de composition. Là, il était réellement « chez lui, » dans son domaine. Il avait une imagination très-riche; outre cela, il s'appropriait sans peine le style des maîtres peintres religieux, tout en conservant une certaine note déjà individuelle.

Las de chercher en vain la réalité, il se livra à la composition avec plus de suite; pendant que les élèves de Navez, groupés autour du modèle, peignaient en échangeant des plaisanteries plus ou moins spirituelles, il essayait de traduire par le dessin des sujets tirés de la bible ou de quelque autre livre religieux. Il couvrait de larges feuilles de papier de milliers de traits enchevêtrés, où lui seul pouvait distinguer des figures se mouvant; il s'acharnait à rendre visibles les fantômes qu'évoquait son esprit; et souvent des scènes véritablement émouvantes apparaissaient peu à peu, émergeant de l'inextricable fouillis tracé par son crayon, comme les rayons du sein d'un foyer.

Élève de Navez, de Groux devait tout naturellement s'essayer dans le genre religieux. Cela ne prouve en aucune façon que son instinct l'eût porté à peindre l'histoire sacrée, s'il avait été libre. Il prouva plus tard, au contraire, que cette voie-là n'était nullement la sienne.

Mais il se trouvait dans un centre d'influences auxquelles il n'était pas possible qu'il

échappât. L'homme jeune est une cire molle qui momentanément peut subir des pressions et se transformer sans s'en apercevoir ; superficiellement si la nature est résistante, profondément si c'est le contraire.

De Groux, comme tous les hommes d'imagination, voyait surtout dans la bible et dans le nouveau testament une riche mine de sujets intéressants. Rien ne le frappait, en lisant la Genèse, le Deutéronome, ou les lamentations de Jérémie, que le fait dramatique, ou les coutumes patriarcales, ou la grâce sauvage des personnages devenus classiques. Le « père » Navez, comme on le nommait dans l'intimité, avait l'esprit tout plein de réminiscences italiennes, qu'il transfusait quotidiennement dans la tête de ses élèves. Nourri des noms de Raphaël et de Michel-Ange, il est bien difficile d'échapper à l'action persistante de ces esprits supérieurs. De Groux reçut l'impression comme ses émules ; il eut des visions raphaëlesques ; le fantôme de Michel-Ange le hanta et le força d'enfanter des figures ayant quelque rapport avec les créations épiques de l'auteur du « Jugement dernier. » Mais, en réalité, de Groux ne fut un peintre d'histoire religieuse que par accident : ce sont les circonstances qui l'ont tout doucement amené à ouvrir la bible et à étudier les peintres classiques (1).

III

Il n'avait pas, d'ailleurs, l'énergie nécessaire pour résister à l'enseignement du maître. C'était une nature indolente et contemplative. Il persévérait par entraînement naturel beaucoup plus que par volonté. Il se laissait dominer, ne trouvant sans doute nul charme dans cette espèce de despotisme, qui consiste à se montrer vigoureux et ferme dans les menus détails et les petites affections ordinaires de l'existence. Son feu intérieur était couvert de cendres et brûlait pour lui seul. Ses ardeurs étaient muettes, comme son savoir était silencieux. Il faisait tout ce qu'on voulait quand on savait le prendre. Mais il y avait au fond de cet être délicat et pour ainsi dire passif quelque chose que ses intimes seuls ont pu découvrir, un mélange singulier d'héroïsme engourdi et de faiblesse, une flamme pâle et

(1) Il faut rendre cependant cette justice à Navez : il n'était point exclusif jusqu'à l'incapacité ; il laissait faire des tableaux de genre dans son atelier. J'ai connu un de ses élèves qui a maltraité sous ses yeux une scène de *Paul et Virginie*, une scène du *Vicaire de Wakefield* et jusqu'à des paysannes modernes. Portails y a peint une Anne Boelen, dont j'ai le meilleur souvenir.

presque froide qu'on sentait de nature à devenir très-intense et très-brûlante. On s'apercevait que son calme était du mépris pour ce qui n'avait point la valeur nécessaire à éveiller son intérêt. Son indolence produisait autant et peut-être plus que bien des activités apparentes.

Chez Navez, on lui avait donné le sobriquet de Job, qui était très-expressif.

On le faisait difficilement parler ; il avait ses heures d'expansion, mais elles étaient très-rare. Dans sa jeunesse surtout, on aurait pu croire quelquefois qu'il était sourd et muet. Je le vois encore assis auprès du poêle, fumant sa pipe ; tandis que tout s'agitait autour de lui, qu'on faisait des mots et des farces, qu'on se permettait de bruyantes familiarités avec les modèles de femme, que quelquefois le brouhaha et le désordre arrivaient à un tel point que le maître descendait et faisait une entrée furibonde, — de Groux restait assis avec la sérénité endormie d'un sphynx. On le taquinait, on le secouait : il riait d'abord, il semblait très-inoffensif. Si on continuait, il se mettait dans des colères blanches. L'agneau montrait les dents comme un lion.

Quand il voulait bien causer, quand par grand hasard on avait réussi à l'échauffer, il était très-séduisant. C'était comme un livre éloquent et savant qu'on eût ouvert.

Lorsqu'il fut tout à fait un homme, lorsque son talent eût enfin été reconnu, il devint plus sociable et se fit à sa nouvelle position. Mais on n'aurait pu lui donner la qualité d'homme « du monde. » La représentation banale et les marques vulgaires de la civilisation lui répugnaient. Il ne faisait en cela que tout juste ce qu'il était obligé de faire.

IV

Après quelques années d'études sans suite et qui ne présageaient rien de bon, il quitta l'atelier de Navez. Il s'établit : c'est-à-dire qu'il loua quelque modeste atelier et s'y installa.

Il vécut longtemps d'une vie rude et assez irrégulière, de cette vie que tous les jeunes peintres devenus libres ont connue, et que Henri Murger a nommée la vie de Bohême. Il eut ses intimes, dont quelques-uns le trahirent ; il eut ses jours de misère, parmi lesquels des jours resplendissants. Il vécut dans le découragement et l'espérance, comme tous les aspirants à la gloire.

Je pourrais décrire ces années, plutôt tristes que gaies en somme ; à quoi bon ! A part le

caractère de chacun, c'est-à-dire la forme dans laquelle se produisent la plupart des incidents, cette existence est composée d'éléments de nature très-ordinaire et ne se montre intéressante que dans certains détails. D'ailleurs, c'est surtout de l'artiste qu'il s'agit ici, et je veux autant que possible laisser l'homme dans la pénombre pudique où il se complaisait.

En avril 1851, de Groux partit pour Dusseldorf. Il y resta jusqu'en avril 1852. Il rapporta d'Allemagne des éléments classiques qui plus tard lui vinrent à point pour l'exécution de ses cartons de style plus ou moins gothique.

Mais, chose étrange, il revint de Dusseldorf la tête toute pleine de sujets réalistes et imprégnés d'idées anti-classiques.

Ce fut vers 1853 que tout à coup le talent de de Groux se révéla. Il y avait à cette époque une « Société d'harmonie d'Ixelles. » Son local se trouvait près de l'ancienne porte de Namur. Cette Société avait une section artistique qui organisa des expositions; et ce fut à une de ces expositions que de Groux exhiba un tableau qui fit sensation dans le monde passionné des arts. Un peintre, Louis Robbe, s'empressa d'acquérir cette œuvre forte et originale. D'un coup, de Groux prenait rang parmi les maîtres, après avoir végété pendant tant d'années.

Émile LECLERCQ.

(La fin à la prochaine livraison).

SONNET

AU

MANNEKEN - PIS.

J'aime, Gavroche bruxellois,
Rêver auprès de ta fontaine
Dont le bassin est grand, à peine,
Comme une coquille de noix.

Que d'esprit, petit dieu sans gêne,
Dans le franc sourire narquois
Que tu décoches au bourgeois,
En montrant ta gente bedaine.

Ta vue offense le regard
De tous les Tartuffes de l'art;
Devant toi le dévôt se signe!

Gamin charmant, libre penseur,
Tu me plais, ton geste farceur
Dit « zut » à la feuille de vigne!

Henri LIESSE.

LA COUPE ENCHANTÉE

Opéra comique en deux actes, imité de JEAN DE LAFONTAINE,
par MM. A. PELLIER-QUENSY et HYACINTHE KIRSCH. —
Musique de M. THÉODORE RADOUX.

(Fragments inédits.)

Précieuse aubaine qui nous tombe du portefeuille de MM. Pellier et Kirsch, dont nous sommes heureux d'offrir la primeur aux lecteurs de l'Art Libre.

Nous remercions les auteurs en souhaitant sincèrement à leur nouvelle œuvre un succès renouvelé de celui de leur premier opéra *le Béarnais*, représenté en 1868 au théâtre de la Monnaie.

La lecture de ces fragments ne peut rien enlever à l'intérêt de l'audition, car elle ne repose que sur des traits de détail et ne déflore en rien le sujet.

Détachons tout de suite, sans nous embarrasser du choix, la scène VI du premier acte, — entre le paysan Thibaut et le précepteur Josselin :

ARIETTE-BOUFFE.

Quel chagrin dans mon âme!
Ah! quel malheur que v'la!

Ah! ah!

Je cherche ma femme;
Qui me la rendra?

Ah!

Elle a nom Perrette
C'est une brunette
Au gentil minois;

Elle a taille fine

Parole lutine

Et regard narquois.

Perrette frétille

Gazouille et babille

Comme un sansonnet,

Et, pour femme sage,

Dans tout le village

Chacun la connaît

Ah!

Quel chagrin dans mon âme (etc.)

.....

JOSSÉLIN.

Ah! vraiment oui, c'est bien ici qu'il faut chercher des femmes!

THIBAUT.

Elle s'est enfuie de cheux nous palsangué! cela est bien drôle, pour courir les champs avecque la fille de M. Tobie mon maître, que l'on voulait marier, malgré elle, au fils de M. Griffon neveu de notre maîtresse.

JOSSÉLIN.

Cela est fort plaisant.

THIBAUT.

Oh! ce qu'il y a de plus récréatif, c'est qu'elles sont toutes fines seules, et, comme elles sont, marquo! bien jolies...

JOSSÉLIN.

Que craignez-vous?

THIBAUT.

Je crains... et que sais-je moi? Je crains... Est-ce que vous ne savez pas ce qu'on craint, quand on ne sait où diable est sa femme.

JOSSELIN.

Si vous aviez envie de savoir ce qu'il en est, on pourrait vous donner satisfaction.

THIBAUT.

Bon! Est-ce qu'on sait jamais ça? Pour s'en douter, passe; mais, pour en être sûr, nifle.

JOSSELIN.

Nous avons ici un moyen infallible de savoir la vérité.

THIBAUT.

Et qu'est-ce encore?

JOSSELIN.

C'est une coupe qui est entre les mains du seigneur de ce château.

THIBAUT.

Une coupe?

DUO.

JOSSELIN.

Oui! c'est une coupe enchantée
Que le maître de ce logis
A jadis achetée
D'un Arabe, en lointain pays.
Par un art diabolique,
L'enchanteur qui la fabrique,
D'une vertu magique
Doua
Ce joujou-là.

THIBAUT.

Quelle est cette vertu magique?

JOSSELIN.

Quand d'un bon vin,
Ce vase est plein,
Celui dont la femme est fidèle,
Peut y boire jusqu'à la fin :
Il n'en perd rien.

THIBAUT.

Très-bien,

Jusqu'à présent la chose est assez naturelle,

JOSSELIN.

Mais si sa femme est infidèle,
Le vin que la coupe recèle
Ne fait qu'un saut,
Et se répand tout aussitôt.

THIBAUT (*riant*).

Ah! ah!

L'aventure est neuve
Et le trait bouffon ;
Mais il n'est pas bon
De tenter l'épreuve.
Prudents époux,
De cette épreuve,
Méfiez-vous.

L'acquéreur de ce joujou-là
Était-il marié?

JOSSELIN.

Oui da!

THIBAUT.

J'entends, j'entends... C'était pour son usage ;
Dès qu'il l'eut, il y but, je gage.

JOSSELIN.

Justement

THIBAUT.

La coupe répandit?

JOSSELIN.

Non

THIBAUT.

Non?

JOSSELIN.

Non pas vraiment.

THIBAUT.

Marguenne! il fut bien plus heureux que sage.
Mais je pense qu'il s'en tint là.

JOSSELIN.

Non... il voulut en savoir davantage,
Six mois après.....

THIBAUT.

Il y rebut!

JOSSELIN.

Oui dà.

THIBAUT.

Quelle imprudence ce fut là!
Et dans cette épreuve nouvelle
La coupe que fit-elle?

JOSSELIN (*indiquant par le geste un objet qui se renverse*).

Pst!

THIBAUT (*riant*).

Elle versa?

Six mois après..... elle versa!

JOSSELIN.

Elle versa :
Pas une goutte n'y resta.

Ensemble (riant).

Ah! ah! ah! ah!
L'aventure est neuve;
Prudents époux,
De cette épreuve,
Méfiez-vous.

Pour ne pas briser le charme de l'inconnu nous n'en dévoilerons pas plus long que la chanson sur la *Coupe enchantée*. D'ailleurs, il n'y a point que cette coupe qui soit enchanteresse : le personnage charmant de la pièce, personnifié par M^{lle} Hasselmanns, le jeune Lélie enchantera certainement le public. Ce chérubin voudrait bien croquer le fruit défendu que lui cache Monsieur son père; auquel s'adresse le suivant rapport du précepteur Josselin :

JOSSELIN.

Ma foi, Monsieur, si vous voulez que je vous parle franchement, il vous sera bien difficile de l'élever toujours dans l'ignorance où vous voulez qu'il soit. Je crains fort que toutes vos précautions ne deviennent inutiles et que cette démangeaison qui vous tient, de lui vouloir cacher qu'il y a des femmes au monde, ne porte davantage son petit génie aux connaissances du beau sexe.

ANSELM.

Eh! qui l'instruira qu'il y a des femmes?

JOSSELIN.

Tout, Monsieur..... Tout; le bon sens, première-

ment : oui, ce certain bon sens qui vient avec l'âge. L'esprit se porte à la conception de bien des choses ; la raison s'éveille, et, parmi plusieurs curiosités, nous fait apercevoir que l'homme ne pousse point sur terre comme un champignon.

En effet, Lélie s'empresse de donner raison à son docte précepteur ; — la raison et la rime :

LÉLIE.

ROMANCE.

Je sens s'allumer dans mon âme
Une subtile flamme,
Charme nouveau, charme inconnu !
Ce feu, qui parcourt tout mon être,
D'où peut-il naître ?
Pourquoi mon cœur bat-il ému ?
Si vous savez ces choses-là,
Faites cesser mon ignorance,
Vous me direz je pense,
D'où vient cela.

Ce à quoi, rapporte la pièce, le sage précepteur répond sur un ton magistral :

Écoutez mes doctes leçons,
Admirez les beautés de la riche nature :
Les arbres et les fleurs, les fruits et la verdure,
Puis le jour et la nuit, la lune et le soleil,
Tout est sujet d'étude : Et la terre et le ciel.

Mais l'élève, retournant la rhétorique de M. Josselin, lui prouve, à son ébahissement, que l'instinct est encore le plus éloquent des précepteurs :

Tenez, vous voyez bien, dans la riche nature,
Tout marche deux à deux : Les fruits et la verdure,
Les arbres et les fleurs, la lune et le soleil,
Et le jour et la nuit, et la terre et le ciel.....
Et moi, je suis tout seul !

Rassurez-vous, Mesdames, les auteurs n'ont pas eu la barbarie de vous enlever un aussi séduisant amoureux. .. Ils ne l'ont point laissé seul, et M. Josselin a beau mettre le bonnet d'âne à son élève pour lui apprendre à en savoir plus long qu'il ne lui en enseigne, il a beau lui faire conjuguer le verbe « *se promener* » survient Lucinde, une femme jolie..... à faire peur, selon Josselin, et qui fait à son tour conjuguer

« Le verbe le plus beau
» De toute la grammaire
» Ce mot toujours nouveau
» Et qui partout sait plaire,
» Le verbe aimer !

Les autres scènes à l'avenant....

Le deuxième acte fourmille d'incidents comiques amenés par les indiscretions de la Coupe; mais nous ne pouvons citer les 87 pages de la brochure.

Du reste, l'air et la chanson sont deux choses ayant trop d'affinités entre elles pour être détachées l'une de l'autre.

La fleur n'est-elle pas plus séduisante à

l'œil et à l'odorat, vivante, dans un parterre, que languissante dans un vase — même étrusque ?

LAZARILLE.

De la décadence de l'architecture.

INTRODUCTION.

S'il est une question peu discutée chez nous, c'est celle de l'avenir de notre architecture. Le public en cette matière est d'une indifférence complète.

On s'est habitué à ne voir chez l'architecte qu'un maçon plus ou moins habile, et il n'est pas d'entrepreneur de bâtisses qui ne croie en savoir plus long que lui. Question d'économie le plus souvent. A ce point de vue, nous sommes en pleine barbarie.

Cette décadence ne se manifeste pas seulement dans nos constructions particulières, où tout est bien qui tient bien, mais encore dans celles d'un ordre plus élevé. Dans nos monuments d'une destination purement moderne, nos écoles, nos gares de chemins de fer, etc., que voyons nous ? L'art mentir à tous ses principes. Pas un de ces monuments ne révèle une tendance artistique, une expression vraie de nos besoins. C'est un art de compilation, (un composé de grec et de romain). Aucune originalité résultant des moyens nouveaux mis à notre disposition de nos matériaux si beaux et si variés, rien enfin qui reflète les mœurs de notre époque. Il est vraiment étonnant, qu'avec l'esprit d'analyse qui caractérise notre siècle on en soit arrivé à ce gâchis.

Constatons toutefois que nos gouvernants ont puissamment contribué à amener ce résultat : par leur enseignement étroit et conventionnel, par leurs encouragements funestes, ils sont parvenus à comprimer les tendances nouvelles au point d'en paralyser l'essor.

Faut-il conclure de ce funeste état de choses que l'art de l'architecture soit tombé au point de ne plus se relever ? Non, les vestiges qui nous restent de sa splendeur en retarderont la chute.

Notre époque est une époque de transition, d'indécision plutôt. Les révolutions artistiques ne peuvent être l'œuvre d'un jour. Tous les progrès s'embrasent : « Ceci amènera cela. » Et lorsque nos artistes ne seront plus les esclaves des vieilles traditions, lorsqu'ils marcheront résolument dans les voies que la société moderne nous a tracées, le grand art de l'architecture reprendra chez nous la place qu'il a toujours occupée. Alors, ses manifestations au lieu d'être un sujet d'énigme pour nos descendants, seront au contraire la peinture fidèle de la fin de ce siècle si fertile en idées économiques, si riche et si varié dans les diverses branches de l'industrie.

VAN BRUSSEL.

(A continuer).

NOS PERTES.

Serrons les rangs ! nous venons de perdre deux artistes, parmi les bons : M^{lle} Borgers et M. Olin ; la première artiste peintre, à qui notre collaborateur Jean Rousseau, dans l'*Echo du Parlement*, consacre cette notice :

« Il y a quelques jours à peine, nous avons signalé » parmi les noms remarquables au Salon de Gand, celui » d'une débutante, M^{lle} Victoire Borgers, élève de Camille Van Camp ; nous avons aujourd'hui le regret » d'annoncer la mort de cette jeune artiste, foudroyée par une affection typhoïde qui a triomphé en » quelques jours de sa nature frêle et délicate.

» C'est à peine si l'on a pu entrevoir ce talent sitôt » disparu ; mais tous ceux qui l'avaient remarqué au » passage le saluaient déjà comme une des sérieuses » espérances de l'école. Une couleur à la fois solide » et délicate, une lumière limpide et saine, un goût » d'arrangement simple et distingué, montraient dans » M^{lle} Borgers toutes les qualités exquisées et discrètes du véritable artiste. Œuvre de débutante encore par certaines gaucheries d'exécution, son tableau de Gand, *le Miroir*, semblait d'un maître par » l'aspect. La jeune artiste n'aura eu que le temps de » montrer le sentiment pur et original qu'elle avait » de l'art et de la nature, et néanmoins elle avait assez vécu pour éveiller une vive attente et elle laissera de sincères regrets »

Le second, amateur distingué, homme d'un grand jugement artistique.

Le peintre Van Camp a résumé dignement son apologie dans une oraison funèbre prononcée sur la tombe de cet homme intelligent :

» Messieurs,

» Je ne viens pas seulement déplorer la perte de » l'homme de cœur qui fut un ami pour nous ; je » viens encore, au nom de la *Société libre des Beaux-Arts*, rendre un dernier hommage à la mémoire de » celui dont les aspirations étaient les nôtres.

» Son âme généreuse s'est toujours associée aux » efforts tentés dans le sens des rénovations artistiques.

» Toujours, il s'est plu à soutenir les manifestations jeunes et viriles.

» Il s'en va avant la fin du combat, quand l'heure » de la victoire n'a pas encore sonné, nous laissant » à nous ses coopérateurs, le triste et douloureux devoir d'apporter vers la tombe le tribut de nos regrets. Ces regrets qui sont dans notre cœur sont » aussi dans le cœur de tous ceux qui nous entendent.

» Olin avait imposé à tous l'attrait, le relief, l'autorité de sa personnalité si sympathique.

» Il est pleuré comme il mérite de l'être, et il le sera » longtemps, — toujours ! »

Objets d'art et de curiosité.

J'ai l'intention de m'occuper régulièrement dans ce journal de tout ce qui concerne la spécialité assez vaste qu'implique le titre que je viens d'écrire. Je n'aurai pas à m'élever jusqu'à la critique d'art, ambition que je me garderais d'afficher, placé surtout, comme j'ai l'honneur de l'être aujourd'hui, dans le voisinage de tant de plumes autorisées, dont le concours semble assurer l'avenir de la publication qui s'inaugure ; d'autre part, je tâcherai de me tenir à égale distance de l'écueil du bric-à-brac.

Quoique la matière que me fournissent ces derniers jours ne soit pas fort importante, je ne veux pas débiter par des renseignements rétrospectifs, et je compte me borner à dire quelques mots de la vente de curiosités qui a eu lieu à la galerie Ghémar, lundi et mardi derniers.

Il s'agissait, d'après le catalogue, de la vente de la collection de M. W***. Ce M. W. trois étoiles, a-t-il jamais vécu ? — J'en doute. Sa collection, dans tous les cas, puisque collection il y a, constituait un assez bizarre mélange d'objets d'assez bonne qualité pour la plupart, mais où manquait absolument toute pièce importante. Il y avait, du reste, un choix remarquable de figurines et groupes de petite dimension, au milieu desquels s'étaient mêlés bon nombre d'objets modernes, dont une partie seulement étaient catalogués comme tels. C'est là une erreur qu'il faudrait éviter ; il y a tout profit pour les vendeurs, à ce que le public puisse compter sur leur plus entière bonne foi, et c'est surtout quand la nature d'un objet peut paraître douteuse à des yeux peu expérimentés, qu'il importe que le catalogue se montre absolument sincère, si l'on ne veut jeter un certain discrédit sur tout l'ensemble.

Voici l'énumération de quelques pièces, avec indication des prix d'adjudication :

Un groupe d'un joli style, *Chasse à lours* (Saxe), fr. 260.

Groupe de deux figures, *la Déclaration* (Saxe), fr. 380.

Bénitier orné d'amours (Saxe), fr. 300.

Carlin allaitant son petit (Saxe), fr. 200.

Groupe, *la Ménagère* (Saxe), fr. 210.

Groupe, *un Buveur* (Crœnenbourg), fr. 250.

Groupe, *Vénus bandant les yeux à l'amour* (Carl Théodore), fr. 120.

Deux figurines, *Hongrois et Hongroise dansant* (Saxe), fr. 160.

Figurine, fort jolie, *Chinois pinçant de la guitare* (Saxe), fr. 85.

Figurine, *Neptune et un dauphin* (Capo di Monte), fr. 130.

Écuelle et plateau (Sèvres), fr. 140.

Brûle-Parfum, figurant deux melons (Saxe), fr. 365.

Deux cache-pots, bordure dentelée (Vienne), fr. 145.

Sucrier à figures en relief (Capo di Monte), fr. 115.

Deux beaux vases, fonds bleus, paysages émaillés (Chine), fr. 150.

Deux porte-bouquets (Chine), fr. 210.

Deux figurines faïence (Delft), fr. 105.

Cache-pot faïence (Rouen), fr. 160.

Porte bouquet, d'une forme très-curieuse, faïence (Trévise), fr. 190.

Pendule marqueterie de Boule (Louis XIV), fr. 540.

Deux beaux candelabres, montures bronze (Chine), fr. 340.

Deux appliques, monture bronze (Chine), fr. 140.

Cage d'oiseau, bronze (Louis XV), fr. 125.

Dyptique ivoire, xv^e siècle, fr. 300.

Deux chaises Louis XIII, très-remarquables, fr. 380.

Petite pendule Louis XIII, curieuse, fr. 95.

Je m'occuperai dans le prochain numéro de *l'Art libre*, de la vente d'antiquités, qui doit avoir lieu à la galerie Saint-Luc, rue des Finances, et dont l'exposition est fixée au samedi 16 et au dimanche 17 décembre.

KARL STUR.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

L'art dramatique en Belgique, n'est point une vérité, car il serait depuis longtemps sorti du puits.

Est-ce à dire qu'il n'y a point d'auteurs, ici ?

Nous sommes portés à croire d'après les quelques-uns qui se sont risqués à montrer le bout du nez, que ce sont les auteurs qui manquent le moins (les auteurs et les pièces), mais pour ce qui manque le plus ce n'est point dans cette chronique que nous le devons dire.

L'Art libre à peine entré en campagne, commence l'action par de petites escarmouches d'éclaireurs, en attendant qu'il livre bataille. — Les victoires de l'intelligence ne sont pas des plus faciles à remporter : le *Parti pris* est un dragon à trente-six têtes (aux longues oreilles,) qu'Hercule n'eût point coupées d'un seul coup.

Les théâtres sont des citadelles fortifiées de préjugés dont le plus sot et le plus enraciné de tous consiste en cet axiome du public, que les produits littéraires du crû ne sauraient valoir les produits d'une autre importation.

C'est celui-là qu'il faut saper à tout prix, car tant qu'il subsistera les directeurs n'auront jamais tout à

fait tort de reléguer dans le troisième dessous de leur scène, les œuvres dramatiques déclarées inédites, et par conséquent réputées telles.

L'obstacle vient de plus haut ; et dans notre prochaine livraison, une de nos plumes les plus autorisées traitera à fond cette matière.

Favoriser les tendances littéraires, est une des nobles prérogatives de la presse, c'est à elle que revient le devoir de mettre au diapason intellectuel l'opinion du public.

Il faut reconnaître qu'elle le fait en toute sincérité et que le moindre essai dramatique est encouragé par ses applaudissements et ses critiques ; mais il ne saurait y avoir trop de voix pour appeler le petit nombre des élus, ni trop de plumes pour les défendre.

Puisqu'il est convenu comme parole d'évangile que le royaume des cieux appartient aux pauvres d'esprit, c'est bien le moins que celui de la terre appartienne aux autres !

Cependant la pièce de M. Hennequin, *les Trois chapeaux* semble avoir produit sur les esprits une réaction intelligente, aussi nous nous hâtons de prôner ce premier mouvement dans la crainte que l'on y revienne.

Il serait curieux de voir enfin la scène belge après avoir tant de fois *reprisé* les succès de sa voisine la scène parisienne, lui repasser à son tour des succès personnels.

« Curieux » est bien le mot, le sentiment public n'étant ici, à vrai dire, pour les nouveautés dramatiques qu'un sentiment de curiosité analogue à celle que l'on affecte pour le veau à deux têtes ou le mouton à six pattes de la kermesse.

Cependant petit à petit on arrive à ce progrès et déjà le libre-échange entre les œuvres dramatiques s'opère de Paris à Bruxelles.

M. Humbert, qui certes n'est point le mieux partagé des directeurs et a eu beaucoup à faire pour transformer en théâtre un Alcazar, où s'épanouissait la parasite fleur de la cascade — ce que Voltaire appelait de son temps, l'esprit des sots — M. Humbert, va monter deux opéras-bouffes en trois actes dont l'un *l'Île verte*, paroles de MM. Chivot et Daru, musique de Ch. Lecocq, d'origine exclusivement parisienne, sera joué à Paris après avoir été créé à Bruxelles.

Le second, titre : *Œil de Faucon*, d'une collaboration cosmopolite, parole d'Alexis Bouvier, un écrivain d'un talent tout pittoresque, musique de Ferdinand Berré, le compositeur belge que l'on connaît, est destiné sûrement à aborder la scène parisienne si le succès l'y pousse : Certes si le directeur des *Fantaisies parisiennes* fait œuvre d'artiste en produisant, sans le concours de son voisin, des pièces nouvelles, il ne le fait point pour la prime.

L'exemple était bon à suivre et voilà le plus grand des théâtres de Bruxelles qui se décide aussi, paraît-il, à donner du neuf.

On répète en ce moment au théâtre de la Monnaie un nouvel opéra de MM. Radoux, Kirsch et Pellier, *La Coupe enchantée*.

Voici la distribution d'après la *Chronique* :

Lucinde,	MM ^{mes} HASSELMANS.
Lélie, (rôle travesti)	NORDET.
Perrette,	DHANIS.
Josselin,	MM. ARSANDEAU.
Thibaut,	BOYER.
Griffon,	CHAPUIS.
Bertrand,	DUBOUCHET.
Tobie,	PH. JOURDAN.
Anselme,	LOUWERS.

Comme bien on le pense, l'*Art libre* sera à son poste le soir de la première représentation. — Puissent les trois auteurs de cet opéra, nous fournir le meilleur argument à l'appui de la cause que nous précisons.

Il y a eu réception l'autre soir au théâtre des Galeries. La maîtresse de la maison fort heureusement rétablie en faisait les honneurs. Il a plu des bravos à son entrée ; cet accueil lui a prouvé que les sympathies du public intelligent ne lui ont point manqué pendant son éloignement forcé de la scène.

Le talent de madame Delvil n'a rien perdu de sa finesse et de son originalité, — c'est une des rares artistes qui sachent souligner le mot et lancer le trait — d'esprit s'entend.

Nous aurons bientôt l'occasion de l'applaudir dans sa nouvelle création du *Trône d'Écosse*.

Aujourd'hui vendredi, à ce théâtre, première représentation de la *Princesse Georges*, la nouvelle comédie d'Alexandre Dumas fils.

M. Delvil fait bien les choses : Il devait faire représenter cette pièce mardi, lorsque ayant appris que l'auteur, convaincu de la nécessité de *tuer son homme* au troisième acte, refaisait son dénouement, il différa le jour de la représentation pour nous présenter un troisième acte revu et corrigé.

Nous aurons par conséquent l'avantage de voir la seule et la vraie pièce de la *Princesse Georges*, à moins que l'auteur imagine encore d'imaginer un troisième dénouement.

M^{me} Hélène Petit doit interpréter le rôle si remarquablement créé par M^{me} Desclée, l'ancienne pensionnaire de M. Delvil, devenue aujourd'hui une personnalité artistique de la valeur des Dorval, des Rose Chéri et des Fargueil.

Dans notre prochaine livraison, l'*Art libre* donnera une analyse de cette œuvre en raison de son importance.

Dans les premiers jours de la semaine prochaine, le célèbre maître Litloff fera sa rentrée dans sa bonne ville de Bruxelles.

Il y vient pour diriger lui-même la répétition générale de la *Boîte de Pandore* au théâtre des Fantaisies parisiennes, et ne déposera le bâton de chef d'orchestre qu'après la première représentation.

Litloff a tant d'amis ici que nous redoutons une foule d'inimitiés pour M. Humbert dont la salle sera

trop petite pour contenir tous les admirateurs de l'artiste que Fétis a appelé lui-même un artiste de génie.

Espérons que Litloff ne s'en ira pas sans donner une audition ou deux dans les Concerts populaires de musique classique qui ont lieu cette année au théâtre de la Monnaie.

Le Concert d'inauguration est fixé au dimanche prochain. La première partie sera consacrée aux trois premiers morceaux de la neuvième symphonie de Beethoven. La seconde partie se composera de l'Introduction de l'opéra *les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, de Richard Wagner, de l'adagio du 3^e quatuor de Schumann, du *Scherzo* de la symphonie italienne de Mendelssohn, et de l'ouverture du concert *en ré majeur*, d'Edouard Lassen.

Une des gloires musicales du passé, Levasseur, un de ces rares artistes que l'on ne remplace pas, vient de mourir :

La mort a des rigueurs à nulle autre pareilles !

HENRI LIESSE.

EN AVANT !

Il ne faut pas s'y tromper : ceux qui ont pris l'initiative de cette publication, n'ont point voulu vendre un journal ni tenir boutique d'opinions ; ils ont voulu réunir dans un seul livre les pages disséminées de toutes les intelligences.

Les premiers noms inscrits dans les tablettes de l'ART LIBRE prouvent assez que notre devise est la vraie, et notre cause, la bonne.

Honneur à ceux qui voudront s'enrôler dans le bataillon sacré de l'art !

Nous faisons appel à tous, — aux inconnus et aux modestes, surtout ! — Il faut que chacun ait sa place au soleil.

Notre but est de mettre en lumière des œuvres et des artistes.

Pas de politique !

L'art admet des adversaires et non des ennemis.

A l'œuvre donc, plumes viriles, et rallions-nous à ceux qui ont ouvert la marche !

Le Secrétaire de la rédaction,

HENRI LIESSE.

Adresser tout ce qui concerne la rédaction, à M. HENRI LIESSE, secrétaire de la rédaction de l'Art libre, au bureau du journal, 17, rue Montagne-de-Sion, à Bruxelles.

(Les manuscrits non insérés seront rendus.)

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 17, rue Montagne de Sion.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Artlibre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

AUX ARTISTES.

Le système adopté par le gouvernement belge pour l'organisation des expositions artistiques va fonctionner encore une fois, — ou plutôt deux fois : à Bruxelles et à Vienne. Le Salon triennal de Bruxelles s'ouvre dans quelques mois ; l'exposition universelle de Vienne suivra de près.

Nous allons donc retomber dans l'éternelle routine de la fameuse commission, composée des mêmes personnages, qui se meuvent depuis la création comme les automates de maître Coppélius, et semblent avoir été empaillés exprès.

Cette administration se maintient malgré tout, elle s'obstine dans l'application de mesures réglementaires dont on réclame énergiquement la révision complète.

Assez de plaintes se sont élevées à ce sujet. Seulement, elles avaient un caractère peu collectif et se traduisaient le plus souvent par de vaines récriminations. Je crois interpréter le sentiment de tous les artistes belges en formulant ces plaintes légitimes dans ce journal, l'organe de la Société libre des Beaux-Arts.

* *
*

Il est utile, je pense, de rappeler ici en quoi consiste le système en vigueur, auquel ceux qui le préconisent s'accrochent d'autant plus qu'il est moins favorable aux inté-

rêts des artistes et au développement de l'art.

Chaque fois qu'une exposition s'organise, le gouvernement procède comme suit :

Il nomme tout d'abord une commission directrice et organisatrice composée de dix-sept membres. Parmi ces dix-sept personnes, onze seulement sont des artistes (tous les genres sont représentés); les six autres ne tiennent en aucune façon au monde artistique. De plus, le directeur-général des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences, prend part aux travaux de la commission avec voix délibérative.

Voilà donc huit personnages absolument officiels, huit agents de l'Etat dans cette commission à laquelle les exposants remettent le soin de leurs destinées.

Et que l'on ne se méprenne point sur l'importance des attributions, sur l'influence du jury ainsi constitué.

Ces attributions sont les suivantes :

- 1° Admission ou refus des œuvres présentées ;
- 2° Choix du tableau qui sera gravé et choix du graveur ;
- 3° Choix du tableau à lithographier et choix du lithographe ;
- 4° Achat des tableaux destinés à la loterie.

* *

Voilà pour le jury d'admission.

Quant au jury de placement, c'est autre chose. Ici, il semble qu'on ait voulu faire une concession aux artistes exposants, en leur laissant le soin de choisir eux-mêmes les gens chargés de placer leurs tableaux.

Cette concession apparente constitue en réalité une de ces aimables ironies comme il n'en pousse que dans les régions gouvernementales : grâce à ce moyen commode, la commission organisatrice se trouve déchargée de la besogne désagréable ; elle garde le reste, c'est-à-dire tout ce qui contribue à assurer son influence exclusive sans altérer en rien la sérénité de sa vie privée.

Le jour de l'ouverture de l'exposition, la commission de placement est dissoute par le

fait. Pourquoi? On n'a jamais pu le savoir. Il est vrai qu'elle se reconstitue aussitôt, avec l'adjonction de quatre membres nommés par le gouvernement, plus le président de la commission directrice.

C'est là une de ces bizarreries officielles qu'il serait inutile de vouloir approfondir : au fond, on ne trouverait rien.

Il serait également inutile de chercher un sens quelconque dans l'idée de ces deux commissions, fonctionnant séparément, l'une étant obligée de placer dans des locaux le plus souvent exigus un nombre illimité de toiles acceptées par l'autre.

* *

Vient ensuite la question des subsides ; elle n'a pas de grands développements : les dispositions qui la réglementent ne sont jamais observées, et cette distribution des subsides du gouvernement n'a réussi, jusqu'à ce jour, qu'à ressembler à une distribution d'aumônes faite par un bureau de bienfaisance.

* *

Puisqu'il est convenu qu'en Belgique l'Art et les artistes doivent se trouver sous la tutelle de l'État, puisque nous ne pouvons faire nos affaires par la seule force de l'initiative individuelle, des associations, des groupements volontaires, — tâchons du moins d'enlever à cette influence nécessaire ce qu'elle a d'odieux, d'injuste, d'inintelligent et de routinier.

Nous faisons un appel à tous les artistes belges, sans distinction d'opinions. Nous les conjurons de se joindre à nous, afin d'obtenir la révision d'un système vicieux, préjudiciable aux intérêts, contraire à tout développement, attentatoire à la liberté.

* *

Nous réclamons la liberté absolue pour toute espèce de manifestations artistiques dans les expositions. Le système des exclusions est impraticable ; l'expérience a suffisamment démontré l'impossibilité de limiter

le choix. D'autre part, les expositions étant organisées avec les deniers du peuple, nul ne peut en être exclu.

La combinaison actuelle des commissions et des jurys doit être modifiée radicalement : qu'il y ait une commission unique, avec pleins pouvoirs, composée d'hommes représentant les différentes tendances de l'art ; que l'État se charge de l'exécution exacte des dispositions prises, — voilà ce que nous demandons. Ce n'est pas compliqué.

Léon DOMMARTIN.

L'apparition de notre premier numéro a été saluée d'une façon très-sympathique par beaucoup de journaux.

La rédaction de l'Art libre envoie à ses confrères l'expression de sa gratitude, en regrettant de ne pouvoir les remercier que collectivement.

CAUSERIE ARTISTIQUE

Dans une société comme la nôtre, qui tend à l'égalité sociale, l'art devrait subir une transformation, afin de parler une langue plus compréhensible à tous.

Nous vivons certainement à une époque de transition, dans une société bouleversée, qui a en face d'elle les plus grands et les plus terribles problèmes à résoudre, et qui vit au jour le jour, sans boussole ; dans une société qui prend de plus en plus *l'utile pour le beau*, qui semble faire bon marché de *l'idéal* dont cependant l'humanité ne peut se passer sans courir le risque de descendre au rang de la brute.

Quel langage faut-il donc parler à la masse pour l'empêcher de s'engourdir dans le matérialisme et lui révéler qu'elle a une âme ? Je ne compte pas plus, je vous l'avoue, sur la Société *Saint-Vincent de Paul* que sur la Société des *Libres-Penseurs* pour opérer ce miracle...

L'art a plus que jamais, de nos jours, la mission de fortifier l'homme, de l'agrandir par *l'émotion* en le rendant meilleur. Il faudrait donc, me semble-t-il, que l'art devint plus compréhensible à ceux qui ne sont pas encore corrompus par l'art factice, enfiévré, mélodramatique, en un mot, par *l'art appris par cœur*.

Entendons-nous : je ne veux pas que l'art arrive à parler *patois* afin d'avoir le plus d'au-

dités possible ; non, je veux, au contraire, qu'il conserve religieusement la *pureté de la langue*, mais que, par la naïveté, la simplicité et l'intensité de l'expression, il attire à lui ce que j'appellerai les *déshérités*. Des générations successives n'ont-elles pas été émues et touchées profondément par la simplicité, la naïveté et le *manque d'artifice* des contes et des chansons populaires ?

Vous êtes-vous imaginé quelquefois à quelle puissance d'expression arriverait un paysan ou un marin qui saurait peindre ? Vivant de par la terre et de par la mer, elles doivent révéler aux paysans et aux marins des beautés mystérieuses, à eux seuls connues. Évidemment ils sont poètes sans s'en douter, ils *sentent* d'une façon inconsciente, sans se rendre compte de leurs impressions, sans se les formuler puisqu'ils n'ont pas appris la faculté d'*exprimer*.

Aussi voudrais-je que l'artiste vécût constamment avec ses *sujets*, afin de les pénétrer, d'en découvrir les beautés secrètes et d'en traduire l'âme invisible. Il doit vivre avec eux, croire en eux, et les aimer fortement pour les exprimer grandement. La contemplation perpétuelle des choses peut seule faire monter au cœur de l'artiste la sève qu'elles contiennent.

Nous créerons alors un art de nature, primitif, sans affectation d'aucune sorte ; un art s'éloignant du pastiche et de la décadence ; un art compréhensible au plus grand nombre, me semble-t-il.

Cherchons donc nos émotions dans la nature même, et délaissions un peu les musées, si ce n'est pour nous nourrir du *savoir* des maîtres, sans chercher à les imiter. Qui niera que des générations de peintres flamands et espagnols ont été fourvoyés par ces dieux : Rubens et Vélasquez ? En un mot, répétons-le sans cesse, créons un art moderne.

Depuis longtemps déjà mon esprit est troublé par cette idée, qu'insensiblement les artistes se retirent et se désintéressent du milieu social où ils vivent. J'ai la crainte qu'ils ne soient pris un jour, par la société, pour un clan d'êtres inutiles, n'ayant plus de contact avec elle, parlant une langue compréhensible d'eux seuls, se renfermant dans une espèce de religion, allant, s'effaçant chaque jour et ne faisant plus que peu de prosélytes. J'aime à croire que mes craintes sont exagérées, mais, convenez avec moi, que ce qui n'est encore qu'une crainte pourrait devenir une réalité.

Quelques artistes de nos jours, ont compris ce que j'indique plus haut. Ils ont cherché

l'expression d'un sentiment vrai par la force seule de l'expression, et par les procédés qui paraissent les plus simples, parce qu'ils sont le résultat d'une science suprême. — On ne la découvre que lorsqu'on la cherche.

Je voudrais bien qu'on ne se méprît pas sur ce que j'entends par naïveté et simplicité dans l'art :

Celui qui, avec un œil bien ouvert sur la nature et une main ferme peindrait à la lettre ce qu'il voit, celui-là assemblerait des *couleurs* et ne ferait pas de *coloration*. Il ne ferait pas *œuvre de peintre*, puisque ne traduisant pas, n'interprétant pas, ne démontrant pas, il serait impuissant à raconter les beautés secrètes de la nature. — Un grand écrivain a dit avec justesse : « La nature est la preuve de la démonstration artistique. »

L'œil juste, la main ferme, voire l'instinct supérieur, ne font pas un artiste complet. Il est une loi divine et une loi de nature qui dit à l'homme : *rien sans effort de volonté*.

Quant à moi, je classe les artistes en deux catégories : ceux qui sont *occupés*, c'est-à-dire qui entrent dans leur atelier au jour pour n'en sortir qu'à la nuit, et qui en sortent sans fatigue, parce que la main seule travaille à refaire toujours le même tableau — le tableau connu et appris — et ceux qui chaque jour, en entrant dans l'atelier, cherchent à exprimer dans une formule nouvelle leur idéal. Ceux-là seuls *travaillent*.

Aussi les *maîtres* se reconnaissent en ceci, que lorsqu'on les a compris, lorsqu'on les a pénétrés, lorsqu'on les aime enfin, on est fatalement porté à désirer posséder leur *œuvre entière*, parce que chaque tableau est un effort nouveau.

En effet, en quoi l'artiste qui nous montre perpétuellement le même tableau, peut-il nous intéresser longtemps ? Je prends celui du meilleur faiseur, si vous le voulez. La formule est splendide mais elle est connue, elle sent bien plus l'atelier que la nature. C'est le travail de la machine à coudre. Ce n'est plus le travail du cerveau humain.

Et les artistes chez lesquels la main est la très-humble servante du cerveau, savent cependant, que si leur œuvre n'a de valeur qu'autant que l'homme y ajoute de son âme, ils ne peuvent faire bon marché de l'*ouvrier* dans l'artiste. — Quelle connaissance du métier, quelle science ne faut-il pas à l'artiste pour exprimer fortement, sans faire montre d'habileté, d'adresse et même de science, pour faire disparaître toute trace matérielle

des *moyens*, afin d'en arriver à faire oublier l'exécution, le dessin, la coloration, l'huile et la toile, et ne laisser de place qu'à l'admiration que procure la vue d'une œuvre vivante.

Faire vivre! Dans ces deux mots se résume l'art tout entier.

J. GRAHAM.

CHARLES DE GROUX

(Suite).

Je me rappelle très-bien l'émotion profonde que produisit ce tableau, et je le vois encore, éclatant comme une fanfare révolutionnaire au milieu des banalités qui l'entouraient.

C'était une scène à la fois odieuse et navrante. Le tableau représentait l'intérieur d'une chaumière. Une pauvre femme, couchée dans un misérable lit, agonisait, ou était déjà morte. Tout autour d'elle disait qu'elle était morte de privations et de chagrin. Un pareil intérieur aurait suffi à tuer, par sa seule et désespérante vue, la femme exténuée étendue sur ce grabat informe.

Un homme entré, amené par une petite fille et un petit garçon : c'était le père, ivre...

Tout peintre, ayant quelque imagination, trouverait sans beaucoup chercher des sujets aussi propres à impressionner que celui-ci. Le sujet n'est rien sans l'exécution.

De Groux était arrivé, dès ses premiers essais dans la reproduction des scènes modernes, à réaliser ses conceptions de manière à saisir fortement le spectateur. Ses tableaux avaient la marque du génie individuel, qui voit dans son ensemble, en bloc, l'œuvre tout entière, et qui n'est préoccupé que de la sensation à produire. Le mouvement des personnages n'était pas subordonné à l'exécution d'une main, ou même d'une tête. Le caractère du milieu se décrivait aussi bien dans la lumière et dans le clair-obscur que dans la forme des objets. Le détail enfin n'existait que pour concourir à la perfection de l'idée. Ce premier tableau, intitulé « L'ivrogne, » si j'ai bon souvenir, était une œuvre très-forte par cette unité. La misère et la débauche se pouvaient lire partout, et il y avait du désespoir non seulement dans le masque refroidi de la victime, mais dans les objets qui l'entouraient. L'ivrogne trébuchant était ivrogne des pieds à la tête. Le drame se complétait par la présence des enfants effarés, pour qui le désordre, la ruine et la mort n'étaient encore que des mots vides de sens.

Il fit un autre tableau qui aurait pu être le pendant de ce premier. La scène représentait l'intérieur d'un cabaret. On y livrait bataille. Un des buveurs était terrassé par deux amis de la veille, qui le rouaient de coups; sa femme, toute jeune, et deux petits enfants tentaient de le secourir, de le relever, de l'emmener hors du mauvais lieu. Même ensemble saisissant, même dédain des détails pour arriver à produire une œuvre homogène dans toutes ses parties. Une tonalité sobre et vigoureuse, une observation à laquelle n'échappait aucune des particularités de la mimique. Les têtes n'étaient peut-être pas « bien dessinées; » les mains ne semblaient pas avoir été modelées d'après nature et n'avaient pas toute l'exactitude qu'eût exigée un classique. Mais le caractère propre des choses concourait à produire une impression que nulle régularité et nulle proportion n'eussent pu exprimer aussi complètement.

Voilà donc où de Groux était parvenu après tant d'années passées chez Navez! Les leçons du maître adorateur de la Grèce antique et de l'Italie de la renaissance, dont l'exaltation pour Michel-Ange et Raphaël allait parfois jusqu'à l'éloquence, avaient eu ce résultat de former un artiste de la nature de Jan Steen, d'Isaac Van Ostade et de Brauwer!

V

Cette première période fut très-féconde dans l'existence de de Groux. Il s'éprit des caractères populaires et il fit un nombre assez considérable de tableaux représentant des scènes de mœurs de la classe la plus déshéritée de la société. Il peignit les paresseux, les pauvres accablés par le hasard, les vicieux et les souffrants de toutes les catégories. Réfractaire français, il composa plusieurs œuvres qui avaient le conscrit et le soldat pour sujets; et ce fut le soldat français qu'il mit en scène, bien plutôt à cause de son pantalon rouge, qui séduisait l'harmoniste, que parce que c'était le défenseur de « sa patrie. » Ses paresseux jouaient au bouchon sur un trottoir; à portée du regard, on pouvait lire des affiches où l'on demandait des ouvriers. Ses pauvres gens se chauffaient au foyer en plein air, d'un épicier torrifiant son café. On voyait ses conscrits désespérés faisant leurs adieux à leurs vieux parents, au carrefour de quelque forêt. On voyait les vieux parents assis au coin de la haute cheminée, muets et comme figés par l'attente: la porte s'ouvrait et le jeune soldat libéré regardait de loin avec attendrissement

les vieillards, tout prêt à crier: « c'est moi! ouvrez-moi vos bras tremblants. » mais n'osant faire entendre sa voix, dans la crainte de tuer par la joie ces deux débris qui n'avaient plus même la force d'espérer.

Tous ces tableaux avaient les mêmes qualités et les mêmes défauts. Le talent de de Groux était très-personnel. Sa « manière » manquait de largeur et de santé; sa touche, mince et quelquefois maladroite, disait nettement les difficultés qu'il éprouvait dans l'exécution de ses œuvres. Il n'était pas peintre à la façon de Rembrandt ou de Jordaens. C'est surtout par l'expression du sentiment et la réalité de la mimique qu'il saisissait le spectateur. En outre, il était harmoniste, non coloriste; mais son harmonie était souvent forte et onctueuse.

Parmi ses tableaux de genre figurent plusieurs scènes de la vie du prêtre. Le prêtre l'a beaucoup préoccupé; il y voyait une personnalité intéressante et discrète, dont les côtés mystérieux le séduisaient. Il a montré le prêtre consolateur et conseiller austère: il l'a montré aussi regrettant les joies humaines et les extases du sentiment. Il a pénétré dans l'église en peintre; il a suivi les cérémonies du culte et les grandes démonstrations de la foi populaire; il a assisté aux processions et aux pèlerinages.

Que cherchait-il dans ce monde des croyants plus ou moins candides? Était-ce le sentiment mystique, ou seulement les physionomies spéciales et les formes pittoresques? Je crois qu'il y avait de l'un et de l'autre.

De Groux n'était philosophe que par sensation, par instinct, non par raisonnement. Il avait de bons yeux et un esprit qui analysait naturellement; mais cet esprit s'arrêtait volontiers, surtout dans les scènes religieuses empreintes d'anachronisme, à l'apparence des choses. Il était enfin encore plus, — mais beaucoup plus peintre qu'observateur.

Dans ses « Pèlerinages » et dans ses « Scènes d'intérieur d'église, » les personnages sont ignorants et fanatiques plutôt que croyants. S'il avait été profondément croyant lui-même, le reflet de sa propre foi eût illuminé les visages de ses fidèles. Il les a peints tels qu'il les a vus, et non tels qu'il les a désirés. Ce sont des esprits malades et dévoyés, des cerveaux restés en friche, qui s'en vont prier les saints et les martyrs à l'imitation de leurs ancêtres du bon vieux temps. Les paysans crédules de de Groux ne sont que des entêtés. Il les montre avec le même aspect sous les

habits du xv^e siècle et sous les vêtements modernes. Et en réalité, dans une grande partie de notre cher pays, les habitants sont restés aussi ignorants qu'à l'époque où le roi pieux Philippe II brûlait, tenaillait et torturait pour la plus grande gloire du Dieu tout-puissant.

L'ère moderne ne suffisait pas à l'activité d'imagination de de Groux; ses premiers essais de composition avaient été la manifestation d'un goût particulier auquel il revint : il aimait les costumes et les mœurs du moyen âge et de la renaissance. En même temps que le populaire moderne, il se mit donc à peindre les époques passées. Je crois que le succès de Leys eut beaucoup d'influence sur cette étrangeté dans le talent de de Groux. Mais ôtez les vêtements à ses personnages des siècles écoulés, et vous retrouverez les mêmes caractères souffrants et les mêmes individus débiles que dans ses tableaux représentant des scènes de la vie réelle.

Pour tout dire, de Groux voyait surtout ses personnages au-dedans de lui; ou, si l'on veut, ses observations, en passant au creuset de son esprit, revêtaient toujours un aspect uniforme. La flamme intérieure, ce feu recouvert de cendres, n'animait que tout juste les songes du rêveur. Il n'a jamais bien rendu que les sensations sombres et les mouvements placidement désespérés : son moi se reflétait partout. La note gaie n'existe dans son œuvre qu'à l'état d'humeur misanthropique.

Des Pèlerinages, des Prières, des Vœux, des Aspirations, des Désespérances, des Angoisses et des Supplications, voilà presque tout le contingent de ses tableaux de genre.

Inexorablement tenaillé par un mal qui devait le vaincre, une mélancolie résignée faisait le fond de son caractère et de son talent. Moins intelligent, il se fût livré tout entier au dieu terrible qu'adoraient les cénobites. La vie de moine ne lui aurait pas été désagréable.

Combien de visites aux saints guérisseurs et aux saintes consolatrices il a fait faire à ses malades et à ses affligés! A l'extérieur et à l'intérieur des temples, de bonnes gens, ignorants et crédules, conduisent de pauvres enfants pâles, ou des vieillards prêts à s'éteindre, qui vont suspendre des ex-voto sous l'image des pouvoirs occultes, auxquels ils demandent ardemment la jeunesse et la santé. Le pauvre de Groux compatissait à ces douleurs et comprenait la foi de ces ignorants. Oh! il savait bien que les saints et les saintes

étaient des sourds muets, et qu'un bon médecin, un régime substantiel eussent mieux valu pour ces déshérités. Mais il savait aussi qu'il y aura des dupes tant qu'il y aura des esprits incultes et des industriels pour les exploiter. Il n'est pas, d'ailleurs, bien certain, qu'il ait eu plus de confiance dans la médecine que de foi dans les remèdes divins...

Son humour s'est donné carrière dans une douzaine de compositions comiques pour le journal l'*Uylenspiegel*, aux jours où Félien Rops abandonnait capricieusement le crayon. Il avait une verve mordante et triste qui se traduisait surtout dans les légendes gravées au bas des lithographies. Il rendait amère la joie du carnaval; il montrait le riche sceptique et odieux; il se moquait des peintres dont l'imagination s'arrête à l'invention d'une « jeune femme écrivant une lettre, » ou d'une « jeune femme recevant une lettre. » Il se raillait lui-même dans son propre portrait, d'une ressemblance navrante, lithographie qui a paru dans l'*Uylenspiegel* avec cette inscription :

« Le dessinateur d'un journal badin est tenu d'être gai périodiquement et spirituel à heure fixe. C'est crânement dur tout de même! »

Ainsi, en toutes ses visions apparaissait cette terrible mélancolie, dont Albert Durer a gravé une si admirable image. Une fièvre lente creuse ses personnages. Leurs yeux vitreux, leurs joues sèches, leurs mains osseuses et inhabiles décrivent des tortures sourdes et des misères morales. Nulle part la santé ne jaillit, rose et superbe, en ses tableaux douloureux. Son œuvre est le long poème d'un homme condamné, qui se révolterait si la nature lui avait donné la force nécessaire, et qui s'ausculte en croyant analyser les autres.

VI

Le peintre de « l'Ivrogne » et des « Conscrits » s'essaya aussi dans un genre plus « élevé : » il fit des tableaux d'histoire; quelques-uns seulement. Le même sentiment sombre persista. Ses « Derniers moments de Charles Quint » et son « François Junius prêchant secrètement la réforme à Anvers » ont marqué dans sa carrière comme deux efforts extraordinaires. Il mit à ces œuvres un soin et un sourd acharnement plus grands encore que d'habitude. Il les caressa longtemps dans sa pensée avant d'en commencer l'exécution. Elles lui firent faire de nombreuses études et plusieurs esquisses. Ces travaux aboutirent à un résultat sérieux : le talent de de Groux se

révéla ainsi avec une sorte de splendeur, de majesté, que peut-être les critiques myopes n'avaient pu deviner. Pour la plupart des critiques, en effet, un peintre de paysans ou d'ouvriers ne peut « élever » sa pensée jusqu'aux représentants des castes sociales supérieures. De sorte qu'un empereur serait infiniment plus difficile à représenter qu'un maçon.

Il y a là une vieille erreur qu'il serait peut-être bon de combattre de temps à autre, afin de la remplacer peu à peu par la vérité.

Toute individualité quelconque, qu'elle s'épanouisse dans le bas ou dans le haut de la hiérarchie sociale, est une unité parfaite; les contradictions mêmes révèlent les esprits dans leur essence naturelle et les forcent à se dévoiler pour ainsi dire malgré eux.

S'il y a plus de mobilité dans le visage de l'empereur, il y a plus d'inconnu dans celui du maçon. A l'état d'esclave, ou de manœuvre, deux termes à peu près identiques, l'homme est revêtu d'une carapace impénétrable; le développement intellectuel et la satisfaction des passions donnent, au contraire, au masque du puissant une expansion que les pensées illuminent et qui n'échappe point à l'observateur. La physionomie de l'homme inculte est comme un hiéroglyphe dont on ne connaît pas encore la clef. Si fin qu'il soit, le civilisé fait partie d'un monde connu, étudié de longue date et qui ne sera plus jamais hermétiquement fermé. On peut donc affirmer que l'ignorance de l'un est tout aussi ardue à déchiffrer que le savoir de l'autre.

La grande différence qui existe entre les scènes du monde et les drames populaires est dans l'apparat, dans l'aspect extérieur. Il y a tout au haut de l'échelle sociale une sorte de distinction acquise et d'élégance à la mode qui ont leur style; mais n'y a-t-il pas également dans le caractère du peuple une simplicité rude, et quelquefois une naïveté, et souvent une duplicité farouche qui rendent perplexes l'observateur et font hésiter l'analyste.

Le velours et la soie, les galons d'or et d'argent, les pierres précieuses, ne sont pas plus difficiles à rendre en peinture que le labrique, le coton et la laine. Le public est ébloui par un tableau somptueux, où tout le faste de la vanité humaine est étalé; mais il ne raisonne pas son impression. La médiocrité sociale le lasse et l'éloigne; la misère lui est comme un remords. Il y a ainsi une sorte de logique dans l'idée que les grands de la terre et leur entourage luxueux offrent pour l'artiste des obstacles qu'il ne rencontre point en reproduisant

des scènes de la vie populaire. Mais lorsqu'un peintre est doué comme il doit l'être, tous les domaines lui sont familiers. Se confiner dans un genre est déjà une preuve que l'esprit est borné.

De Groux eut donc les mêmes qualités dans ses tableaux d'histoire de grandes dimensions que dans ses tableaux de mœurs. Ses « Derniers moments de Charles-Quint » valent l'une ou l'autre de ses compositions populaires. Il a montré la même intelligence dans son « Junius prêchant » que dans ses « Paresseux. »

Mon opinion, toute personnelle, est que sa caractéristique est cependant plus nette dans ses tableaux familiers que dans ses inventions historiques. Il s'est montré plus véritablement lui-même en peignant des hillons et des malheureux qu'en reproduisant quelque épisode historique du XVII^e siècle. Mais cette intelligence de choses si différentes prouve d'autant mieux que de Groux était un esprit d'élite, auquel rien ne pouvait rester étranger dans les arts. Il eût été sculpteur aussi bien que peintre. Quand il a dessiné des cartons pour vitraux, il a montré également que ses aptitudes ne devaient pas s'exercer dans un petit cercle étroit, et qu'il était un vrai peintre.

Seulement, lorsque le passé le préoccupait, les faits et les êtres n'étaient pas seuls à le tourmenter. Il ne se trouvait pas en lutte avec la réalité. Les peintres disparus se plaçaient forcément, malgré lui, entre son idée, sa volonté, et sa toile. Lorsqu'il dessinait des saints pour les vitraux de M. Capronier, le style gothique et les imitations germaniques l'empêchaient — comme ils empêchent encore tant d'artistes aveuglés — de produire des œuvres originales. De sorte que ces dessins pourraient être signés d'un autre nom que le sien : cela ne donnerait ni n'ôterait rien à sa réputation.

De Groux, pas plus que les autres peintres mystiques modernes, n'était capable de pénétrer « l'esprit » évangélique ou biblique, tel que le comprennent les théologiens. Cet esprit-là est un anachronisme ; il n'existe plus que dans les cerveaux des bonnes gens ignorants et des exploités de la religion. Sans foi en soi-même et dans son œuvre, on ne peut produire que des à peu près. Les dessins religieux de de Groux ne sont que des à peu près. Il a les apparences sans avoir le véritable caractère, et les apparences suffisent aux théologiens de nos jours, qui doivent bien se contenter de l'ombre, ou de l'image de la foi, la foi étant l'esprit mort, après avoir été l'esprit bégayant. J'ose affirmer que de Groux n'a consenti à tra-

vaiquer pour les églises que parce qu'il était père de famille. Ces sortes de travaux n'étaient pour lui qu'un surperflu dans sa vie d'artiste, un moyen de bien-être pour son intérieur. La béatitude de ses personnages sacrés était une béatitude produite par l'intelligence et non par la foi. Je suis persuadé qu'il travaillait à ses cartons avec une nonchalance ennuyée ; mais qu'il souffrait pendant la gestation de ses tableaux de mœurs.

Le gouvernement lui avait demandé des fresques pour les Halles d'Ypres. Ses compositions étaient faites. On y chercherait en vain ce cachet du génie individuel, si saisissant dans ses drames populaires. De Groux ne se sentait pas là dans son milieu. Les fresques n'ont pas été peintes, sa santé lui commandant des ménagements attentifs. Sa réputation ne perdra rien non plus à la non-exécution de cet ouvrage.

Émile LECLERCQ.

(A continuer).

LES BAISERS DE LIZON.

I

Lizonnette tient sa poupée
Entre ses deux tout petits bras,
En lui chantant la mélodie
Qui fait dormir qui ne dort pas.
Sur le front du Jésus de cire,
Et tout en lui parlant raison,
Deux lèvres roses vont inscrire
Le premier baiser de Lizon.

II

Elle n'est plus la Lizonnette
Riant d'un pantin de deux sous ;
C'est une superbe fillette
A qui chacun fait les yeux doux ;
Tout se transforme en ce bas monde,
Les jouets n'ont qu'une saison ;
Et l'amour eut, en barbe blonde,
Le second baiser de Lizon.

III

Le temps qui mûrit toutes choses
Enlève aussi bien des printemps ;
Lizon n'a plus les lèvres roses ;
Ses bruns cheveux se sont faits blancs ;
Sur ses petits fils, derniers charmes,
Ranimant son triste horizon,
S'éparpille, avec quelques larmes,
Le dernier baiser de Lizon.

Édouard BRISEBARRE.

DE PROFUNDIS !

Encore une à jeter au tas
Des vieilles choses dédaignées !
Nous comptons pour peu les années,
Au train dont tout marche ici-bas.

O fatalités déchaînées,
Dont on ne fait déjà plus cas,
Avez-vous avancé d'un pas,
Le Progrès de nos destinées ?

Non !... Les faits devaient s'accomplir
En dépit de nous : L'avenir,
C'est le passé qui recommence.

Société, tu n'as plus vingt ans,
Et subissant la loi du Temps,
Vieille, tu tombes en enfance !

Henri LIESSE.

LES BIOGRAPHES ET LES BIOGRAPHIES.

Je me suis souvent demandé comment il se fait que les enfants dont le goût et les tendances se manifestent irrésistiblement en faveur d'une carrière artistique quelconque, ne voient pas le libre exercice de leur vocation entravé par plus d'obstacles ?

Il faut, je crois, en attribuer la cause à l'ignorance générale des pères et mères à l'endroit des biographies, généalogies, apologies et autres grimoires d'une analogie fantaisie.

En effet, quels arguments barbares les parents ne puiseraient-ils pas, contre les aspirations artistiques des leurs, dans ces galimatias basés sur la mythologie la plus fantastique, sur les documents les plus inexacts et les plus saturés, sur les suppositions les plus insensées, et enfin sur les traditions populaires pour lesquelles l'intelligence ou le génie signifient débauche ou folie.

S'il fallait relever toutes les absurdités et toutes les calomnies débitées sur le compte de nos grands hommes, une encyclopédie n'y suffirait pas. Je veux seulement mettre à quelques biographes le nez dans leurs biographies, afin de leur prouver qu'il serait temps de contenir leur imagination qui se dérobe et prend trop souvent le *mort* aux dents.

Exemples :

Il n'y a pas bien longtemps que Memling, le grand peintre brugeois, n'est plus un soldat échappé miraculeusement de la bataille de

Nancy, allant, couvert de blessures, frapper à la porte de l'hôpital de Saint-Jean, à Bruges (c'est la gloire des simples soldats, paraît-il), puis recueilli, soigné et guéri par les bonnes sœurs, en reconnaissance de quoi il exécute les merveilleuses peintures que nous connaissons à Bruges : la *Châsse de sainte Ursule*, etc.

Si cette histoire avait été véridique, je conseillerais aux peintres gothiques de notre époque de vivre un peu plus de la vie glorieuse des camps.

Cette légende a couru la Belgique pendant cinq siècles; ce n'est que récemment, en se donnant un peu le scrupule de fouiller quelques archives, que l'on a découvert que Memling était non-seulement un grand peintre, mais aussi un bon bourgeois ayant pignon sur rue et vivant comme il convient à un homme de sa condition.

A des époques plus rapprochées de nous, les erreurs deviennent plus grossières encore. Presque tous les grands peintres de la glorieuse époque flamande et hollandaise sont des gens de sac et de corde ou des ivrognes de la plus belle bière.

Jacques Jordaens n'a jamais été élève de Rubens; il n'existe sur lui que de rares notes biographiques, desquelles il résulte qu'on ne sait pas quand il est né et presque pas quand il est mort; qu'il était renégat, qu'il aimait un peu le vin et beaucoup les femmes. Cela est possible, après tout; mais ce qu'on eût dû faire ressortir avant tout, c'était la valeur artistique de ce maître, passé le plus grand de son temps, ainsi que son influence sur l'école flamande, qui fut immense. On eût pu constater aussi que Rubens lui doit plus qu'il ne doit à Rubens; on confondra, en effet, un beau Rubens avec un Jordaens, et jamais un beau Jordaens avec un beau Rubens.

Voilà donc la vie d'un des plus grands maîtres de l'art entièrement inconnue.

Puisque j'ai parlé de Rubens, disons en passant, que pour les gens du monde, il a été pendant longtemps plus grand diplomate que grand peintre. Je crois cette opinion démodée. Moi je l'ai toujours admiré comme un grand génie et un honnête homme incapable de diplomatie.

Ensuite, Brower exploité par l'ivrogne Frans Haals, lequel l'avait découvert à Audenaerde (lieu de sa naissance, dont la date est inconnue), et qui l'amène à Haarlem, pour développer son talent d'artiste et l'exploiter, au besoin, en l'enfermant dans sa cave ou dans son grenier (les historiens ne sont pas encore

bien d'accord là-dessus, d'aucuns le font monter au grenier, d'aucuns le font descendre à la cave); je ne connais pas la fin d'Oostade, mais il paraît, toujours d'après l'histoire, qu'il s'en vint à Anvers, continuer ses études de peintures avec Oostade, où ils refirent ensemble une nouvelle légende d'*Uylenspiegel*. Quant à Frans Haals, il mourut à 82 ans, dans la misère, après avoir fait les portraits de presque toutes les Guildes de Hollande, et d'un grand nombre de notabilités et de toutes les intelligences de son temps.

Jean Stin fut un maître pochard, mauvais meunier, mauvais brasseur; bon buveur, d'après les on dit, paillard à l'occasion. Quant à sa peinture on en parle quelquefois, mais tout au plus pour dire qu'elle était spirituelle.

Rembrandt, avant celui là, fut le sujet de contes fantastiques de tous styles. (Voir Erckman-Chatrian). On fit pour l'enterrer, une collecte dont le produit se monta à 15 florins de Hollande. On voit que l'avarice a bien perdu depuis ce temps.

Telles sont pourtant la plupart des légendes en circulation au sujet d'hommes qui sont et qui ont toujours été notre plus grande, notre plus incontestable et notre plus immortelle gloire. — Leur vie est peu connue, ou ce qui est pis, mal connue.

Cette façon d'écrire l'histoire a des conséquences déplorables; quel enseignement l'adepte peut-il tirer de ces travestissements des hommes et, partant, des époques?

Pour nous bien convaincre de l'insanité de ces procédés épistolaires, avisons-nous de les appliquer aux artistes vivants, en supposant que nos descendants de la cinquième ou sixième génération veulent s'inspirer de la vie des *sains* artistes belges du XIX^e siècle.

Je ne parle pas de ceux qui ont approché des grands de la terre, car la vie de ces artistes là est toujours éclairée par le reflet de ceux qui les ont employés, mais de la vie des artistes dont l'art est devenu absolument humain et indépendant.

Supposons donc que nos descendants tombent, les yeux ouverts, sur des notices rédigées d'après le procédé que nous ridiculisons :

Ils lirajent, en l'an 2285, par exemple :

« Antoine Wirtz né à... le... — cette formule est le prélude ordinaire de toute biographie — dans l'aisance; ses parents le predestinaient aux arts; il jouait du haut-bois; après des études sérieuses il obtint le prix de Rome, (La mode de ce temps était d'aller à Rome étudier

les grands maîtres flamands;) il vécut dans le luxe et l'abondance ce qui développa chez lui le goût des ruines; il s'en fit construire d'égyptiennes aux environs de Bruxelles, et se consacra à la peinture philosophique et mate. Il fit un tableau entre autres, représentant *les choses du présent devant les hommes de l'avenir*, flétrissant ainsi ce qu'il dédaignait et mourut laissant une fortune qu'il avait toujours méprisée ainsi que le grade d'officier de l'ordre Leopold. »

« M. Louis Gallait, né à..., le..., fut tenté par le démon de la peinture, ce qui lui fit connaître de bonne heure la profonde horreur de son bourgmestre pour ce genre de travail. Il fit plusieurs tableaux qui eurent l'avantage d'être remarqués, avantage qui lui fit le caractère jovial. Son ambition était démesurée. On en peut juger d'après ce fait : le roi de ce temps ayant manifesté un jour le désir de voir sa peinture, le pria d'envoyer à son palais une œuvre importante; l'artiste orgueilleux lui fit répondre : « Sa Majesté passe tous les jours devant chez moi, elle n'a qu'à entrer, — ce qui serait plus commode pour elle et pour moi. »

On conçoit que de pareils procédés donnaient de lui une singulière idée. Plus tard son ambition ne connut plus de bornes, il brigua l'honneur du titre de baron, qui fut modestement refusé par ses contemporains et confrères le baron Leys et le baron Wappers. »

« M. Madou, né à..., le..., peintre et lithographe du XIX^e siècle, avait pour prédilection le genre bachique. Ses œuvres sont le reflet exact de sa vie : *Le Trouble fête* (beau tableau que l'on peut encore admirer au Musée de Bruxelles), est inspiré entièrement d'après nature; des documents puisés à bonne source, nous permettent d'affirmer qu'il figure même parmi les acteurs de cette scène.

Ses sujets de prédilection étaient généralement tirés des Kermesses flamandes (les politiques, réunion de gens stupides lisant des feuilles bêtes, des effusions d'ivrognes, etc.). Son intérieur se ressentait des mœurs des individus et des endroits qu'il aimait à peindre, ce qui explique facilement qu'il eut beaucoup d'enfants qu'il laissa, du reste, dans une profonde misère. »

« M. Nicaise De Keyser est né à..., le..., fut berger en son jeune âge : un jour qu'il ébauchait le portrait d'une des bêtes confiées à sa garde, une grande dame, — une très-grande dame — le vit et vint contrarier sa vocation de

pâtre. Elle parvint si bien à la contrarier qu'il devint directeur de l'Académie d'Anvers.

De grands travaux lui furent confiés. On ne lui rendit jamais la justice qu'il méritait; alors il consacra le restant de sa vie à la découverte d'un vernis pour les peintures mates. »

« M. Slingeneyer, né à..., le..., ne commença à peindre que sur le déclin de sa vie qu'il consacra entièrement à la peinture satirique. Son plus heureux essai en ce genre, fut celui qu'il fit pour la décoration du palais ducal à Bruxelles : *Introduction du christianisme dans les Gaules par une charge de cuirassiers sanguinaires*.

Le calme de sa vie lui valut l'honneur d'entrer dans différents ordres... décoratifs de plusieurs princes qui régnaient alors en Europe. »

« M. Eugène Verboeckhoven, né à..., le..., était un peintre d'animaux distingués. Vers 1831, il fit, d'après nature, le lion héraldique de Belgique, celui dont nous voyons encore l'effigie sur la monnaie du temps.

Ses œuvres étaient généralement aimées par les Américains.

Le sentiment de la nature, l'amour du pittoresque et de l'imprévu qui distinguent ses peintures font encore aujourd'hui le charme des gens qui n'ont pas le moyen d'aller contempler ces choses d'après nature. »

« M. Wagner, Richard, né à..., le., vivait sous le règne d'Offenbach; il fit de la littérature, et accidentellement de la musique. Son biographe spécialiste, M. Fétis père, développe cette opinion en traitant l'auteur du *Tunhäuser*, de *Lohengrin*, du *Vaisseau-Fantôme*, de poète-musicien. Sa biographie n'est pas longue du reste; celle de M. Fétis père qui figure dans les mêmes annales musicales est beaucoup plus compliquée.

La collection de ces notices *historiques* pourrait s'enrichir de bien d'autres types, les modèles posant toujours devant les objectifs multipliés de nos biographes.

Mais gardons-nous de faire des gorges chaudes de ces choses, dont nos descendants pourraient rire à leur tour, si un écrivain sincère ne se dévoue pas enfin pour transmettre à l'Avenir la glorification de l'école belge.

C'est une place à prendre dans notre littérature nationale.

Hood.

THEATRE DE LA MONNAIE.

HAMLET.

S'il est un héros de Shakespeare qu'on pouvait croire à l'abri des entreprises d'un compositeur français, c'est à coup sûr le grave et sinistre Hamlet.

Il y a trois ou quatre ans, lorsque les journaux annoncèrent qu'on répétait à l'opéra de Paris un *Hamlet* de M. Ambroise Thomas, l'aimable auteur du *Caid*, je supposai que l'imaginative d'un habile librettiste avait revêtu de ce titre à sensation une donnée quelconque; je m'attendis à un nouveau *Songe d'une nuit d'été*; mais il fallut bientôt se rendre à l'évidence: il s'agissait vraiment du drame Shakespearien corrigé, augmenté et châtié sans doute par les faiseurs à la mode; il s'agissait de l'*Hamlet* qui s'écrie dans le plus étonnant monologue qu'il soit au théâtre: *To be or not to be*.

Comment M. Ambroise Thomas, un esprit si fin, si délicat, si éclairé, n'a-t-il pas compris, dès la première scène, que sa muse légère, timide et capricieuse ne le suivrait pas dans les profondeurs de ce drame terrifiant? Comment n'a-t-il pas senti qu'il manquait à sa lyre les notes puissantes et les accents passionnés?

To be or not to be. — Être ou n'être pas!

Être, pour M. Ambroise Thomas, c'est chanter avec esprit, dans un style élégant et correct, le printemps, le ciel bleu, les amours ingénues, les joies intimes, les peines discrètes. N'être pas, c'est emboucher la trompette épique et s'attaquer à un géant.

Il ne suffit pas qu'un libretto offre des situations émouvantes et fortes qui, par elles-mêmes, possèdent déjà le rare privilège d'*empoigner*, de passionner la foule; il faut que le compositeur soit de taille à ne pas rester en dessous de pareilles situations et que le coloris qu'il leur donne ajoute à l'effet qu'elles produisent. Sans cela, au lieu de trouver en elles de précieux auxiliaires, il les voit se changer en ennemies impitoyables, qui trahissent à tous les yeux sa faiblesse et son impuissance.

A une époque où tant d'artistes, et des plus fameux, semblent se donner le mot pour ratisser leur idéal, c'est un honneur pour M. Ambroise Thomas d'avoir su élargir le sien et, sur cette vaste et retentissante scène de l'opéra, d'être venu plaider la cause du grand drame lyrique devant une génération qui n'a plus guère d'yeux et d'oreilles, hélas! que

pour les cascades et les insanités d'Offenbach et consorts.

Un véritable artiste était seul capable de cette courageuse entreprise et de ce bon exemple. On regrette seulement que M. Ambroise Thomas n'ait pas plaidé la cause de la grande musique avec de meilleurs arguments et qu'une mission aussi importante et difficile ne soit pas échue à un Wagner, par exemple.

D'après ces lignes, trop sévères peut-être, n'allez pas croire que l'*Hamlet* de M. Ambroise Thomas soit un ouvrage tout à fait dépourvu de mérite, un désert sans oasis. Cette critique ne s'adresse qu'à l'ensemble de l'œuvre qui manque positivement de chaleur, de couleur et d'originalité, mais où se rencontrent maintes pages délicieuses et qui abondent en détails charmants, en ciselures délicates, en toutes sortes d'inventions fines et piquantes qui trahissent la main d'un maître pour qui l'art, depuis longtemps, n'a plus de secret.

Parmi les morceaux dont j'ai conservé un souvenir agréable, je citerai, au premier acte, le duo à l'italienne d'Hamlet et d'Ophélie; au deuxième, l'apparition du spectre, morceau écrit dans le grand style des maîtres allemands; au troisième, le duo d'Hamlet et de la reine, une page tout à fait en dehors celle-là; enfin, au quatrième acte, la scène d'Ophélie, spécimen très-réussi de l'école française, qui gagnerait beaucoup à ne pas se trouver encadré dans un ballet insignifiant.

Par cette rapide nomenclature des morceaux les plus saillants de sa partition, on voit que M. Ambroise Thomas pratique l'éclectisme. Si parfois c'est une force, c'est le plus souvent une cause d'insuccès. Les éclectiques manquent de foi, et, dans les arts surtout, il n'y a que la foi qui sauve. Soyez tout ce qu'il vous plaît, mais soyez vous-même: hors de là point de salut. Ce n'est pas, dans les passages dramatiques, en demandant à la seconde manière de Verdi sa couleur sèche et criarde, ni dans les situations gracieuses et tendres, en empruntant à Gounod qui, lui-même, emprunte à Schuman, à Mendelssohn, à Wagner, etc., ses harmonies et son coloris, qu'on crée une œuvre virile et saisissante. On ne fait pas un chef-d'œuvre avec du talent et de l'habileté seulement, et, à moins d'être un chef-d'œuvre, une partition écrite pour l'*Hamlet* de Shakespeare est un non sens.

Les Bruxellois ont trouvé la musique de M. Ambroise Thomas ennuyeuse; à la sortie du théâtre, à minuit passé à vrai dire, tout le monde, en baillant, opinait en ce sens.

Hamlet a eu du succès cependant ; à deux reprises son auteur a dû paraître sur la scène, et l'enthousiasme le plus vif n'a pas cessé de régner pendant toute la représentation ; mais il faut bien le reconnaître, la bonne part de ce succès revient à Faure.

Ce n'est pas un interprète que M. Ambroise Thomas a trouvé dans ce merveilleux artiste, c'est un collaborateur qui sauve, à force de talent, de passion, de vérité dramatique, les situations les plus difficiles et les morceaux les plus incolores. Faure, c'est le Talma de l'opéra, s'écriait, à côté de moi, un vieux monsieur qui a la prétention de s'y connaître.

Hamlet, au théâtre de la Monnaie, est monté convenablement, sans luxe cependant, comme il convient à un ouvrage dont les jours sont comptés ; quant à l'interprétation, elle est des plus satisfaisantes, y compris les chœurs et l'orchestre.

MATHURIN.

LITOLFF ET L'OPÉRETTE.

Celui qui a signé le « poème » de la *Boîte de Pandore*, M. Th. Barrière, l'un des deux auteurs des *Faux Bonshommes*, dans une lettre-dédicace à Banville, d'une part, convient que l'Opérette est une insanité... et — il le faut bien ! — que sa pièce est une Opérette ; mais, d'autre part, remercie le poète des *Odes funambulesques* d'avoir compris et saisi son idée : la glorification de la femme.

Banville, en effet, dans son compte rendu de la *Boîte de Pandore*, s'exprime ainsi :

« Il n'y avait qu'un moyen de faire jouer une œuvre de Litolff ; c'était de *persuader* que son opéra est une opérette, de donner aux Folies-Dramatiques ce qui avait droit à la scène de la rue Le Peletier, et d'entasser sur le devant de la scène tout un peuple de dieux de la Courtille, — pour *empêcher* les cocottes et les crevés *de voir* le divin sourire et le front flamboyant de la Muse ! »

Total : deux hommes qui se sont trompés. L'un auquel le don de double vue — cet attribut divin des poètes — a fait voir dans le poème... juste ce qui n'y était pas, tout au moins — ce qu'on n'y avait pas mis exprès et qui ne s'en dégage que par la force des choses. — Touchez donc à l'Olympe sans vous dorer les doigts ! — L'autre qui, après coup, déclare s'être trompé volontairement et en connaissance de cause.

En effet, le... texte sur lequel Litolff a

« brodé ses accents divins » si... (je ne trouve pas de mot imprimable)... qu'il soit, n'a *persuadé* personne, n'a *empêché* personne de voir le divin sourire et le front flamboyant de la Muse ! »

C'est même la raison pourquoi, avec une telle musique, de telles paroles ont été à scandale à tout le monde : Si l'on passe tous les jurons possibles à l'ivrogne qui titube sur le trottoir, on n'en saurait permettre un seul à quiconque est dans l'église. — Et si c'est vraiment pour de bon que M. Barrière s'est trompé exprès, cette préméditation, bien loin d'être une excuse, est sa condamnation.

Sans doute on n'est pas toujours en train de convertir des pierres et de civiliser des ours ; mais alors on n'a qu'à laisser reposer sa plume. Le devoir de l'écrivain est-il de guider la foule ou bien de lui obéir — servilement.

De M. Barrière qui est parvenu — signe des temps — à se faire prendre pour un esprit, et, qui plus est, pour un esprit original, n'avait-on pas le droit de s'attendre (*On*, pas nous qui savions à quoi nous en tenir) à quelque chose de nouveau ou tout au moins d'imprévu comme, par exemple, — au lieu d'une production ennuyeuse et grossièrement banale, une fantaisie gracieuse, spirituelle et amusante.

M. Barrière prétend que son but était la glorification de la femme. M. Barrière alors n'a pas le coup-d'œil de Guillaume Tell.

Si l'on voulait être sévère, il y aurait un troisième coupable en cette affaire, ce serait Litolff...

Mais non ; comme Banville, le poète Litolff, d'un coup d'œil, a vu dans *Pandore* tout ce qu'il y mettrait, tout ce qu'il y a mis... et les *fulgurances* de sa toile lui ont caché la misère du cadre. Il a été trahi ; peut-on lui en vouloir ?

Pandore ! Une si merveilleuse légende, une si ravissante allégorie ! Ah ! M. Barr...

Mais si nous nous occupions de quelque chose qui en vaille la peine ?

Les trois coups sont frappés. Le maître, salué de l'enthousiasme qui lui est dû, va lever l'archet — sa bague magique, à lui — et les perles de la partition vont nous consoler de la vilaine ficelle qui sert à les assembler. Si vous le voulez bien, nous allons suivre pas à pas les mélodies et les analyser.

D'abord l'ouverture. Elle débute par une phrase de la grande école, large, retentissante, superbe. Cette phrase, nous la retrouverons, au cours de l'œuvre, chaque fois qu'il sera question de Jupiter. Comme Wagner, en

effet, Litolff a *blasonné* chacun de ses personnages. Au Dieu des Dieux la gamme olympienne comme à Pandore les accords enivrants qui disent la femme.

Ensuite une mélodie légère, d'un charme exquis, le chœur des titans à la poule : *Cod, cod, cod, Codette.*

Après ce chœur si délicatement spirituel, une vigoureuse reprise de la première phrase, celle de Jupiter, exécutée en *forte* par les basses et, revenant par une gamme superbe au motif de la poule chanté par l'orchestre dans un ton différent du premier. Enfin, pour finir, un troisième retour du prélude.

Puis, après un temps, le chœur sur lequel le rideau lève :

*N'ayant rien à faire,
Et ne faisant rien,
Rien.*

Où, par une sorte de contre-temps nouveau qui est une heureuse trouvaille, le chant plein de molesse des titans paresseux, arrive toujours après que l'orchestre a déjà dit la même phrase, mais d'une allure vive et courante.

Nous venons de parler du chœur de la Poule, enchâssé dans l'ouverture. Le voici, dit en *mezzo* par les violons. Ce petit morceau-là est, en son originalité, une des plus précieuses inspirations de l'œuvre où la grâce — la grâce attique — est la dominante.

Ceci, c'est une symphonie, pur chef-d'œuvre la symphonie du sommeil, le sommeil de la nature, dont nous trouverons la contre-partie au troisième acte, dans l'air du réveil : *Tout frémit, tout revit.*

Tout le poème de Lucrèce est dans ces deux chants.

Dans le premier, le cor répondant au cor anglais, le quatuor en sourdine et le *morendo* des violoncelles, avec le sourdement de la caisse, expriment de la façon la plus juste et la plus intense, la plus poétique et la plus réelle tout le mystérieux silence de la nuit.

Le duo de Minerve et de Prométhée appelle sur Litolff l'éloge que les Grecs — qui s'y connaissent — avaient trouvé pour Aristophane : « *Si la grâce était bannie de ce monde...* » Quel drame ému, quelle pudique émotion ! Et comme on comprend bien que d'un tel baiser naisse le premier homme. C'est le baiser de Faust à Hélène d'où naît Euphorion, l'avenir Pourquoi, hélas ! pourquoi sur un tel chant de telles paroles : *Grimpe, grimpe, grimpe ! Ah ! ces gens d'esprit, quels....*

En fait de paroles, le premier homme, une fois né, chante, lui aussi, un couplet de facture. Mais qu'importe le texte ! Litolff le fait oublier.

Quelle jeunesse, quel sourire, quelle angélique innocence, quelle chaste naïveté dans le chant de ce doux et pur enfant auquel l'amour vient d'ouvrir les yeux.

Place au destin ! Un chœur l'annonce en une courte phrase, un des plus beaux récitatifs d'opéra que nous ayons entendus.

Et le destin entre. Son couplet, accompagné du cor anglais, avec *répons* de ses sténographes, est original et du plus haut bouffé (rien de l'opérette, Litolff plane plus haut toujours).

L'entrée de Jupiter est annoncée par la phrase de début de l'ouverture : *Ecce ! Ecce Deus !* Voici, voici le Dieu qui appelle vers lui tout l'Olympe. Ici se place un chœur avec entrée de fanfare et contre-temps de caisse qui traduit bien toute la majesté souriante de l'Olympe.

Les Dieux vont créer la femme. Chacun va faire un don à celle qui sera Pandore. Que d'esprit et quel tumulte et quel bavardage et quelle poésie toujours dans ces chants alternés de chaque divinité auxquels répond un chœur et que la voix du Maître du tonnerre vient encourager.

Elle paraît. C'est la beauté, c'est l'amour ! Oh ! le chœur qui salue sa venue ! Ces violons en sourdine et ce mouvement de valse ! C'est là un morceau digne de Weber.

Le chant de Pandore, *andante* avec arpèges des clarinettes imitant la harpe, tient en quelque sorte de la musique religieuse. La femme est née ! Mais, comme le diable aussi doit bien avoir sa part, voici venir, joyeux, léger, un *allegro* malicieux, carillonnant et tintinnabulant pour terminer le morceau :

*Je suis Pan, Pan.
Je suis Pandore !*

La femme est née ! Gare à vous, titans ! Et, nous l'avons signalé au début, ces mesures folles seront la caractéristique du personnage.

Le mal fait, le Destin apporte son remède et, à son tour, l'Espérance, la verte espérance sort de la boîte et l'acte se termine par une sorte de chant de bravoure de Jupiter, chant à tonalité religieuse, accompagné d'un chœur comique en gamme chromatique admirablement orchestré.

Tel est le premier acte que tout Bruxelles voudra entendre, réentendre et savoir par cœur. On s'y connaît en musique à Bruxelles.

Le galop qui sert d'entr'acte au deuxième acte, galop qui, trois fois, revient sans paroles dans la pièce, est d'un grand effet, très-brillant et, comme on dit en peinture, enlevé en vigueur,

Le second acte — qui n'existe pas du tout comme pièce — est forcément moins riche en mélodies. Tout en est pourtant bien inspiré, de ce comique distingué, qui s'appelle bouffe, oiseau rare.

Citons le *rondo* de Prométhée, les couplets de Minerve : *La pécure que j'abhorre*, heureusement terminés en *trio* et le charmant duo de celle-ci avec *Eustache*.

Dans la scène entre Jupiter et Pandore, nous trouvons de nouveau l'emploi des tonalités du plain chant lequel, ne l'oublions pas, a été légué à la Rome catholique par le paganisme. Ce morceau où l'amour, la vie, la nature sont en jeu est un des meilleurs de la partition.

Il est des choses qu'on écoute et qu'on admire, qu'on *ressent*, qu'on n'analyse pas. Ainsi la valse des Hespérides, qui est l'âme du troisième acte.

Quand je vous dirais qu'elle débute, cette valse merveilleuse, par une introduction de cor anglais, pour continuer par un chant de violons à l'unisson — comme celui de l'*Africaine*, — que le prélude du cor revient ensuite et qu'en final les violons font les variations, tandis que les cuivres sont chargés du chant, cela vous ferait-il sentir toute la chaleur, toute la passion, tout le génie qui anime cette valse, inspirée par un de ces rayons d'en haut qui font des élus de ceux qu'ils éclairent.

Cette valse fera le tour du monde et dès qu'on l'a une première fois entendue, on n'en saurait plus rien dire de juste, sinon qu'on la veut entendre de nouveau.

Jouée en ouverture, elle revient, chantée, dans le courant de l'acte — heureusement, car on a beau l'avoir bissée à l'orchestre, on a hâte d'en subir le charme puissant, d'en ressentir encore l'émotion triomphante. Que me parle-t-on de valse des Hespérides? C'est la valse de l'Amour.

Un chœur très-savamment rythmé, un 6/8, qui ouvre l'acte, exprime en d'autres termes la même langueur et la même indolence des titans au premier tableau.

Les couplets à Pandore, *Pleure pas, ma fille*, sont d'une grande originalité de conception comme de mouvement, et l'orchestration en est ciselée de la plus fine main.

En parlant de la symphonie du Sommeil,

nous avons dit un mot de celle du réveil de la nature.

C'est ici que ce morceau prend place.

Quel bruit ! Tout frémit Tout revit !

Quels poèmes délicats ce Litolff a-t-il donc pu rêver pour nous en donner une si belle traduction? Que vous dire? C'est la passion dans la nature, la vie chantée par l'âme des violons.

Nous avons plusieurs fois entendu ce morceau et chaque fois il nous a fait passer par la même sensation, qui a été, pour nous, une sensation de fraîcheur ineffable et de clarté irradiante. Un lever de soleil en pleine mer.

Les couplets qui précèdent le chœur final, couplets du rameau des hespérides sont — comme tout le reste — œuvre originale et d'un poète.

Tel est — bien trop sèchement exprimé, hélas! — le bilan de l'*opéra* que vient de nous donner M. Humbert.

Le maître conduisait l'orchestre, le soir de la première, et je n'ai à apprendre à personne le triomphe qui lui a été fait. Litolff à l'orchestre est, du reste, un poète à lui tout seul, par la précise énergie du moindre geste aussi bien que par l'expression du visage.

La Boîte de Pandore prendra place dans toute bibliothèque des vrais artistes. Espérons qu'à sa prochaine œuvre, le musicien ne tombera pas sur un poème de la force du premier.

Jules DUFOUR.

L'article de notre collaborateur Ph. Lemoury avait été, faute de place, renvoyé à notre prochaine livraison : or, il est arrivé que le projet qu'il propose, impatienté d'attendre pendant quinze jours sur le marbre de l'imprimerie, est allé trouver le peintre Gallait, en le priant de le présenter verbalement à la séance de l'académie des Beaux-Arts.

L'*Indépendance belge*, dans son numéro du 29 décembre, nous rapporte qu'il lui aurait été répondu :

« Le local des expositions des beaux-arts » serait (au conditionnel) édifié sur l'emplacement de l'ancien ministère de la justice, » rue de la Régence.

« La salle d'exposition sera construite de » manière à pouvoir être affectée à d'autres » usages, tels que fêtes nationales, cérémonies » officielles quelconques, etc.

« Le plan de la galerie des expositions » triennales sera sous peu présenté au Gou-

› vernement... et, S'IL est approuvé, SI les cré-
› dits nécessaires (quinze cent mille francs
› suffiraient, selon les calculs de M. Gallait)
› sont demandés aux Chambres dans cette
› session, et SI l'on met promptement la main
› à l'œuvre, l'édifice POURRA être terminé pour
› l'exposition de 1875. En attendant, le salon
› aura lieu dans les galeries du Musée, qu'on
› est occupé à reconstruire. »

L'importance et l'intérêt de ce projet nous engageant donc à publier l'article de M. Ph. Lemoury, *comme si de rien n'était*, afin de mettre en demeure les SI et les MAIS et convertir, s'il se peut, les *conditionnels* en futurs.

LETTRES CRITIQUES.

1872 à qui nous souhaitons la bienvenue, va nous ramener l'exposition triennale des Beaux-Arts.

Depuis quarante ans, chaque fois à pareille époque, une même question s'est impérieusement posée sur le tapis, et chaque fois, suivant un mode qui semble fort goûtée, dans notre beau pays, on y a répondu par la même solution provisoire, c'est-à-dire par une solution qui n'est pas une solution.

Il est parfaitement inutile de dire qu'il s'agit de ce splendide monument, qui doit s'élever on ne sait pas encore trop bien où, que l'on baptise d'avance du nom pompeux de « *Palais des Beaux-Arts* », et dont il court une foule de descriptions, — avant terme, — toutes plus belles les unes que les autres.

Donc, tous les trois ans, quand la bise est venue, les automédons du char constitutionnel se regardent l'un l'autre comme se regardaient autrefois les augures, et se tiennent à peu près ce langage :

Ah ça, nous voilà dans quelque temps avec une exposition sur les bras; où diable allons nous caser les quelques centaines de toiles, et les quelques douzaines de statues, dessins, gravures, etc., que l'on ne peut manquer de nous envoyer ? En vérité, qu'ont donc fait nos prédécesseurs, pour nous laisser encore après si longtemps, pareille corvée ? Là-dessus, l'on discute, et le résultat de la discussion, est qu'au printemps suivant, l'une des places de Bruxelles voit sortir des pavés la disgracieuse baraque en planches qui, depuis deux générations, abrite provisoirement les productions de nos artistes.

L'exposition finie, on fait autant que possible servir le *monument* à d'autres usages, au grand bénéfice de l'industriel qui en a fourni les matériaux.

Trente-six mois après, les mêmes causes produisent les mêmes effets, et il est à peu près certain qu'il en sera encore longtemps ainsi.

Ailleurs, où l'on est plus pratique, on pense et on agit autrement — jugez-en :

Dans une grande République américaine, mettons que ce soit aux Etats-Unis, l'art, à proprement parler, n'existait point encore jusqu'ici. Les travaux et les soucis du commerce, de l'industrie et de la poli-

tique, laissaient peu de temps aux Yankees pour s'occuper de peinture; les écoles, les modèles manquaient, et, bon enfant, comme tous les gens réellement forts, frère Jonathan acceptait, les yeux fermés, de colossales cargaisons de croûtes dont l'Europe était honteuse, et qu'elle expédiait outre — Atlantique par chargements complets: des centaines de copies de Raphaël et de Michel-Ange, et de marbres que l'Italie fabriquait, à la mécanique, pour l'exportation; satisfaite de la beauté de ses cadres et de la finesse du grain de ses Carrare. Elle s'inquiétait peu de la valeur artistique de l'œuvre.

Dernièrement, cependant, un simple citoyen de la grande cité américaine résolut de mettre un terme à cet état d'ignorance. Dans nos vieux pays latins, si quelque audacieux eût eu pareille inspiration, il se fût nécessairement adressé au ministre de l'Intérieur, et après de longs voyages hiérarchiques dans les cartons, oubliettes des bureaux, un maigre subside de quelques centaines de francs, fût arrivé, mais trop tard, hélas! pour empêcher l'idée de mourir d'épuisement.

A New-York, cela se passe autrement; il fallait des écoles, partant des maîtres; il fallait des modèles, partant un musée (on prononcerait ici un palais des beaux-arts); en deux ans de temps, on eut tout cela, et le musée, dont j'ai vu un aperçu du catalogue, peut déjà damer le pion à bien d'autres de ma connaissance intime. Si, par exemple, les Raphaël et les Michel-Ange n'y brillent que par leur absence, c'est que le commerce n'en offrait pas pour le moment, car ces messieurs n'ont point l'habitude roturière de marchander.

En revanche, bien d'autres noms y sont représentés, voire même des noms flamands que les galeries de Bruxelles ne connaissent que par ouï-dire.

De nombreuses écoles ont été ouvertes, et de nombreux professeurs, parmi les meilleurs, ont été appelés à grands frais à donner à la jeunesse américaine l'instruction artistique qui lui avait fait un peu défaut jusqu'aujourd'hui.

Pour cela, l'on ne s'est adressé ni au président Grant, ni à ses ministres; ils ont bien d'autres chats à fouetter, et leur budget ne saurait y suffire, s'il fallait répondre d'une façon satisfaisante aux milliers de demandes qui, chez nous, assiègeraient leurs bureaux.

L'initiative privée seule a fait ce grand miracle; et pourquoi ne pas tout dire? la spéculation elle-même s'en est un peu mêlée.

L'exemple nous semble bon à suivre; on nous a déjà si souvent accusés de contrefaçon; Dieu sait sur quoi elle s'est jamais exercée; usons-en cette fois-ci à bon escient, et puisque nous ne sommes ni assez hardis pour créer de toutes pièces, ni assez audacieux pour risquer nos capitaux dans une entreprise qui ne nous offre pas de bénéfices certains et surtout immédiats; soyons assez logiques pour faire appel à la science et à l'expérience d'autrui — ce qui nous sera, d'ailleurs, une bonne école — et assez bons princes pour permettre à l'étranger de venir chez

nous gagner des dollars, là où nous ne saurions pas récolter des pièces de vingt sous.

Nous avons déjà eu un exemple de cette initiative dans l'entreprise des tramways qui sillonnent nos avenues et nos boulevards. Agissons encore de même, et nous aurons bientôt le palais des beaux-arts, que jusqu'à présent nous n'avons encore entrevu qu'en rêve, à moins que, convaincus par un premier succès, nous ne nous mettions nous-mêmes résolument à l'œuvre, en nous affranchissant de tout subside, et conséquemment de toute tutelle.

PH. LEMOURY.

LE THÉÂTRE.

L'année dramatique, qui ne compte jamais qu'une saison, ne commence guère que lorsque l'autre finit.

Il serait bon pourtant d'établir l'inventaire de nos théâtres, chacun selon ses succès :

LE THÉÂTRE DE LA MONNAIE nous a donné trois grands opéras et un ballet : *Lohengrin*. — *Les Huguenots*. — *Hamlet*. — *Coppelia*.

LE THÉÂTRE DES GALERIES, sept comédies et trois opéras bouffes : *Frou-Frou*. — *Les Trois Chapeaux*. — *Une Grève*. — *Les Effrontés*. — *Le Batard*. — *La Visite de Noces*. — *La Princesse Georges*. — *La Princesse de Trébizonde*. — *Le Testament de M. de Crac*. — *Les Brigands*.

LE THÉÂTRE DU PARC, huit comédies et deux drames : *Tartuffe*. — *Le Supplice d'une femme*. — *Mademoiselle de la Seiglière*. — *Le Mariage de Figaro*. — *L'Article 47*. — *Fais ce que dois*. — *La Baronne*. — *Une Corneille qui abat des noix*. — *La Tour de Londres*. — *Jean la Poste*.

LE THÉÂTRE MOLIÈRE, quatre comédies : *Par droit de conquête*. — *Le Roman d'un jeune homme pauvre*. — *Diane de Lys*. — *Valérie*.

LE THÉÂTRE DES FANTAISIES PARISIENNES, cinq opéras comiques, quatre opéras bouffes et un vaudeville : *Galathée*. — *Le Voyage en Chine*. — *Les Dragons de Villars*. — *Les Baisers de Millette*. — *Le Sourd*. — *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. — *Le Canard à trois becs*. — *Les Chevaliers de la Table ronde*. — *La Boîte de Pandore*. — *Les Domes-tiques*.

Parmi tous ces succès trois parts seulement reviennent à la scène belge : *Les Trois Chapeaux*, comédie en 3 actes, *Une Grève*, comédie en 3 actes, au théâtre des Galeries. — *Les Baisers de Millette*, opéra comique en 1 acte, au théâtre des Fantaisies parisiennes.

C'est peu, assurément, mais à la fin de la saison nous aurons probablement à compléter cette liste par la *Coupe enchantée*, opéra comique en 2 actes, au théâtre de la Monnaie, *Le Cadavre du juge de paix*, comédie en 3 actes, au théâtre du Parc, et *Oeil de Faucon*, opéra bouffe en 3 actes, au théâtre des Fantaisies parisiennes, sans compter à ce même théâtre une pièce du genre aristophanesque : *Hou! Hou! Hou!* revue politique en 4 actes.

Puis viendront les nouveautés parisiennes : Aux Galeries : *Christiane*, comédie du théâtre Français ; *le Trône d'Écosse*, opéra bouffe en 3 actes du théâtre des Variétés ; *Boule de Neige*, opéra bouffe en 3 actes du théâtre des Bouffes.

Au Parc : *La Princesse Georges*, comédie en 3 actes du théâtre du Gymnase, avec M^{me} Doche dans le principal rôle ; *Ragabas*, comédie en 3 actes du théâtre du Vaudeville.

Chacun de nos théâtres a déjà eu son grand succès de saison : La Monnaie, *Lohengrin* de Wagner. — Les Galeries, *la Visite de Noces* de Dumas fils. — Le Molière, *le Roman d'un jeune homme pauvre*, dont l'interprétation fut remarquable avec M. Naza et M^{lle} Rhéa. — Les Fantaisies, *la Boîte de Pandore*, et le Parc, *Tricoche et Cacolet*. — Le dernier venu mais le premier arrivé, car cette comédie de genre, qui fait monter les recettes du théâtre du Palais royal à une échelle que n'ont jamais atteinte les précédentes crues des scènes parisiennes, sera l'événement dramatique de l'année.

L'épopée de ces deux personnages *Tricoche et Cacolet* est bien la plus burlesque que jamais auteurs aient mise au théâtre. Pendant les cinq actes que dure cette fantaisie délirante, ces deux dupes, jouant au plus fin, ne se transforment pas moins de huit fois chacun, en autant de types de différents caractères...

Enfin! nous allons donc avoir un peu de rire sur les planches.

Le bon vieux drame populaire, celui qui nous a tous plus ou moins fait rire aux larmes, et dont le théâtre moderne a dédaigné le genre, vient de perdre un de ses auteurs les plus populaires : Édouard Brisebarre.

La charmante poésie que nous avons reproduite plus haut, montre que ce sombre dramaturge était à ses heures un poète aimable, car les *Baisers de Lizon* sont ni plus ni moins qu'un objet d'art.

LAZARILLE.

POST SCRIPTUM.

Quelques personnes ont cru voir dans notre premier numéro des idées de parti pris ou d'intolérance en contradiction avec le titre même de cette revue.

Nous mettrons fin à ces doutes par une déclaration bien simple :

Le programme de l'*Art libre*, organe de la *Société libre des beaux-arts*, étant le principe fondamental de cette société, figure aujourd'hui et figurera désormais en tête de ses colonnes.

L'*Art libre* veut être avant tout une revue de libre discussion, une tribune — accessible à toutes les idées comme à toutes les théories, et n'imposant d'autres conditions à leurs auteurs que celles du talent et de la conviction.

Nous mentirions évidemment à ce programme si nous ne respections rigoureusement l'indépendance de chacun de nos collaborateurs.

Tous se trouvent réunis dans ce principe commun que la liberté de l'art est une condition *sine qua non* de ses progrès. Mais le respect même de leur indépendance exige qu'il n'y ait entre eux aucune solidarité, et il va de soi que la responsabilité de chacun d'eux s'arrêtera à sa signature.

Le Secrétaire de la rédaction,

HENRI LIESSE.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 17, rue Montagne de Sion.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

NOS ENNEMIS.

Depuis quelque vingt ans, il s'est fait beaucoup de bruit dans le monde artistique à propos du mot *réalisme*.

Ce terme étant admis, et servant à désigner une école à laquelle nous sommes fiers d'appartenir, il importe, bien que toute discussion à ce sujet paraisse inutile aujourd'hui, il importe, dis-je, de définir nettement une chose que la mauvaise foi s'est ingéniée à dénaturer.

Les réalistes n'ont pas seulement été attaqués dans leurs œuvres; on n'a pas reculé devant la calomnie pour les combattre.

Lorsque le *réalisme* appuyé sur le culte exclusif de la nature, fit son apparition dans le monde, plusieurs principes étaient en lutte : Les faux classiques voulaient régénérer un art qui leur était inconnu : Les romantiques sacrifiaient la vérité au pittoresque, et les idéalistes ne savaient ce qu'ils voulaient.

Le réalisme éclata au beau milieu de ce chaos et vint retentir aux oreilles des hommes de 1830, comme la trompette du jugement dernier.

Plus de grecs, plus de romains; vendez vos chlamydes, vos casques, vos boucliers, toute votre ferraille. Assez de pourpoints taillés, de toquets emplumés, de huguenots, de ligueurs et d'espagnols de carton; assez de vieilleries, assez de carnaval; cessez de nous importuner par votre mysticisme hystérique et votre archéologie de fer blanc. Il nous faut un *art vrai*, d'où la convention soit bannie; il

nous faut des sentiments sincères, des passions humaines, des choses fouillées au plus profond des cœurs qui palpitent; il nous faut la vie enfin. A bas les masques et vive la nature!

Je vois d'ici tous ces *faux* classiques, ces romantiques endurcis et ces prétendus idéalistes lever au ciel de longs regards voilés, s'agiter, se remuer, se consulter et finalement se liguer contre l'ennemi commun; on les attaquait en face ils se défendirent dans l'ombre. Ils s'appelaient légion, et, comme ils encombraient de leurs prétentieuses personnes les académies, les corps savants, tout ce qui compte dans l'état et dans la société, il ne leur fut pas difficile de convaincre le public que le réalisme était l'aberration du goût, que les peintres de cette école abominable prétendaient imiter la nature; prétention absurde! que le but de l'art était de poétiser la nature et non pas de l'imiter, qu'il fallait *idéaler*.....

Pauvres sires! que la terre leur soit légère. Idéaliser la nature!... Mais la nature n'est-elle pas l'idéalisme même? En dehors des sensations naturelles, trouverez-vous un sentiment qui émeuve. En dehors de la vérité, trouverez-vous le charme et ne croyez-vous pas qu'il y a plus de poésie dans un rayon de soleil que dans toutes les niaisés conceptions de ces chapons artistiques?

Les *réalistes* furent vaincus et conspués, bannis des expositions, et montrés au doigt comme des êtres malfaisants. Mais ayant conscience de la vérité qu'ils défendaient, ils se reformèrent plus nombreux et plus ardents que jamais. Les derniers faux classiques disparurent et grâce au ciel la race en est presque éteinte à l'heure qu'il est. Les romantiques se sont démodés et les vieux idéalistes ne parviennent plus à s'émouvoir eux-mêmes.

Mais sur toutes ces races détruites s'est élevée une engeance malsaine, une catégorie encore innommée, parasites de l'art, n'ayant aucune conviction, ni principe ni but d'aucune sorte, si ce n'est le succès facile et le gain pécuniaire. Ils acceptent la nature, incidemment, afin de la mettre à portée des vulgaires aspirations; ils ne tiennent compte que du mauvais goût. « Les ciels bleus se vendent,

faisons des ciels bleus. Le public aime — les sujets gais, faisons le rire. » Véritables cor-donniers de l'art, ils font des tableaux sur mesure et des sentiments de commande; les couleurs favorites du public vulgaire triomphent dans leurs œuvres. Et ils appellent cela peindre avec intelligence.

Voilà nos ennemis. Ce sont les triomphateurs du jour qui essayent de nous dicter des lois; leurs productions malsaines envahissent les salons, les musées et corrompent le goût public. Bien des gens pensent cela mais peu ont le courage de le dire.

WILHEM.

CHARLES DE GROUX

(Suite).

VII

Presque tous les peintres essaient de faire de l'eau-forte. Il y a là un travail plein de fantaisie qui séduit tout naturellement des esprits chercheurs, sans cesse à l'affût d'une proie pour leur activité. D'autre part il y a là un côté mystérieux très-atrayant qui stimule doublement les imaginations vives et passionnées: c'est le caprice du burin, qui tantôt semble se prêter à la volonté de l'artiste et tantôt lui susciter des obstacles. Le plus grand, le plus puissant, le plus extraordinaire des aquafortistes, le meunier hollandais, Rembrandt, a poussé, à cet égard, l'eau-forte jusqu'aux dernières limites du prestige. Avoir vu et compris les eaux-fortes de Rembrandt, c'est assez pour vouloir tenter soi-même une exploration — heureuse ou malheureuse, peu importe, — dans ce pays riant, sauvage et parsemé de pièges, où Rembrandt a découvert tant de chefs-d'œuvre.

Une imagination inquiète et un tempérament facile à surexciter ne peuvent guère résister aux charmes de l'eau-forte. De Groux n'y résista point. Mais là il se buta à des difficultés qui avaient leur germe en lui-même. Il lui manqua la prestesse, un je ne sais quoi de rayonnant, une belle humeur, et par dessus tout la santé pour réussir dans ce genre. Ses eaux-fortes sont lourdes et sombres. L'esprit de l'auteur pèse sur les tailles et les écrase. Le clair-obscur est empâté. Les physionomies malades restent enfermées, ensevelies dans leurs pénombres comme dans des tristesses

naturelles. Les pieds des personnages s'enfoncent dans je ne sais quelles ténèbres qui sont plutôt l'absence du jour que la nuit. Mais tout cela n'empêche pas les eaux fortes de de Groux d'avoir un caractère particulier comme ses tableaux, et d'être sorties de lui seul, ainsi que les plantes sortent de leurs graines. Il a aidé à illustrer quelques ouvrages, — *les Légendes flamandes* et *l'Uylenspiegel*, de Ch. de Coster; — il s'est trouvé là absolument libre, et il a interprété les œuvres du conteur dans un sentiment triste et profond qui contraste parfois avec les allures rabelaisiennes du texte.

VIII

Son caractère a pu être apprécié différentes fois pendant le cours de sa vie. L'estime des artistes l'avait fait nommer membre des commissions de placement et de récompense aux expositions triennales. C'est presque avec regret que je dois ici consigner comme des qualités exceptionnelles parmi les représentants de l'art aux diverses grandes expositions nationales la fermeté et la loyauté de de Groux. Il a été de ces rares indépendants guidés par la justice seule, et pour qui les questions personnelles n'avaient aucune valeur. Il plaçait les tableaux relativement à leur mérite et non parce que leurs auteurs avaient de la réputation. Il eût voulu, le naïf, que les artistes fussent récompensés selon leur talent, et non parce qu'ils étaient fortement protégés ou très-intrigants. Il se donna l'honneur et le plaisir de refuser la vente d'un de ses tableaux à la commission dont il faisait partie. Cela paraît chose toute naturelle et au premier abord d'une délicatesse très-vulgaire. Eh bien, c'est là, au contraire, une action extraordinaire, une preuve de dignité que bien peu d'artistes ont eu le courage de se donner.

Il a montré en bien d'autres occasions ce respect de lui-même. Les accommodements intimes avec la conscience n'ont jamais été considérés par de Groux comme légitimes ou seulement permis. Ce qu'il était pour les spectateurs de sa vie, il l'était pour ces voix mystérieuses que les braves gens entendent au-dedans d'eux. Il a souvent usé d'une rigueur excessive envers ses propres travaux, les détruisant sans merci lorsqu'ils ne répondaient pas à son idéal.

Une de ces premières exécutions date de sa jeunesse : ayant concouru à Anvers pour le prix de Rome, il trouva son tableau trop médiocre pour être conservé et le coupa en mor-

ceaux, quoiqu'il eût obtenu le second prix. Plus tard il lui arriva souvent d'effacer ou de lacérer des œuvres complètement terminées, sans se préoccuper de leur plus ou moins d'importance. Entre autres, une première image des « Derniers moments de Charles-Quint » et un « Enterrement » qu'il avait exposé à Paris et qui y avait fait sensation par la simplicité et un profond sentiment d'accablement. Il lui suffisait quelquefois que son travail fût fatigué par la ténacité qu'il avait mise à vouloir le terminer pour qu'il l'anéantît sans rémission.

Cette honnêteté est plus rare qu'on ne pense, même parmi les artistes de grand talent.

Une œuvre finie, alors qu'elle ne rend pas l'image, la comédie ou le drame imaginé par l'artiste, représente encore une somme de volonté, de souffrance et de joie qui pourrait, à défaut de réalisation parfaite, plaider pour sa conservation. Sa destruction n'est point la marque d'une sottise vanité, mais en même temps la manifestation de la fierté du caractère et de la défiance en ses propres ressources intellectuelles : j'y vois autant et plus de stoïcisme que d'orgueil.

Bien qu'il fût antipathique à ce qu'on nomme les honneurs, et qu'il eût horreur de tout ce qui était faste et représentation, il mourut vice-président du Cercle artistique et littéraire. Certaines situations peuvent ainsi forcer les hommes les plus modestes à sortir de leur sphère d'action habituelle. Lorsque de Groux acceptait un de ces « honneurs » je suis persuadé, comme tous ceux qui l'ont bien connu, qu'il en voyait bien plus les charges que les plaisirs.

IX

Étant donnée sa fragilité constitutive, Charles de Groux a beaucoup travaillé. J'ai dit qu'il était entraîné par un goût passionnel plutôt que par une volonté ferme; et, en effet, son courage était une sorte de continuité lente et presque somnolente, qui ne lui fit jamais défaut. Dans sa jeunesse, il se laissait bercer paresseusement; son imagination très-riche, très-fertile, dormait dans sa tête sans désirer le réveil. Il y avait en lui du contemplateur oriental; seulement il regardait au-dedans de son moi avec une sorte d'insouciance philosophique.

Plus tard, cette insouciance devint de la résignation; et comme il s'était donné des devoirs en se donnant une famille, il resta jus-

qu'à sa mort à la hauteur de sa tâche, parce qu'il était, avant tout, un honnête homme.

Il s'éprit, d'ailleurs, davantage de son art en avançant en âge. Ce qui n'avait été que désir naturel et aspiration devint amour tenace, mais avec des anxiétés malades. A certains jours, il se reconnaissait une valeur; alors il apparaissait à tous avec un visage pour ainsi dire lumineux, et sa laideur expressive devenait presque de la beauté. Mais cette transfiguration rendait plus frappants encore les indices extérieurs de ses défaillances : pour un peu plus, ces indices devenaient des signes manifestes du désespoir. Mais il fallait le connaître intimement pour le pénétrer; sans quoi ces rayonnements et ces nuages échappaient aux regards indifférents. Il ne montrait ses affaissements qu'à ceux qui sympathisaient avec lui. Tous les vrais hommes ont cette pudeur un peu farouche.

Il a travaillé jusqu'à son dernier jour. La veille de sa mort, alors qu'il n'avait plus que le souffle, il se traînait encore devant son cheval, et de ses yeux vitreux, déjà hagards, il cherchait quelque place où appliquer une touche de sa main débile,

De Groux était de ces hommes dont on dit : « Ils ne devraient jamais mourir, pour deux raisons : parce qu'ils aiment la vie telle qu'elle est, et parce qu'on les estime. »

Était-ce un véritable philosophe ? Je ne le crois pas. A coup sûr, c'était un soumis. Ses tableaux religieux ne sont pas des œuvres mystiques, et ses travaux d'observateur ne sont pas d'un philosophe. C'était un passant ému. Les scènes le frappaient par leur côté pittoresque, et les hommes par leurs douleurs. Mais de la condensation de ses analyses ne se détachait pas nettement un principe profond et convaincu. Il aimait le peuple de tout son bon cœur; il ne faut pas lui en demander davantage. C'a été une grande erreur d'en avoir fait un peintre socialiste. Personne n'était moins révolutionnaire que de Groux. Il aimait la justice en poète, comme il était attiré vers le peuple par un sentiment : ne cherchons pas plus loin, puisque sa loyauté est inattaquable. Tous les hommes ne sont pas dans le combat; l'existence est un drame qui veut des spectateurs. De Groux était un spectateur qui s'intéressait passionnément à la tragi-comédie humaine. Il sut ce que c'est que la vie.

Émile LECLERCQ.

UN PAYSAGE D'AUTOMNE

EN ARDENNE.

Souviens-toi :

Il était grand matin quand nous partions de la ville. Le premier soleil se glissait à peine dans l'ombre des rues désertes. Nous montions lentement vers les hautes plaines. Tu marchais appuyée sur mon bras, silencieuse et subissant l'influence opprimante de la nature encore endormie.

Parfois, sans mot dire et d'un commun accord, nous nous retournions pour regarder en arrière : la ville sommeillait dans son lit de fumées blanches, au pied des collines dont la chaîne s'étendait en face de nous. Les maisons se groupaient dans une sorte d'entonnoir, puis s'échappaient de part et d'autre, s'éparpillant ou suivant la vallée soudain rétrécie. De longues traînées de vapeurs baignaient les fonds. L'église au clocher d'ardoises émergeait de ces brumes matinales, faisant scintiller dans l'azur le coq doré de sa girouette.

Autour de nous, des prés verts semés de buissons, coupés de haies d'aubépines et d'églantiers. Les gouttes de rosée étincelant à la pointe des herbes. Le chemin bordé de tilleuls. Un pinson sur une branche chantant à plein gosier.

Je sentis contre mon cœur ton corps frissonner. C'était le réveil; tu vibraï à l'unisson des choses sous l'influence victorieuse du soleil. Comme tes yeux brillèrent soudain, — tes yeux profonds où l'univers entier se reflétait pour moi ! Un souffle fort passait dans tes narines d'une mobilité singulière, qui se dilataient; tu aspirais bruyamment l'air parfumé.

Alors, se dégagea de ton être, avec une merveilleuse intensité, ce charme étrange que je connaissais si bien, auquel les forts ne résistent pas, et qui met l'orgueil masculin dans un cercle magique où on le voit se fondre sous ton regard, comme la neige aux rayons d'avril.

Ton rire sonore éclatait, pareil à un tintement de grelots; tu sautillais joyeusement dans l'herbe drue et mouillée, cueillant des fleurs, dont tu te couronnais, comme Ophélie. Oh ! rien d'autre en toi ne rappelait la blonde fiancée désespérée : à cette heure matinale où les willis sont bien rentrées dans leurs tombes, tu ressemblais plutôt à l'une de ces nymphes des prairies, si pleines de vie, si fraîches et si vermeilles, que les sylvains poursuivaient, à l'aube, dans les paysages antiques.

Le souvenir me restera toujours de cet instant où j'ai senti la plénitude de la vie : le cœur joyeux, l'esprit tranquille, la chair contente.

Le soleil monte cependant. Nous gagnons les bois. Les chênes tordent leurs branches des deux côtés de la route. Les dernières fleurettes sourient parmi les mousses, sur les talus. Des rayons lumineux traversent les masses feuillues ; les troncs des bouleaux resplendissent entre les frondaisons. Des millions de choses bruissent et crépitent.

Vers midi, nous atteignons la cime du plateau. La bruyère nue ondule comme une mer houleuse ; les génévriers y font des taches noires çà et là. Devant, l'horizon immense, noyé de vapeurs bleuâtres, où s'étagent les collines.

A cette hauteur, dans cette atmosphère pure, l'œil suit les couches d'air qui se déplacent, et les paysages fuient au lointain.

Nous voici redescendant le versant opposé. Tu as repris mon bras, car la fatigue est venue, après les courses folles, les chansons et les éclats de rire dans l'air vif, sous le soleil. Tout là-bas, de l'autre côté de l'eau, quelques chaumières s'accrochent au flanc de la montagne. C'est là que nous attendent le dîner et le gîte.

La grande marmite de fer, suspendue à sa crémaillère sous le manteau de la cheminée, bout lentement sur une poignée de bois vert qui donne une épaisse fumée. La « belle chambre » toute lambrissée de vieux chêne, a été soigneusement blanchie à la chaux. Deux placards s'ouvrent au fond ; on est surpris d'y trouver des lits. Des lithographies d'Epinal, des images pieuses dans des cadres de bois ornent les murs ; il y a une sainte famille en cire dans une boîte de verre qui ressemble à un aquarium de salon. Une grande armoire vitrée donne asile à une collection de faïences grossières aux vives couleurs ; des plats d'étain brillent au fond. Le plancher est bossu, ondulé comme la mer, avec de larges crevasses, et le plafond est orné de petites solives parallèles, enduites d'un badigeon bleuâtre, tout neuf, qui s'écaille.

A l'heure du repos, on monte *sus l' planchi*, c'est-à-dire à l'étage unique, par un escalier aux marches branlantes, qui gémissent sous les pas.

Le lit est dur, plat, exhalant une fraîche senteur de linge.

A travers les vitres, on distingue vaguement, dans la nuit, le balancement des cimes d'arbres, qui font un murmure sourd, profond, continu, auquel répond le murmure de nos âmes, profond comme lui

Le jour nouveau, tamisé par les rideaux à carreaux blancs et rouges, mettait sur ton visage une coloration vermeille. Je contempiais, en retenant mon souffle, le calme souriant de ton sommeil.

Tes grands yeux s'ouvrirent tout d'un coup, étonnés, cherchant les choses familières, ne trouvant que l'inconnu. Mais cet instant d'hésitation, où l'on essaye de renouer les deux bouts de la vie interrompue, de relier hier avec aujourd'hui, ne dura guère : mon regard était sur toi ; il se rencontra bien vite avec le tien, et la lumière se fit.

Je courus à la petite fenêtre, qui faisait un cadre au tableau du dehors, et je l'ouvris à deux battants.

Tout contre le ciel, la ligne des montagnes brunes courait, interrompue çà et là par les bouquets d'arbres avoisinants. Deux cabanes s'aplatissaient au premier plan, sous les frênes, étalant leurs toits à grandes ardoises arrondies, semblables à des carapaces, aux cheminées délabrées, dont la fumée bleue montait droit. Les murs de pierre sèche s'en allaient tout de travers, ici enfoncés, renflés plus loin. L'angle d'un pignon s'ouvrait démesurément, percé comme au hasard de petites baies carrées ; les lambourdes noires dessinaient des lignes irrégulières sur le badigeon blanc des platras.

L'église aux murailles ventruées apparaissait sur la droite, demi voilée par un rideau de peupliers que l'automne avait pâlis et presque effeuillés. Sa tour carrée, trapue, se tenait humblement sous l'armature d'un chêne robuste, au feuillage rouge.

A côté, le cimetière, enclos d'un mur croûlant. Les croix de pierre bleue s'en allaient en files, parmi les gazons ternis, toutes de travers et penchées les unes sur les autres. Le chêne solitaire étendait sa grande ombre sur ce champ de repos.

Des corbeaux traversaient l'azur en croassant, et, parfois, un souffle passait, comme un frisson rapide, éparpillant dans l'air des tourbillons de feuilles qui allaient joncher les alentours.

Vers la gauche, un bout de pré. La gardeuse

de vaches y vient dès l'aube. Elle se tient debout, droite comme un bâton, au milieu du paysage silencieux. Les vaches maigres s'en vont broutant l'herbe rare et drue mêlée de joncs. Un ruisseau bordé d'aulnes serpente au bas du pré.

La petite fille au corsage court, que rien ne gonfle, porte sous le bras une baguette de coudrier, qu'elle brandit d'un geste énergique et saccadé, avec un cri rauque, chaque fois qu'une bête s'écarte.

Puis elle retombe dans une immobilité contemplative. Son chapeau de paille arrondi, posé négligemment, laisse flotter sur la nuque le *barada* de toile blanche. Sous la courbe gracieuse de cette coiffure, brillent ses grands yeux bleus. Ils s'égarer parfois vers les clairs horizons, avec une expression mélancolique, comme perdus dans quelque lointaine rêverie,

Expression trompeuse : rien ne bat dans cette poitrine aplatie, sous cette gorge absente, et si vous interrogez cette face doucement pensive, elle vous répondra par un rire niais....

Toi, cependant, qui marches dans ce monde pareille à la fille d'Hamilcar enveloppée dans les plis du zaïmph mystérieux, tu portais, ici comme partout, ce charme fascinant qui rend pâles les enfants des hommes, et fait refluer à notre cœur tout le sang de nos veines.

Ce matin-là, au bord de l'eau noire et glacée, assez profonde à cet endroit pour qu'on pût y trouver l'éternel oubli, tes yeux terribles s'arrêtèrent sur les miens, et, sans mot dire, dans un suprême regard plus éloquent que toutes les paroles, nous échangeâmes une idée que nos bouches se seraient peut-être refusées à exprimer.

Ah! par cette matinée d'automne, au milieu de cette âpre nature où nos deux cœurs battaient à l'unisson, tressaillaient dans un ineffable dilatement, loin de toutes les choses décevantes, — dis, pourquoi n'avoir point cédé à cette brusque tentation, qui nous attirait ensemble vers l'Inconnu ?

Léon DOMMARTIN.

MÉTÉMPYCOSE.

A Jean Rousseau.

La femme est, comme nous, un extrait du limon,
Un être que l'ON fit superbe à sa surface,
Un fin bijou de chair et dans lequel s'enchasse
Une âme (c'est le mot) soit d'ange ou de démon.

Il est bien entendu que cette créature,
Sacrilège d'en haut : se fane avec le temps !
Soyez donc convaincus, qu'en rien je ne prétends
Soumettre un nouveau code aux lois de la Nature.

Si je suis inspiré par les malins esprits
Au point de m'enliser dans la métaphysique :
(Pour parler en vieux style), une muse me pique ;
C'est ma chatte, elle est là, sur la table où j'écris.

Rien au monde n'est beau comme des yeux de chatte ;
J'aime ces yeux hardis, ces yeux incandescents
Où semblent réunis en un seul les cinq sens ;
Cet œil rond, de métal, cet œil qui se dilate !

Ma chatte rêve donc, le cœur à ses mâtous,
L'oreille et l'œil à moi, bête contemplative,
Au moindre geste ou fait se montrant attentive,
Me faisant des mamours en rouronnements doux.

Le lustre ensoleillé du poil roux de sa robe,
Brille à rendre jaloux la soie et le velours.
Son beau corps s'arrondit en gracieux contours
Où la perfection se joue et se dérobe.

Soucieuse de plaire à ses chats favoris,
(Un peu sans doute à moi,) la caline coquette
Prend du matin au soir grand soin de sa toilette ;
Sa langue blanchit mieux qu'un bain de lait d'Iris.

Elle affecte selon que son humeur varie,
Ou tendresse de miss, ou raideur de mylord ;
De sa patte gantée, aussi la griffe sort
Pour souligner le trait de sa *félinerie*.

Cette chatte me rend par son étrangeté
Rêveur, tout comme un autre alors, je m'imagine
Que son être contient l'essence féminine,
Comme sur une bague un émail incrusté.

.
Femmes — illusions ! — Vieilles ratatinées,
Trainant le souvenir sur vos membres perclus,
La figure coupée en deux par un rictus
Grottesquement tendu sous l'effort des années ;

Quand je vous vois passer, froides comme l'hiver,
Sèches comme la fleur dont on coupe la tige,
Quand je vois votre bouche où le rire se fige,
Votre bouche sans dents, et vos yeux sans éclair ;

Triste, je sens alors — ô sublime sottise ! —
Dans un rêve infini mon esprit transporté,
Et j'en arrive à croire, étrange affinité,
Que dans le corps des chats votre âme s'éternise !

Henri LIESSE.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

Il est utile à l'époque de futilités où nous vivons, de soulever la couverture du livre et d'en exhumer l'idée ensevelie sous cette lourde pierre tumulaire.

On ne lit plus aujourd'hui, on parcourt. Le journal a tué le livre. La littérature fiévreuse et bienveillante de la politique, a absorbé la littérature savante et profonde de l'art. L'art marchand a tué l'art sincère. On ne critique plus, on chronique. Le verbe faire est devenu le verbe actif du temps présent.

L'art subsiste maintenant au jour le jour, — car on en est arrivé à renier la critique !

Les imbéciles d'esprit argumentent contre le bon sens, à grand renfort d'axiomes, comme celui-ci : « la critique est aisée et l'art est difficile, » — car il existe un petit recueil à l'usage de tout le monde, *La Sagesse des Nations*, qui résume à lui tout seul, toute l'encyclopédie de la logique, de la rhétorique et de la philosophie.

Nier la critique, c'est nier l'art. L'esthétique étant l'essence scientifique du grand art.

Les œuvres de la critique sont d'autant plus précieuses qu'elles sont rares, — la critique ne menant point à la popularité, et ces sortes d'écrivains étant par conséquent des combattants obscurs de la grande cause.

La nature a créé l'homme ; l'homme passe. L'homme a créé l'idée, l'idée reste. A nous donc d'exhumer l'idée de ses catacombes, et de la resusciter dans les colonnes du journal, puisque le journal est aujourd'hui la serre chaude, où l'idée croît et multiplie.

Notre intention est donc de réunir ici les fragments oubliés de l'œuvre de l'Esthétique, et d'en composer la galerie artistique de l'*Art libre*.

Nous commençons cette série d'exhumations artistiques par quelques fragments curieux d'esthétique de *Charles Baudelaire*, poète et critique d'art, qui, venu dans un temps où les poètes avaient à peu près tout chanté, sut transposer les vieux airs poétiques sur un ton nouveau — le ton de l'étrangeté.

Étonner fut toujours le grand art de Baudelaire.

Dans son œuvre esthétique autant que dans son œuvre poétique, on remarque ce continuel souci de l'étonnant et de l'étrange.

Le point d'honneur du plus petit des critiques a presque toujours consisté dans un dédain convenu pour ce que l'on appelle le public bourgeois.

Baudelaire, lui, pour éviter les sentiers battus de ses « grands confrères artistiques » s'est ingénié, au contraire, à réhabiliter ce public bourgeois méconnu et ridiculisé, ce public soi-disant anti-artistique auquel tant de prétentions vraies ou fausses ont jeté la pierre.

Quelle ironie dans ces pages étonnantes :

« Et tout d'abord, à propos de cette impertinente appellation, le bourgeois nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés

de nos grands confrères artistiques qui se sont évertués depuis plusieurs années (1) à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si ces messieurs savaient la lui faire comprendre, et si les artistes la lui montraient plus souvent.

Cemot, qui sent l'argot d'atelier d'une lieue, devrait être supprimé du dictionnaire de la critique.

Il n'y a plus de bourgeois, depuis que le bourgeois — ce qui prouve sa bonne volonté à devenir artistique, à l'égard des feuilletonnistes — se sert lui-même de cette injure.

En second lieu, le bourgeois — puisque bourgeois il y a — est fort respectable, car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'on veut vivre.

Et enfin, il y a tant de bourgeois parmi les artistes, qu'il vaut mieux, en somme, supprimer un mot qui ne caractérise aucun vice particulier de caste, puisqu'il peut s'appliquer également aux uns, qui ne demandent pas mieux que de ne plus mériter, et, aux autres, qui ne se sont jamais doutés qu'ils en étaient dignes. »

AUX BOURGEOIS.

Vous êtes la majorité, — nombre et intelligence, — donc vous êtes la force, — qui est la justice.

Les uns savants, les autres propriétaires ; — un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle.

En attendant cette harmonie suprême, il est juste que ceux qui ne sont que propriétaires aspirent à devenir savants ; car la science est une jouissance non moins grande que la propriété.

Vous possédez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté ; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie.

Vous pouvez vivre trois jours sans pain ; — sans poésie, jamais ; et ceux d'entre vous qui disent le contraire se trompent : ils ne se connaissent pas.

Les aristocrates de la pensée, les distributeurs de l'éloge et du blâme, les accapareurs

(1) Ceci était écrit en 1846.

des choses spirituelles, vous ont dit que vous n'aviez pas le droit de sentir et de jouir : — ce sont des pharisiens.

Car vous possédez le gouvernement d'une cité où est le public de l'univers, et il faut que vous soyez dignes de cette tâche.

Jouir est une science et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière, qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin.

Or vous avez besoin d'art.

L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal.

Vous en concevez l'utilité, ô bourgeois, — législateurs, ou commerçants, — quand la septième ou la huitième heure sonnée incline votre tête fatiguée vers les braises du foyer et les oreillers du fauteuil.

Un désir plus brûlant, une rêverie plus active, vous délasseraient alors de l'action quotidienne.

Mais les accapareurs ont voulu vous éloigner des pommes de la science, parce que la science est leur comptoir et leur boutique, dont ils sont infiniment jaloux. S'ils vous avaient nié la puissance de fabriquer des œuvres d'art ou de comprendre les procédés d'après lesquels on les fabrique, ils eussent affirmé une vérité dont vous ne vous seriez pas offensés, parce que les affaires publiques et le commerce absorbent les trois quarts de votre journée. Quant aux loisirs, ils doivent donc être employés à la jouissance et à la volupté.

Mais les accapareurs vous ont défendu de jouir, parce que vous n'avez pas l'intelligence de la technique des arts, comme les lois et les affaires.

Cependant il est juste, si les deux tiers de votre temps sont remplis par la science, que le troisième soit occupé par le sentiment, et c'est par le sentiment seul que vous devez comprendre l'art; — et c'est ainsi que l'équilibre des forces de votre âme sera constitué.

La vérité, pour être multiple, n'est pas double; et comme vous avez dans votre politique élargi les droits et les bienfaits, vous avez établi dans les arts une plus grande et plus abondante communion.

Bourgeois, vous avez — roi, législateur ou négociant, — institué des collections, des musées, des galeries. Quelques-unes de celles qui n'étaient ouvertes il y a seize ans qu'aux accapareurs ont élargi leurs portes pour la multitude.

Vous vous êtes associés, vous avez formé

des compagnies et fait des emprunts pour réaliser l'idée de venir avec toutes ses formes diverses, formes politique, industrielle et artistique. Vous n'avez jamais en aucune noble entreprise laissé l'initiative à la minorité protestante et souffrante, qui est d'ailleurs l'ennemie naturelle de l'art.

Car se laisser devancer en art et en politique, c'est se suicider, et une majorité ne peut pas se suicider.

Ce que vous avez fait pour la France, vous l'avez fait pour d'autres pays. Le musée espagnol est venu augmenter le volume des idées générales que vous devez posséder sur l'art; car vous savez parfaitement que, comme un musée national est une communion dont la douce influence attendrit les cœurs et assouplit les volontés, de même un musée étranger est une communion internationale, où deux peuples, s'observant et s'étudiant plus à l'aise, se pénètrent mutuellement, et fraternisent sans discussion.

Vous êtes les amis naturels des arts, parce que vous êtes, les uns riches, les autres savants.

Quand vous avez donné à la société votre science, votre industrie, votre travail, votre argent, vous réclamez votre paiement en jouissances du corps, de la raison et de l'imagination. Si vous récupérez la quantité de jouissances nécessaire pour rétablir l'équilibre de toutes les parties de votre être, vous êtes heureux, repus et bienveillants, comme la société sera repue, heureuse et bienveillante, quand elle aura trouvé son équilibre général et absolu.

C'est donc à vous, bourgeois, que ce livre est naturellement dédié; car tout livre qui ne s'adresse pas à la majorité, — nombre et intelligence, — est un sot livre.

A QUOI BON LA CRITIQUE?

A quoi bon? — Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre.

L'artiste reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bourgeois, qui ne veut ni peindre ni rimer, — ni à l'art, puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie.

Et pourtant que d'artistes de ce temps-ci doivent à elle seule leur pauvre renommée! C'est peut être là le vrai reproche à lui faire.

Vous avez vu un Gavarni représentant un

peintre courbé sur sa toile; derrière lui un monsieur, grave, sec, roide et cravaté de blanc, tenant à la main son dernier feuilleton. « Si l'art est noble, la critique est sainte. » — « Qui dit cela? » — « La critique! » Si l'artiste joue si facilement le beau rôle, c'est que le critique est sans doute un critique comme il y en a tant.

En fait de moyens et procédés tirés des ouvrages eux-mêmes (1), le public et l'artiste n'ont rien à apprendre ici. Ces choses-là s'apprennent à l'atelier, et le public ne s'inquiète que du résultat.

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament; mais, — un beau tableau étant la nature réfléchie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie.

Mais ce genre de critique est destiné aux recueils de poésie et aux lecteurs poétiques. Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Exalter la ligne au détriment de la couleur, ou la couleur aux dépens de la ligne, sans doute c'est un point de vue; mais ce n'est ni très-large ni très-juste, et cela accuse une grande ignorance des destinées particulières.

Vous ignorez à quelle dose la nature a mêlé dans chaque esprit le goût de la ligne et le goût de la couleur, et par quels mystérieux procédés elle opère cette fusion, dont le résultat est un tableau.

Ainsi un point de vue plus large sera l'individualisme bien entendu : commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier. Qui n'a pas de tempérament n'est pas digne de faire des tableaux, et, — comme nous sommes las des imitateurs, et surtout des éclectiques, — doit entrer comme ouvrier au service d'un peintre à tempérament.

(1) Je sais bien que la critique actuelle a d'autres prétentions; c'est ainsi qu'elle recommandera toujours le dessin aux coloristes et la couleur aux dessinateurs. C'est d'un goût très-raisonnable et très-sublime!

C'est ce que je démontrerai dans un des derniers chapitres.

Désormais muni d'un criterium certain, criterium tiré de la nature, le critique doit accomplir son devoir avec passion; car pour être critique on n'en est pas moins homme, et la passion rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles.

Stendhal a dit quelque part : « La peinture n'est que de la morale construite! » — Que vous entendiez ce mot de morale dans un sens plus ou moins libéral, on en peut dire autant de tous les arts. Comme ils sont toujours le beau exprimé par le sentiment, la passion et la rêverie de chacun, c'est-à-dire la variété dans l'unité, ou les faces diverses de l'absolu, — la critique touche à chaque instant à la métaphysique.

Chaque siècle, chaque peuple ayant possédé l'expression de sa beauté et de sa morale, — si l'on veut entendre par romantisme l'expression la plus récente et la plus moderne de la beauté, — le grand artiste sera donc, — pour le critique raisonnable et passionné, — celui qui unira à la condition demandée ci-dessus, la naïveté, — le plus de romantisme possible.

DE L'HÉROÏSME DE LA VIE MODERNE.

Beaucoup de gens attribueront la décadence de la peinture à la décadence des mœurs. Ce préjugé d'atelier, qui a circulé dans le public, est une mauvaise excuse des artistes. Car ils étaient intéressés à représenter sans cesse le passé; la tâche est plus facile, et la paresse y trouvait son compte.

Il est vrai que la grande tradition s'est perdue, et que la nouvelle n'est pas faite.

Qu'était-ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idéalisation ordinaire et accoutumée de la vie ancienne; vie robuste et guerrière, état de défensive de chaque individu qui lui donnait l'habitude des mouvements sérieux, des attitudes majestueuses ou violentes. Ajoutez à cela la pompe publique qui se réfléchissait dans la vie privée. La vie ancienne *représentait* beaucoup; elle était faite surtout pour le plaisir des yeux, et ce paganisme journalier a merveilleusement servi les arts.

Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous

avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre.

Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, — d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.

Excepté Hercule au mont OËta, Caton d'Utique et Cléopâtre, dont les suicides ne sont pas des suicides *modernes*, quels suicides voyez-vous dans les tableaux anciens? Dans toutes les existences païennes, vouées à l'appétit, vous ne trouverez pas le suicide de Jean-Jacques, ou même le suicide étrange et merveilleux de Rafaël de Valentin.

Quant à l'habit, la pelure du héros moderne, — bien que le temps soit passé où les rapins s'habillaient en mamamouchis et fumaient dans des canardières, — les ateliers et le monde sont encore pleins de gens qui voudraient poétiser Antony avec un manteau grec ou un vêtement mi-parti.

Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ses épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel? Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non-seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; — une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement.

Une livrée uniforme de désolation témoigne de l'égalité; et quant aux excentriques que les couleurs tranchées et violentes dénonçaient facilement aux yeux, ils se contentent aujourd'hui des nuances dans le dessin, dans la coupe, plus encore que dans la couleur. Ces plis grimaçants, et jouant comme des serpents autour d'une chair mortifiée, n'ont-ils pas leur grâce mystérieuse?

DU PAYSAGE.

Dans le paysage, comme dans le portrait et le tableau d'histoire, on peut établir des classifications basées sur les méthodes différentes :

ainsi il y a des paysagistes coloristes, des paysagistes dessinateurs et des imaginatifs; des naturalistes idéalisant à leur insu, et des sectaires du *poncif*, qui s'adonnent à un genre particulier et étrange, qui s'appelle le *Paysage historique*.

Lors de la révolution romantique, les paysagistes, à l'exemple des plus célèbres Flamands, s'adonnèrent exclusivement à l'étude de la nature; ce fut ce qui les sauva et donna un éclat particulier à l'école du paysage moderne. Leur talent consista surtout dans une adoration éternelle de l'œuvre visible, sous tous ses aspects et dans tous ses détails.

D'autres, plus philosophes et plus raisonneurs, s'occupèrent surtout du style, c'est à dire de l'harmonie des lignes principales, de l'architecture de la nature.

Quant au paysage de fantaisie, qui est l'expression de la rêverie humaine, l'égoïsme humain substitué à la nature, il fut peu cultivé. Ce genre singulier, dont Rembrandt, Rubens, Watteau, et quelques livres d'étrennes anglais offrent les meilleurs exemples, et qui est en petit l'analogue des belles décorations de l'Opéra, représente le besoin naturel du merveilleux. C'est l'imagination du dessin importée dans le paysage : jardins fabuleux, horizons immenses, cours d'eau plus limpides qu'il n'est naturel, et coulant en dépit des lois de la topographie, rochers gigantesques construits dans des proportions idéales, brumes flottantes comme un rêve. Le paysage de fantaisie a eu chez nous peu d'enthousiastes, soit qu'il fût un fruit peu français, soit que l'école eût avant tout besoin de se retremper dans les sources purement naturelles.

Quant au paysage historique, dont je veux dire quelques mots en manière d'office pour les morts, il n'est ni la libre fantaisie, ni l'admirable servilisme des naturalistes : c'est la morale appliquée à la nature.

Quelle contradiction et quelle monstruosité! La nature n'a d'autre morale que le fait, parce qu'elle est la morale elle-même; et néanmoins il s'agit de la reconstruire et de l'ordonner d'après des règles plus saines et plus pures, règles qui ne se trouvent pas dans le pur enthousiasme de l'idéal, mais dans des codes bizarres que les adeptes ne montrent à personne.

Ainsi la tragédie, — ce genre oublié des hommes, et dont on ne retrouve quelques échantillons qu'à la Comédie-Française, le théâtre le plus désert de l'univers, — la tragédie consiste à découper certains patrons éter-

nels, qui sont l'amour, la haine, l'amour filial, l'ambition, etc., et, suspendus à des fils, de les faire marcher, saluer, s'asseoir et parler d'après une étiquette mystérieuse et sacrée. Jamais, même à grand renfort de coins et de maillets, vous ne ferez entrer dans la cervelle d'un poète tragique l'idée de l'infinie variété, et même en le frappant ou en le tuant, vous ne lui persuaderez pas qu'il faut différentes morales. Avez-vous jamais vu boire et manger des personnes tragiques? Il est évident que ces gens-là se sont fait la morale à l'endroit des besoins naturels et qu'ils ont créé leur tempérament, au lieu que la plupart des hommes subissent le leur. J'ai entendu dire à un poète ordinaire de la Comédie-Française, que les romans de Balzac lui serraient le cœur et lui inspiraient du dégoût; que, pour son compte, il ne concevait pas que des amoureux vécussent d'autre chose que du parfum des fleurs et des pleurs de l'aurore. Il serait temps, ce me semble, que le gouvernement s'en mêlât; car si les hommes de lettres, qui ont chacun leur rêve et leur labeur, et pour qui le dimanche n'existe pas, échappent naturellement à la tragédie, il est un certain nombre de gens à qui l'on a persuadé que la Comédie-Française était le sanctuaire de l'art, et dont l'admirable bonne volonté est filoutée un jour sur sept. Est-il raisonnable de permettre à quelques citoyens de s'abrutir et de contracter des idées fausses? Mais il paraît que la tragédie et le paysage historique sont plus forts que les Dieux.

Vous comprenez maintenant ce que c'est qu'un bon paysage tragique. C'est un arrangement de patrons d'arbres, de fontaines, de tombeaux et d'urnes cinéraires. Les chiens sont taillés sur un certain patron de chien historique; un berger historique ne peut pas, sous peine du déshonneur, s'en permettre d'autres. Tout arbre immoral qui s'est permis de pousser tout seul et à sa manière est nécessairement abattu; toute mare à crapauds ou à têtards est impitoyablement enterrée. Les paysagistes historiques qui ont des remords par suite de quelques peccadilles naturelles, se figurent l'enfer sous l'aspect d'un vrai paysage, d'un ciel pur et d'une nature libre et riche : par exemple une savane ou une forêt vierge.

DU CHIC ET DU PONCIF.

Le *chic*, mot affreux et bizarre et de moderne fabrique, dont j'ignore même l'orthographe (1), mais que je suis obligé d'employer, parce qu'il est consacré par les artistes pour exprimer une monstruosité moderne, signifie : absence de modèle et de nature. Le *chic* est l'abus de la mémoire; encore le *chic* est-il plutôt une mémoire de la main qu'une mémoire du cerveau; car il est des artistes doués d'une mémoire profonde des caractères et des formes, — Delacroix ou Daumier, — et qui n'ont rien à démêler avec le *chic*.

Le *chic* peut se comparer au travail de ces maîtres d'écriture, doués d'une belle main et d'une bonne plume taillée pour l'anglaise ou la coulée, et qui savent tracer hardiment, les yeux fermés, en manière de paraphe, une tête de Christ ou le chapeau de l'empereur.

La signification du mot *poncif* a beaucoup d'analogie avec celle du mot *chic*. Néanmoins, il s'applique plus particulièrement aux expressions de tête et aux attitudes.

Il y a des colères *poncif*, des étonnements *poncif*, par exemple, l'étonnement exprimé par un bras horizontal avec le pouce écarquillé.

Il y a dans la vie et dans la nature des choses et des êtres *poncif*, c'est-à-dire qui sont le résumé des idées vulgaires et banales qu'on se fait de ces choses et de ces êtres : aussi les grands artistes en ont horreur.

Tout ce qui est conventionnel et traditionnel révèle du *chic* et du *poncif*.

Quand un chanteur met la main sur son cœur, cela veut dire d'ordinaire : je l'aimerai toujours! — Serre-t-il les poings en regardant le souffleur ou les planches, cela signifie : il mourra, le traître! — Voilà le *poncif*.

DE L'ÉCLECTISME ET DU DOUTE.

Nous sommes dans l'hôpital de la peinture. Nous touchons aux plaies et aux maladies, et celle-ci n'est pas une des moins étranges et des moins contagieuses.

Dans le siècle présent comme dans les anciens, aujourd'hui comme autrefois, les hommes forts et bien portants se partagent, chacun suivant son goût et son tempérament, les divers territoires de l'art, et s'y exercent en pleine liberté suivant la loi fatale du travail attrayant. Les uns vendangent facilement et à

1. H. de Balzac a écrit quelque part : *le chique*.

pleines mains dans les vignes dorées et automnales de la couleur ; les autres labourent avec patience et creusent péniblement le sillon profond du dessin. Chacun de ces hommes a compris que sa royauté était un sacrifice, et qu'à cette condition seule il pouvait régner avec sécurité jusqu'aux frontières qui la limitent. Chacun d'eux a une enseigne à sa couronne ; et les mots écrits sur l'enseigne sont lisibles pour tout le monde. Nul d'entre eux ne doute de sa royauté, et c'est dans cette imperturbable conviction qu'est leur gloire et leur sérénité.

M. Horace Vernet lui-même, cet odieux représentant du *chic*, a le mérite de n'être pas un douteur. C'est un homme d'une humeur heureuse et folâtre, qui habite un pays artificiel dont les acteurs et les coulisses sont faits du même carton ; mais il règne en maître dans son royaume de parade et de divertissements.

Le doute, qui est aujourd'hui dans le monde moral la cause principale de toutes les affections morbides, et dont les ravages sont plus grands que jamais, dépend de causes majeures que j'analyserai dans l'avant-dernier chapitre, intitulé : *Des écoles et des ouvriers*. Le doute a engendré l'éclectisme, car les douteurs avaient la bonne volonté du salut.

L'éclectisme, aux différentes époques, s'est toujours cru plus grand que les doctrines anciennes, parce qu'arrivé le dernier il pouvait parcourir les horizons les plus reculés. Mais cette impartialité prouve l'impuissance des éclectiques. Des gens qui se donnent si largement le temps de la réflexion ne sont pas des hommes complets ; il leur manque une passion.

Les éclectiques n'ont pas songé que l'attention humaine est d'autant plus intense qu'elle est bornée et qu'elle limite elle-même son champ d'observations. Qui trop embrasse mal étreint.

C'est surtout dans les arts que l'éclectisme a eu les conséquences les plus visibles et les plus palpables, parce que l'art, pour être profond, veut une idéalisation perpétuelle qui ne s'obtient qu'en vertu du sacrifice, — sacrifice involontaire.

Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible ; car c'est un homme sans amour. Il n'a donc pas d'idéal, il n'a pas de parti pris ; — ni étoile ni boussole.

Il mêle quatre procédés différents qui ne produisent qu'un effet, noir, une négation.

Un éclectique est un navire qui voudrait marcher avec quatre vents.

Une œuvre faite à un point de vue exclusif, quelque grands que soient ses défauts, a toujours un grand charme pour les tempéraments analogues à celui de l'artiste.

L'œuvre d'un éclectique ne laisse pas de souvenir.

Un éclectique ignore que la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Cette protestation ne se fait pas de parti pris, froidement, comme un code ou une rhétorique ; elle est emportée et naïve, comme le vice, comme la passion, comme l'appétit. Un éclectique n'est donc pas un homme.

Le doute a conduit certains artistes à implorer le secours de tous les autres arts. Les essais de moyens contradictoires, l'empiètement d'un art sur un autre, l'importation de la poésie, de l'esprit et du sentiment dans la peinture, toutes ces misères modernes sont des vices particuliers aux éclectiques.

Nous n'oserions commenter des *idées* qui se commentent assez d'elles-mêmes ; mais nous ne serions pas fâché qu'il prit fantaisie à quelque plume hardie d'entreprendre cette tâche difficile.

Ce serait un intéressant appendice aux œuvres que nous voulons tirer de l'oubli.

Henri LIESSE.

De la décadence de l'architecture.

(Suite)

Winkelmann, dans ses *Remarques sur l'architecture des anciens*, s'exprime ainsi :

« Lorsque le bon goût commença à se perdre, »
« qu'on s'occupa plus de l'apparence que de la réalité, on ne regarda plus les ornements comme de »
« simples accessoires, mais on en charge les »
« droits qui jusqu'alors étaient restés nus. C'est ce qui »
« produisit le goût mesquin dans l'architecture, car »
« lorsque chaque partie est petite, le tout doit être »
« petit, comme l'a dit Aristote. Il en fut de l'archi- »
« tecture comme des langues anciennes, qui devin- »
« rent plus riches à mesure qu'elles perdirent de leur »
« énergie et de leur beauté. Michel-Ange, dont le fer- »
« tile génie ne pouvait se contenir dans les bornes »
« de l'économie des anciens et de l'imitation de leurs »
« chefs-d'œuvres, commença à s'abandonner à des »
« nouveautés et à des excès dans les ornements, et »
« Borromini, qui le surpassa encore dans ce mauvais »
« goût, l'introduisit dans l'architecture, goût qui se »
« communiqua bientôt à toute l'Italie et autres pays »
« où il s'est toujours maintenu, car nous nous écar- »
« tons de plus en plus de leurs majestueuses gravités, »
« semblables à ces rois du Pérou dont les jardins »
« étaient ornés de plantes et de fleurs d'or qui ser-

» vaient à manifester leurs grandeurs et leur mauvais goût. »

Cette appréciation de l'illustre critique stigmatise bien notre époque. Ces rois du Pérou ne sont-ils pas nos parvenus d'aujourd'hui? ces jardins ornés de plantes et de fleurs d'or ne désignent-ils pas leurs salons lambrissés d'or et de clinquants? Faute de goût, ils veulent être riches, mais quelle richesse!

Il semble que jusqu'ici l'architecture soit restée étrangère au mouvement rénovateur qui s'opère dans tout mouvement social, littéraire et artistique. Nos architectes feraient-ils abstraction de l'idée? On serait en droit de le supposer, par la confusion qui se manifeste dans toutes nos œuvres modernes, par le manque d'unité et de sincérité, sans lesquelles l'art ne peut exister.

Faut-il s'étonner dès lors de l'indifférence du public, si l'on s'obstine à lui parler un langage qu'il ne comprend plus, s'il ne peut fortifier son jugement par la raison? On arrive difficilement à tromper la foule au point de lui faire admirer ce qui est faux; elle a l'intuition du vrai et toutes nos richesses accumulées, n'ont pu l'émouvoir. Il serait bon de tenir compte de ces dispositions du public et d'en tirer des déductions.

Toutes les belles époques en architecture n'étaient-elles pas rationnelles et sans vouloir remonter jusqu'à l'antiquité, notre architecture gothique du moyen-âge, dont nous sommes fiers, à si juste titre, n'est que le résultat du raisonnement, la juste expression des besoins de l'époque. Et cependant, quelle liberté d'agencement! Quelle variété dans l'ornementation! Comme chaque pays, chaque siècle a bien son cachet d'originalité!

Cette architecture dont nous pouvons revendiquer la parenté, est aujourd'hui oubliée ou imitée maladroitement. C'est dans ses principes immuables, qu'il faut s'inspirer et non dans la reproduction servile de ses différents types. Ces principes sont de toutes les époques, se prêtent à toutes les formes, conviennent à tous nos besoins.

Ces artistes du XIII^e et XIV^e siècles, étaient des constructeurs, doublés de gens de goût et savaient mettre à profit les influences de l'Orient sans s'y asservir.

(A continuer.)

VAN BRUSSEL.

Olga Janina et la musique de Liszt.

LE CONCERTO EN MI BÉMOL POUR PIANO ET ORCHESTRE.

Le public bruxellois a écouté Olga Janina comme il écoute n'importe quel virtuose de talent qu'on lui présente sur la scène des concerts populaires.

Quelques voyants, qui avaient deviné du premier coup, chez cette artiste qui se révélait, autre chose qu'une virtuosité ordinaire, l'ont saluée comme il convient. En général, la

critique est restée pour elle dans les limites de ses jugements habituels; elle a parlé d'habileté, de mécanisme, de faiblesse dans l'exécution de certains morceaux, d'incontestable supériorité dans d'autres. On lui a conseillé paternellement de ne point s'attacher d'une façon exclusive à la musique de Liszt (et non pas Listz, s'il vous plaît, comme on s'obstine à l'écrire partout. Rien d'odieux comme cette manie d'estropier les noms que la notoriété a consacrés, d'écrire Théophile Gauthier avec un *h* et Listz avec le *z* à la fin. Ce dernier surtout semble éternellement voué à un traitement barbare, depuis qu'il a passé par la France; les Français disent encore: « le célèbre abbé Litz. » Chez nous, ce nom se retrouve défiguré même sur les affiches de concert).

Car la critique mesquine et vieillotte retombe ici sur son éternel dada. Les gens qui ont suivi depuis trente ans les mêmes ornieres, qui se sont accoutumés à un « idéal » forgé d'avance, et ont croupi dans l'ignorance systématique de toute chose nouvelle, ne supporteront jamais qu'on les détourne de l'honnête sentier où ils cheminent en paix. Leurs yeux, habitués à un crépuscule qui s'assombrit toujours, refusent de se tourner vers le soleil, et si quelque poigne vigoureuse les saisit au collet, et les campe, de force, en face de l'astre éclatant, ils se voilent la face en poussant des cris et en disant: « arrière ces clartés importes! »

En France, ils étaient une bande, ayant pour chefs de file les Scudo et les Azevedo, — acharnés contre Berlioz et contre Wagner. On les retrouve en Belgique, signant leurs élucubrations de toutes les lettres de l'alphabet, depuis A jusqu'à Z, — et conservant l'anonyme par modestie, sans doute!

Liszt est devenu leur bête noire de prédilection, depuis que Wagner a échappé (ou peu s'en faut) à leurs sombres attaques. La gloire de Wagner rayonne aujourd'hui sur le monde artistique; son astre s'est à peu près dégagé des nuages dont la critique en question faisant cause commune avec la bêtise humaine, cherchait à l'envelopper. Maintenant, c'est sur Liszt que l'on retombe: « le fougeux pianiste, » le roi des pianistes, qui s'est mis dans la tête de composer, et, comme la composition n'allait pas, et qu'il fallait qu'on parlât de lui » coûte que coûte, s'est fait abbé..., etc., etc.»

Mais quelle est donc, s'il vous plaît, cette composition « qui n'allait pas? »

Les fantaisies sur *Lucrece Borgia*, sur *Robert le Diable*, les *Patineurs*, — des « morceaux

de piano, c'est là l'œuvre dont on parle, celle que l'on connaît.

Voulez-vous savoir ce que c'est que l'œuvre de Liszt? Je vais essayer de vous en donner une idée par la nomenclature suivante :

Douze *poèmes symphoniques* pour grand orchestre.

Tasso, lamento et triompho.

Les *Préludes* (d'après Lamartine).

Orphée.

Fest Klänge (Sons de fêtes).

Prométhée.

Mazeppa.

Hunenschlacht (combat des Huus, d'après Kaulbach).

Héroïde funèbre.

Les « *Ideale* » (d'après Schiller).

Ce qu'on entend sur la montagne (d'après Hugo).

Hungaria.

La symphonie de *Faust*, orchestre et chœur, en trois parties : *Faust*, *Margueritha*, *Méphis-tophélès*.

La symphonie de *Dante*.—Enfer et Paradis.

Deux *Épisodes*, d'après le *Faust* de Lenan.

Concerto en mi bémol.

Concerto en la.

Quinze *Rhapsodies hongroises*.

Sept cahiers de *Lieder*.

Cinq *Messes*.

Des *Psaumes*.

Oratorio : *Légende de Sainte-Élisabeth*.

Oratio : *le Christ*.

Des Sonates, des Ballades, des Polonaises, les *Harmonies poétiques et religieuses*, les *Années de pèlerinage*...

Voilà l'œuvre de Liszt, œuvre inconnue, inconnue en Belgique, inconnue partout, sauf quelques morceaux. MM. Brestkopf et Hartel ont publié un volume rien qu'avec les titres et les numéros d'œuvres de ces innombrables compositions et transcriptions.

Pourquoi n'exécute-t-on pas ces œuvres? Pourquoi en parler, les juger, sans en connaître même le nom?

Nous avons des artistes exécutants, des orchestres, des maîtres de chapelle : en Belgique nous ne sommes pas, sous ce rapport, dans le cas de bien d'autres pays, où, si l'on n'exécute pas les œuvres nouvelles (ce que l'on appelle la musique de l'avenir!), c'est faute de gens capables de les jouer et de les diriger.

Olga Janina a exécuté, au 2^e concert populaire, le concerto en mi bémol de Liszt. Le

public a écouté cette belle page dans un recueillement convenable; s'il n'a pas été illuminé soudain, il s'est montré décent, au rebours du public parisien, qui en est encore à siffler l'ouverture du *Vaisseau Fantôme*!

La critique (celle dont j'ai parlé tout à l'heure, et aussi celle qui, sans être rétrograde, s'arrête en chemin : les tièdes, les timides, les gens que j'assimilerai volontiers, en musique, aux doctrinaires politiques) la critique, dis-je, n'a pas épargné à ce concerto ses dédains et ses sarcasmes. Elle n'a pas vu, dans le déchaînement de l'orchestre, le cri poussé par l'humanité entière, la volonté qui cherche à s'affranchir. L'artiste nous transporte dans un Éden merveilleux, aux rivages de l'Idée. Quoi de plus beau que cet adagio, aspiration sans cesse croissante vers un sublime recueillement?

Viennent les illusions terrestres, les séductions trompeuses, toutes ces choses brillantes et mensongères qui mettent l'âme dans une atmosphère de voluptés. C'est ici encore l'éternelle lutte des deux principes du bien et du mal, engagée dans les profondeurs du cœur humain, cette lutte que Wagner a présentée d'une autre façon, et avec une intensité si merveilleuse dans *Tannhäuser*. Après les instants d'ivresse où il a pu oublier pendant quelque temps, l'homme reprend sa conscience perdue, il secoue ses chaînes, il recommence à marcher vers l'affranchissement. Voici enfin, brillant à ses regards, cette Liberté qu'il ne fit d'abord qu'entrevoir (marche triomphale sur la grande phrase de l'adagio). Tel éclate le final : c'est la grande joie que l'on éprouve à la vue de la lumière, après avoir erré longtemps, plein d'incertitude et d'hésitation, au milieu des ténèbres.

Le public, quand il n'est pas sous l'empire d'opinions toutes faites et mal faites, quand il n'est pas troublé par des passions ridicules, possède l'instinct du beau. C'est pourquoi il écoute religieusement les grandes choses nouvelles, qu'il est impuissant à analyser, mais dont il subit l'écrasante influence. C'est ce qui est arrivé, je le répète, au 2^e concert populaire, tandis que madame Janina interprétait l'œuvre de Liszt, avec une supériorité qu'on ne lui a pas assez reconnue.

Olga Janina s'est faite pour ainsi dire l'apôtre de Liszt et cette mission qu'elle s'est imposée. nul n'est mieux fait pour la remplir. C'est une étrange personnalité, à la fois délicate et frêle, nerveuse et énergique. Les yeux reflètent l'enthousiasme, l'exaltation que

donne le culte de l'art, dégagé de toutes les mesquineries dont nos mœurs l'ont enveloppé.

Elle ne « fait point de musique, » elle ne « joue pas du piano; » elle a adopté un moyen de traduire, dans une langue perfectionnée, des impressions que les langages humains sont impuissants à rendre.

Ici le rôle de l'interprète consiste surtout à évoquer l'impression, — cette impression première qui dicta au compositeur les accents qu'il s'agit de faire résonner; — puis à mettre cette impression d'autrui d'accord avec sa propre nature. L'exécution nous apparaît alors non comme un jeu où l'on remarque une technique supérieure, ou une entente parfaite des idées et des intentions du maître, — mais comme une vision spontanée dans le ciel de l'art, une immense improvisation d'inspiré.

L'œuvre de pensée doit être exécutée par la pensée.

Franz SERVAIS.

DE LA VALEUR DES ŒUVRES D'ART

AU SEIZIÈME SIÈCLE.

En l'année 1520, (l'année de la mort de Raphaël.) Albert Dürer se rendit dans les Pays-Bas, où il séjourna à Anvers jusque dans le courant de 1521. L'artiste allemand avait également séjourné plusieurs années en Italie, et il voulait voir et connaître le pays qui, un siècle auparavant, avait joui de l'honneur incontesté de servir de centre à tout le mouvement artistique du monde.

Pendant son séjour dans nos contrées, Albert Dürer habita presque constamment Anvers, mais il visita Bruxelles, Gand, Bruges, Louvain, etc. Il rédigea un journal de ce long voyage, dans lequel il nota minutieusement, jour par jour, tous les incidents petits et grands, qui se présentèrent et toutes les dépenses qu'il fit, à quelque nature qu'elles appartenissent. C'est grâce à ces évaluations innombrables d'objets de tout genre, que nous avons cru pouvoir établir, en tenant compte de la différence de valeur de l'argent, que les œuvres d'art, au seizième siècle, ne rapportaient guère aux artistes qui les produisaient, que la dixième partie du prix que

des travaux analogues obtiennent aujourd'hui.

On a souvent pris pour base de l'étude de la valeur de l'argent, aux diverses époques de l'histoire, le prix du blé. C'est un système qui laisse énormément à désirer et qui induira en erreur la plupart du temps. Nous avons pris pour base de nos évaluations la valeur de l'ensemble des objets excessivement nombreux qui sont mentionnés dans le manuscrit de Dürer, en remarquant que, généralement, les choses nécessaires à la vie se trouvent entre elles à peu de chose près, dans la même relation qu'aujourd'hui.

Il serait fastidieux d'énumérer même une faible partie de ces chiffres; nous n'en donnerons que trois ou quatre: Un dîner offert à huit convives coûte 2 florins; deux couvertures coûtent 4 florins; une visite de médecin coûte un demi florin; une paire de souliers, un florin; enfin, deux beaux chevaux, 700 florins.

Voyons maintenant la valeur des œuvres d'art et comparons.

Albert Dürer fit à Bruxelles, au moment où il allait retourner en Allemagne, le portrait à mi-corps, à l'huile, du roi de Danemark, Christian II, qui était venu conférer avec Charles-Quint. Ce portrait lui fut payé 30 florins. Ce prix doit évidemment être considéré comme un maximum, étant un prix de roi. Nous voyons en effet, ailleurs, Dürer évaluer le portrait d'un magistrat, qu'il avait exécuté dans les mêmes dimensions, 25 florins, et il travaillait à beaucoup meilleur compte pour les marchands, comme le prouve le passage suivant: « J'ai réglé mon compte avec Jobst; je lui devais 31 florins, que j'ai payés, sauf déduction du prix des deux portraits à l'huile que je lui ai faits. »

Dürer mentionne encore un troc qu'il fit avec un amateur d'Anvers. Il lui donna une Véronique peinte par lui-même et un petit tableau d'un artiste qu'il nomme Franz; il reçut en échange une hyacinthe et une agathe gravées, et chacun des deux lots fut estimé 14 florins.

En comparant tous les chiffres donnés par Dürer, nous sommes arrivés à la conviction

que la somme payée par le roi de Danemark, pour son portrait, ne représenterait pas, de nos jours, une valeur supérieure à 300 ou 350 francs, ce qui concorde avec le prix vingt fois plus élevé demandé pour deux beaux chevaux que Dürer vit exposés à la foire de Gand. Il ne faut point s'étonner, dès lors, que la plupart des artistes du seizième siècle, et Dürer lui-même, aient été constamment besoigneux. Il mentionne, dans son manuscrit, un grand nombre de portraits au charbon, qu'il croquait au prix d'un florin, — la valeur d'une paire de souliers ! Et il était alors en possession d'une réputation européenne.

Chose assez singulière : dans ce journal où il entre dans une foule de détails infimes, Dürer émet fort peu d'appréciations de critique artistique ; il parle avec beaucoup d'admiration, mais en fort peu de mots, de la cathédrale d'Anvers et de la tour de l'hôtel de ville de Bruxelles. Quant aux artistes de ce pays, il n'en mentionne qu'un fort petit nombre.

En passant par Middelbourg, il dit : « Jean de Mabuse y a fait un grand tableau pour l'abbaye. Il n'est pas si bien composé que peint. » Impossible de dire mieux en aussi peu de mots.

Il parle aussi de Suzanne Horebout, dont il acheta une petite peinture pour un florin. Cette artiste, qui n'avait alors que 18 ans, passa une grande partie de sa vie en Angleterre, où elle exécuta un grand nombre de tableaux pour le roi Henri VIII. « C'est une grande merveille, dit Dürer, qu'une femme puisse faire aussi bien. »

Il nomme Van Orley, mais sans émettre aucune opinion à son égard.

Citons encore ce passage, relatif à une excursion à Gand :

« J'ai vu le tableau de Johannes. C'est un

ouvrage admirable qui montre un grand génie, particulièrement Ève (1), Marie et Dieu le père, qui sont très-bons. »

Ils s'agit évidemment du *Triomphe de l'Agneau*, des frères Van Eyck, cette œuvre splendide dont deux siècles plus tard (1817), des chanoines idiots, malgré les clameurs indignées de la ville entière, vendirent à vil prix une partie importante, actuellement au musée de Berlin ; cette œuvre dont les Gantois refusèrent des sommes considérables, et pour l'amour de laquelle, ils s'exposèrent au mécontentement du redoutable Philippe II.

Karl STUR.

La classe des Beaux-Arts donne pour concours de peinture ce sujet : *Les travaux de la métallurgie* et pour le concours de sculpture cet autre sujet : *Les travaux de l'agriculture*.

C'en est donc fait de l'anecdote historique.

On objectera que les sujets choisis par la docte Académie *sont de tous les temps* ; d'accord, mais nous commençons enfin à nous dépouiller des friperies du passé. Constatons avec joie que l'Académie elle-même semble comprendre que *l'idée généralisée* doit remplacer dans l'art *l'anecdote* et qu'il faut peindre *l'homme* et non un *costume*.

La société libre des Beaux-Arts félicite la société officielle des Beaux-Arts de ce premier pas en avant.

C'est le premier pas qui coûte.

ERRATA.

Lire dans l'article : *Des Biographes et des biographies* de la livraison précédente :

Jan Steen au lieu de Jean Stin.

Brauwier au lieu de Brower.

Hout au lieu de Hood.

(1) On sait que le volet qui représente Ève est actuellement III au musée de Bruxelles.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 17, rue Montagne de Sion.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

LE PEINTRE D'HISTOIRE.

ÉTUDE D'APRÈS NATURE

D'où vient cette dénomination : « Peintre d'histoire ? » Quand et comment a-t-elle été appliquée pour la première fois ! A cela il serait difficile de répondre.

Le mot est vide et prétentieux ; la catégorie d'individus qu'il désigne ne fait pas remonter ses origines bien haut. C'est un produit de notre civilisation, un phénomène particulier à cette époque transitoire. Les habiles qui prennent ce titre en abusent pour faire leurs affaires en se moquant de leurs contemporains ; ils arrivent à cette double fin, sans érudition ni savoir, ni fantaisie, et, ce qu'il y a de plus singulier dans leur cas, c'est qu'ils bénéficient précisément de ces trois qualités, qu'ils sont censés posséder et qu'ils ne possèdent point.

Comment s'y prennent-ils ? C'est leur secret. Nous allons essayer sinon de leur arracher ce secret, du moins d'expliquer les phénomènes de leur existence.

Le peintre d'histoire naît volontiers dans les petites villes. Cela paraît déjà un calcul !

Son aptitude au genre ennuyeux le prive pour ainsi dire des joies de l'enfance. Les circonstances qui entourent sa jeunesse le sollicitent vivement à acquérir des connaissances étrangères à l'art de peindre. Cela fait, il voit en lui-même tous les symptômes de sa vocation.

Cette conviction acquise, il retire un premier bénéfice de sa naissance dans une petite ville : il obtient une bourse, pour continuer ce qu'il appelle ses études. C'est à cette époque qu'il se fortifie dans la médiocrité qui plus tard

doit être sa force, et qui constitue, pour ainsi dire, sa base d'opération. Cette jeunesse du peintre — le temps du rapin — pleine d'exubérance, d'enthousiasme, de tant d'aimables défauts, s'écoule pour lui terne et froide : il n'a ni vice ni vertu.

Il suit les cours avec régularité, ses professeurs mettent en lui leurs plus fermes espérances ; ils en feront leur égal, un professeur comme eux, un directeur d'académie qui à son tour en formera d'autres à son image et transmettra aux générations futures les saines traditions de la peinture historique.

La récompense de son aveugle soumission ne se fait pas attendre, il obtient un prix de Rome, rentre triomphalement dans le lieu qui l'a vu naître où il est reçu par les autorités, — le vin d'honneur lui est offert, accompagné d'un discours où on lui fait entrevoir les diverses phases de la glorieuse carrière qu'il doit fatalement parcourir.

Bref, il part pour Rome armé de toutes pièces officielles et autres. Il y reste le temps prescrit fait ses envois régulièrement, puis, le temps accompli, il rentre chez lui, avec un stock d'esquisses faites d'après les pifferrari que nous voyons journallement dans nos rues.

S'il n'a pas le prix, cela ne change guère les choses. Il y a moins de solennité dans la réception, voilà tout. Mais les subsides et les commandes ne tardent pas à venir tout de même.

Pour la première exposition, il confectionne un tableau représentant un épisode historique quelconque. L'œuvre, réunissant toutes les qualités que l'on exige ordinairement de ces sortes de produits, est toujours acquise soit par la commune, soit par la province, soit par l'état : cela dépend du personnage officiel qui s'intéresse à l'auteur, et des sphères plus ou moins élevées où il gravite.

Nouvelle exposition ; second tableau identique au premier. Un public spécial, qui devient plus tard son principal complice, et qui se compose de nullités officielles, lui fait une sorte de succès au bout duquel il est nécessairement décoré.

Ce degré franchi, l'ambition du sujet se développe outre mesure ; il devient diplomate ; les décorations étrangères arrivent à la file, sous prétexte de peinture, et avec elles, comme toute grandeur a son inconvénient, une sorte de ramollissement qui consiste à apprendre à jouer avec ces choses là comme les enfants avec leurs hochets. J'ai vu deux pein-

tres d'histoire, invités à une noce, s'en aller ensemble, au moment de se mettre à table. Ils gagnèrent mystérieusement le fond du jardin ; on les suivit ; on les vit tirer de leurs poches les insignes de tous leurs ordres et se les ajuster en se félicitant mutuellement.

Cette fièvre de décorations passe de l'état aigu à l'état chronique. Alors commence la période de rapacité.

C'est alors que les études diplomatiques deviennent utiles. Des ligues se forment entre les peintres d'histoire, selon la formule : l'union fait la force. Ils se fourrent dans les académies, dans les écoles, dans les commissions ; plus rien ne leur échappe ; les musées, les églises et les hôtels de villes sont remplis de leurs œuvres et il est difficile de faire un pas sans mettre le pied sur l'un ou l'autre de leurs produits.

Malheur aux confrères ! Le peintre d'histoire a la main haute. Cette ligue de la nullité et de l'ignorance contre le savoir et l'indépendance devient formidable. Le siège de cette puissance est introuvable, inaccessible, et on la subit fatalement.

C'est contre cette puissance occulte que je m'élève aujourd'hui ; les abus qui résultent d'un tel état de choses sont trop criants ; la situation faite aux beaux-arts, dans notre pays, est trop intolérable pour que les indépendants n'essaient point d'y porter remède, en protestant de toutes leurs forces.

Je voudrais que l'on publiât le catalogue des œuvres d'art acquises par l'État depuis 1830. Alors il serait aisé de se rendre compte de la situation dont je parle ; on verrait si j'ai tort en dénonçant l'incapacité de ceux qui s'intitulent peintres d'histoire.

Qu'on n'aille pas encore, à ce propos, nous reprocher d'être intolérants, nous qui arborons la liberté sur notre drapeau, comme on l'a déjà fait à l'apparition de ce journal.

De telles accusations sont toujours faciles à lancer. Pour cela, il suffit de ne pas comprendre, ou de vouloir ne pas comprendre, ce qui revient au même.

Quand une œuvre est bonne, le sujet importe peu. Peignez un hareng-saur ou un empereur, cela m'est absolument égal. Ce qui me révolte, c'est la protection accordée aux œuvres de cette catégorie qui prend le titre pompeux de peinture d'histoire et qui dissimule sa parfaite inanité sous une forme pédante.

Si les auteurs de ces choses-là avaient peint seulement un sujet de nature morte aussi mal que ce qu'ils appellent leurs tableaux d'his-

toire, leurs noms seraient restés dans l'obscurité.

Au temps des splendeurs de notre école flamande, ce titre prétentieux n'existait pas ; il ne se rencontre dans aucune biographie ; c'est donc une invention moderne.

A cette merveilleuse époque, nous voyons les peintres abordant tous les sujets, accessibles à tous les sentiments, peignant ce qui leur plaît, comme il leur plaît. S'ils entrent dans le domaine de l'histoire, ils la traitent selon leur caprice ; la science historique n'a rien à y voir, l'archéologie non plus ; le sujet est un simple motif ; bien peindre est le but. Aujourd'hui nous voyons le contraire. Tout sujet leur était bon pourvu qu'il fût basé sur la nature et sur la vie. Un animal, une fleur, un paysage, une marine, un intérieur, étaient motifs à chefs-d'œuvre. Ces grands peintres modestes savaient se mettre à tous niveaux et ne dédaignaient rien de ce qui est humain.

Décorer un monument, illustrer une œuvre littéraire, c'était simplement, pour eux, saisir une occasion de manifester leur génie. Rien de plus.

Les vierges de Rubens sont vêtues de soie et de velours et portent des coiffures de perles ; ses soldats du crucifiement sont toujours armés à l'espagnole (1). Paul Véronèse, dans les *Noces de Cana*, met le Christ et sa mère non pas avec les personnages bibliques que nous connaissons, mais avec le monde de son temps. Velasquez représente Apollon avec une auréole comme le Christ.

Rembrandt fait assister des juifs d'Amsterdam, en costumes du XVII^e siècle, à la *Descente de croix* ; il place la Vierge agonisante dans un superbe lit renaissance (2). Albert Dürer nous montre Adam et Ève nus dans le paradis terrestre, dans cette première période du monde où l'arbre de la science n'avait point germé encore ; Adam tient un couteau avec lequel il grave deux cœurs enflammés sur l'écorce d'un pommier. Au musée du Louvre, le tableau qui porte le n^o 511 représente un reniement de saint Pierre ainsi conçu : au premier plan, des soldats jouent aux cartes ; saint Pierre se chauffe devant une grande cheminée. Une servante l'interroge en posant la main sur

(1) Rubens aborde tous les genres de peinture. Ses travaux d'architecture auraient une immense célébrité si la peinture n'avait pas tout pris ; il a publié un grand ouvrage intitulé : *Description des palais de Gènes*.

(2) Les eaux-fortes de Rembrandt forment une collection variée, où tous les genres sont traités indistinctement. De plus, il a illustré un ouvrage espagnol.

son bras gauche. Un homme armé d'une pipe se tient derrière lui et semble attendre la réponse. Dans le fond, d'autres soldats se disposent à sortir à la suite d'un enseigne.

Voilà donc un tableau d'histoire, puisque le sujet est historique. Crayer, dans ses tableaux représentant la Nativité, représente l'enfant Jésus vêtu simplement d'une bande de nombril — comme le premier nouveau-né venu.

Je pourrais continuer ces exemples à l'infini. Ceux que je viens de donner suffisent, je pense, à montrer la façon dont les artistes, aux grandes époques de l'art, comprenaient la peinture historique.

(A continuer.)

HOUT.

EYAPOPEYA.

Nous nous levions de table. Chacun de nous achevait, — occupation malsaine, — de croquer les dragées du baptême, en attendant le café, l'exécrable café des gens qui vous disent froidement : « Notre épicier en vend de très-bon ! »

L'enfant en l'honneur de qui avait eu lieu ce festin, dormait, convive inconscient, près de nous, dans un berceau de fer creux, chef-d'œuvre de quelque Tronchon amoureux de son art.

C'était mon filleul. Quelques heures auparavant, en face d'un serviteur de Dieu, j'avais promis — en société de M^{lle} Cécile, ma voisine de banquet — de faire de ce poupon un parfait chrétien.

En outre, M^{lle} Cécile et moi, nous devions servir de parents, au besoin, à ce petit être dont le rudiment de nez, pendant une grande partie de la cérémonie, avait été soumis à de rudes épreuves, — les premières sont les plus dures, — par son contact incessant avec les innombrables boutons de la robe de fête de sa nourrice.

— Qu'il est beau, mon enfant ! s'écria tout à coup, pour la centième fois, la mère de ce nouveau-né de Nuremberg, se penchant sur lui. N'est-ce pas, mesdames, qu'il est beau ?

A l'unanimité, la réponse des invités fut celle-ci : — Un ange, chère madame, un ange !

Alors, en bon parrain, mais navré, je vins m'asseoir à côté de cet exquis bébé de vingt-neuf sous, et je regardai attentivement ses mains ridées et graciles comme celles des singes distingués.

On connaît ses auteurs ! Pendant que j'examinais paternellement ce microscome de chair et de dentelles, le souvenir de la chanson bizarre que Henri Heine met dans la bouche de Charles I^{er}, en son *Romancero*, vint obséder mon cœur mélancolique.

Berçant le fils du charbonnier dans la hutte de la forêt, seul et morose, le pauvre roi chante tristement un refrain monotone de nourrice, mêlant aux paroles étranges de la chanson enfantine l'écho poignant de ses préoccupations désespérantes.

« *Eyapopeya*, murmure le noble fugitif,
» poussant en cadence du pied le berceau
» grossier. Qu'est-ce qui s'agite dans la
» paille ? Le chat est mort. Les petites souris
» sont bien à leur aise. »

Et tout pâle de la vision sanglante de l'Avenir, Charles I^{er}, dans la ballade du grand humoriste allemand, s'écrie : « Mon chant de mort est ton chant de berceau ! *Eyapopeya*. » — Tu grandiras, enfant. — La foi du charbonnier n'existe plus. — Le chat est mort. — Qu'est-ce qui s'agite dans la paille ? — Tu couperas d'abord mes cheveux gris. — *Eyapopeya*. — Tu as conquis l'empire, tu me sépares la tête du tronc. — Les petites souris sont bien à leur aise. Dors mon petit bourreau, dors. »

Et moi, me rappelant, rêveur, ces paroles naïves, si étrangement coupées par des mots terribles, je me pris à murmurer aussi, douloureusement rempli de noirs pressentiments :

— *Eyapopeya*, dors, petit bourgeois, dors ! qu'est-ce qui s'agite dans la paille ? O nouveau-né, tu entreras dans un lycée quelconque. Après l'avoir bourrée de citations, on farcira ta mémoire de fragments poétiques, absurdes. *Eyapopeya* ! Tu apprendras à nous mépriser de bonne heure, nous, les pauvres artistes modernes écrasés sous le poids du passé. O bachelier, tu deviendras un étudiant de première année, le plus détestable des juges en poésie, en peinture, en sculpture, en musique.

— Dors, petit bourgeois, dors. Le vaccin de la haine que t'a inoculé l'Université, débordera de ton cœur. Tu siffleras Victor Hugo, et Musset, Lecomte de l'Isle, Baudelaire et Banville. *Eyapopeya*. Le chat est mort. Tu ne retiendras pas seulement un distique des maîtres aimés, mais tu raconteras des anecdotes scandaleuses sur leur compte. Qui sait ? Tu écriras peut-être, dans les feuilles légères, et, avec un bon mot, tu éveilleras une angoisse silencieuse et digne, dans de pauvres âmes trop fières pour aller mettre rudement leur pied

entre les basques de ton habit d'ébène, irrécusable.

Eyapopeya. — Les petites souris sont bien à leur aise. — Plus de poésie ! D'air, il n'en faut plus ! — A la porte, les gêneurs. — Le rythme ? Qu'est-ce que c'est que ça ? — La muse ? Elle est bien bonne celle-là ! — Wagner est « un empêchement de danses en ronde. » *Eyapopeya*. Des vers ! des vers ! asseyez-vous dessus. — Hélas ! les artistes vieillissent, à leurs foyers désertés, l'hiver, t'entendront crier ainsi par les nues, ô enfant. Et les peintres, découragés, nettoieront leurs brosses, en disant : A quoi bon ? Et les musiciens se nourriront uniquement de colophane ! *Eyapopeya*, dors, petit crevé, dors.

— Allons, monsieur, chanta à mon oreille la voix mélodieuse de M^{lle} Cécile, vous avez laissé refroidir votre café. Venez donc !

— Toujours à rêver ! s'écria le père du petit garçon. C'est joli la poésie, mais ça ne vaut pas ça, tenez, ajouta-t-il (le monstre) en faisant claquer son ongle sous une dent. Je ne dis pas cela pour vous, mon cher, continua en faisant de l'esprit l'heureux commerçant, ivre de paternité.

Et je quittai mon filleul en lui disant, — ce qui fit jeter les hauts cris à toutes les matrones présentes, — « dors mon petit bourreau, dors, » *Eyapopeya* !

Ernest d'HERVILLY.

LE DOMPTEUR.

Le dompteur se tenant debout devant ses bêtes,
Sur les barreaux du fond les lions se pressant,
Il les fouetta : soudain alors toutes ces têtes,
Ainsi qu'un ouragan terrible se dressant,

Rugirent : un nouveau coup de fouet les fit taire,
Et les lions soumis et rentrés au repos,
Le dompteur les força de se coucher à terre,
Et gracieusement mit le pied sur leur dos.

Mais ce qui plut surtout et fit rire les femmes,
Ce fut après cela de petits lionceaux,
Condamnés pour la vie aux spectacles infâmes,
Qui lestement sautaient à travers des cerceaux.

Leurs mères regardaient de leur prunelle morte :
L'homme sourit encore au moment de partir,
Et j'eus honte, voyant qu'il atteignait la porte,
De ces lions repus, qui le laissaient sortir,

Et mon cœur s'indigna de l'horreur de ces fêtes,
Aimant toutes fiertés et partant, n'aimant pas,
Qu'outrageant sans pitié la dignité des bêtes,
On dressât des lions à se courber si bas.

CAZALIS.

PAGES OUBLIÉES.

POÈMES EN PROSE.

I

L'Orgue de Barbarie.

Depuis que Maria m'a quitté pour aller dans une autre étoile, — oh! laquelle, Orion, Al-tair, et toi, verte Vénus? — j'ai toujours chéri la solitude. Que de longues journées j'ai passé seul avec mon chat. Par seul, j'entends sans un être matériel, et mon chat est un compagnon mystique, un esprit; je puis donc dire que j'ai passé de longues journées seul avec mon chat, et seul avec un des derniers auteurs de la décadence latine; car depuis que la blanche créature n'est plus, étrangement et singulièrement j'ai aimé tout ce qui se résumait en ce mot : *chute*. Ainsi, dans l'année, ma saison favorite, ce sont les derniers jours allanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne, et, dans la journée, l'heure où je me promène est celle où le soleil se repose avant de s'évanouir, où les rayons sont de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux. De même la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté triste, est la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaye point le latin enfantin des premières proses chrétiennes.

Je lisais donc un de ces chers poèmes, dont les plaques de fard ont plus de charme pour moi que l'incarnat de la jeunesse, et plongeais une main dans la fourrure du pur animal, quand un orgue de Barbarie chanta languissamment et mélancoliquement sous ma fenêtre.

Il jouait dans la grande allée de peupliers dont les feuilles me paraissent jaunes, même au printemps, depuis que Maria a passé là avec des cierges une dernière fois.

L'instrument des tristes par excellence! Le piano scintille, le violon ouvre à l'âme déchirée la lumière des alleluia, mais l'orgue de Barbarie, dans le crépuscule du souvenir, me fait désespérément rêver.

Et cependant, il murmurait un air joyeusement vulgaire et qui met la gaieté au cœur des faubourgs, un air suranné, banal.

D'où vient que sa ritournelle m'allait à l'âme et me faisait pleurer comme une ballade romantique? Je la savourai lentement, et je ne lançai pas un sou par la fenêtre, de peur de me déranger et de m'apercevoir que l'instrument ne chantait pas seul.

Oh! l'orgue de Barbarie, la veille de l'automne, à cinq heures, sous les peupliers jauniss, Maria!

II

L'Orphelin.

Orphelin, déjà, enfant avec tristesse présentant le poète, j'errai, vêtu de noir, les yeux baissés du ciel et cherchant une famille sur la terre. Une fois s'arrêtèrent sous les arbres dont le vent cassait le bois mort, près de la rivière, des baraques de foire. Devinai-je une parenté et que je serais des leurs, plus tard, mais j'aimais à vivre de la vie de ces comédiens et vers eux j'allais oublier mes hideux camarades. Par les planches m'arrivaient, brise aérienne, des chœurs, des voix d'enfants maudissant un tyran, avec de grêles tirades, car Thalie habitait la tente et attendait l'heure sainte des quinquets. Je rôdais devant ces tréteaux, orgueilleux, et tremblant de la pensée de parler à un enfant, trop jeune pour jouer parmi ses frères, mais qui s'appuyait contre des toiles écarlates de pourpoints et d'audace romantique, peintes par le maître qui, peut-être, à cet instant, croyait seul au moyen-âge. L'enfant, je le vois toujours, coiffé d'un bonnet de nuit taillé comme le chaperon du Dante, mangeait, sous la forme d'une tartine de fromage blanc, les lys ravis, la neige, les plumes du cygne, les étoiles et toutes les blancheurs sacrées des poètes : je l'eusse bien prié de m'admettre à son repas si je n'avais été si timide, mais il le partagea avec un autre qui vint brusquement, en sautant, — un petit saltimbanque de la baraque voisine dans laquelle on allait donner des tours de force, ce frivole exercice ne se refusant pas à la frivolité du grand jour. Il était tout nu dans un maillot lavé, et pirouet-

tait avec une turbulence surprenante; ce fut lui qui m'adressa la parole : « — Où sont tes parents? — Je n'en ai pas, » lui dis-je. — « Ah! tu n'as pas de père? Moi, j'en ai un. Si tu savais comme c'est amusant, un père, ça rit toujours... Même l'autre soir où l'on a mis en terre mon petit frère, il faisait des grimaces plus belles quand le maître lui lançait des claques et des coups de pied. Mon cher, dit-il, en élevant sa jambe disloquée avec une facilité glorieuse, il m'amuse bien, papa. » Puis il mordit encore dans la tartine du plus jeune enfant qui ne parlait pas. « — Et de maman, tu n'en as donc pas non plus, que tu es tout seul? La mienne mange de la filasse et tout le monde tape des mains. Tu ne connais pas cela, toi. Voilà; des parents sont des gens drôles qui nous font rire. » Mais sa parade venait de commencer, et il partit après ces mots. Moi, je m'en allai tout seul, songeant que c'était bien triste que je n'eusse pas comme lui des parents.

III

Causeries d'hiver.

« Cette pendule en saxe, qui retarde et sonne treize heures parmi ses fleurs et ses dieux, à qui a-t-elle été? Pense qu'elle est venue de Saxe par les longues diligences, autrefois.

(De singulières ombres pendent aux vitres usées.)

Et ta glace de Venise, profonde comme une froide fontaine, en un rivage de guivres dédorées, qui s'y est miré? Ah! je suis sûr que plus d'une femme a baigné dans cette eau le péché de sa beauté : et peut-être verrais-je un fantôme nu si je regardais longtemps. — Vilain, tu dis souvent de méchantes choses...

(Je vois des toiles d'araignées en haut des grandes croisées.)

Notre bahut encore est très-vieux : contemple comme ce feu rougit son triste bois; les rideaux allanguis ont son âge, et la tapisserie des fauteuils dénués de fard, et les anciennes gravures des murs, et toutes nos vieilleries! Est-ce qu'il ne te semble pas, même, que les bengalis et l'oiseau bleu sont déteints par le temps?

(Ne songe pas aux toiles d'araignées qui tremblent en haut des grandes croisées.)

Tu aimes tout cela, et voilà pourquoi je ne puis vivre auprès de toi. N'as-tu pas désiré, ma sœur au regard de jadis, qu'en un de mes poèmes apparussent ces mots : « La grâce des choses fanées? » Les objets neufs te déplaisent, à toi aussi; ils font peur avec leur hardiesse criarde, et tu te sentirais le besoin de les user, — ce qui est bien difficile à faire pour ceux qui ne goûtent pas l'action.

Viens, ferme ton vieil almanach allemand, que tu lis avec attention, bien qu'il ait paru il y a plus de cent ans, et que les rois qu'il annonce soient tous morts, et, sur l'antique tapis couché, la tête appuyée parmi tes genoux charitables dans ta robe palie, ô calme enfant, je te parlerai pendant ces heures; il n'y a plus de champs et les rues sont vides, je te parlerai de nos meubles.....

Tu es distraite?

(Les toiles d'araignées grelottent longtemps en haut des grandes croisées.)

IV

Pauvre enfant pâle...

Pauvre enfant pâle, pourquoi crier à tue-tête dans la rue ta chanson aiguë et insolente qui se perd parmi les chats, seigneurs des toits?

Car elle ne traversera pas les volets des premiers étages, derrière lesquels tu ignores de lourds rideaux de soie incarnadine. Cependant tu chantes fatalement, avec l'assurance tenace d'un petit homme qui s'en va seul par la vie, et, ne comptant sur personne, travaille pour soi. As-tu jamais eu un père? Tu n'as pas même une vieille qui te fasse oublier la faim en te battant, quand tu rentres sans un sou.

Mais tu travailles pour toi. Et, debout dans les rues, couvert de vêtements déteints, faits comme ceux d'un homme, d'une maigreur précoce et trop grand à ton âge, tu chantes pour manger, avec acharnement, sans abaisser tes yeux méchants vers les autres enfants jouant sur le pavé.

Et ta plainte est si haute, si haute que ta tête nue qui se lève en l'air à mesure que ta

voix monte, semble vouloir partir de tes petites épaules.

Petit homme, qui sait si elle ne s'en ira pas un jour, quand, après avoir crié longtemps dans les villes, tu auras fait un crime.

Car un crime n'est pas bien difficile à faire va, il suffit d'avoir du courage après son désir, et nous qui désirons... Ta petite figure est énergique.

Pas un sou ne descend dans le panier d'osier que tient ta longue main pendue sans espoir sur ton pantalon. Cela te rendra mauvais et un jour tu commettras un crime.

Et ta tête se dresse toujours et veut déjà te quitter, — comme si elle le savait d'avance, — pendant que tu chantes d'un air qui devient menaçant.

Elle te dira adieu pendant que tu paieras pour moi, pour ceux qui vaudront moins que moi. Et probablement tu vins au monde pour cela et c'est pour cela que tu jeûnes dès maintenant; nous te verrons dans les journaux.

Ah ! pauvre petite tête !

V

La Pipe.

Hier, j'ai repris ma pipe en rêvant une longue soirée de travail, de bon travail d'hiver. J'ai jeté les cigarettes, avec toutes les joies enfantines de l'été, dans le passé qu'illuminent les feuilles bleues de soleil, les mousselines, les oiseaux. Et j'ai repris ma grave pipe comme un homme sérieux qui veut fumer longtemps sans se déranger, afin de mieux travailler. Mais je ne m'attendais pas à la douce surprise que me préparait cette délaissée.

A peine eus-je dessiné la première bouffée que j'oubliai mes grands livres à faire; émerveillé, attendri, j'ai respiré l'hiver dernier qui revenait. Je n'avais pas touché à cette fidèle amie depuis que je suis rentré en France, et tout Londres, Londres tel que je l'ai vécu en entier à moi seul, il y a un an, m'est apparu; d'abord ces chers brouillards qui emmoufflent la cervelle et ont là-bas une odeur à eux quand ils pénètrent sous les croisées.

Mon tabac sentait ma chambre sombre, aux meubles de cuir saupoudrés par la poussière du charbon, sur lesquels se roulait mon maigre chat noir; les grands feux! et la bonne aux bras rouges versant les charbons, et le bruit de ces charbons tombant du seau de tôle dans la corbeille de fer, le matin, alors que le facteur frappait les deux coups solennels qui me faisaient vivre! J'ai revu par la fenêtre ces arbres malades du square désert. — J'ai encore vu la mer que j'ai si souvent traversée cet hiver-là, grelottant sur le pont du steamer mouillé de bruine et noirci de fumée, — avec ma pauvre bien-aimée errante, en habits de voyageuse, une longue robe grise couleur de la poussière des routes, un long manteau gris qui collait, humide, à ses épaules froides, un de ces chapeaux de paille en forme de cloche, sans plume et presque sans rubans, que les riches dames jettent en arrivant, tant ils sont déchiquetés par l'air de la mer, et que les pauvres bien-aimées regarnissent pour bien des saisons encore. Autour de son cou s'enroulait le terrible mouchoir qu'on agite en se disant adieu pour toujours.

Stéphane MALLARMÉ.

(A continuer.)

JUMELLES.

Ces messieurs les historiens,
Citent, parmi les phénomènes,
Les extravagantes sirènes,
Poissons anté-diluviens,

Et femmes jusqu'à la ceinture.
L'appendice du cétacé,
Couvert d'un maillot cuirassé,
Leur servait, dit-on, de parure.

Or, si vous êtes amateur
De monstres, voici deux personnes,
Pareilles comme deux consonnes,
Follement belles de laideur.

Mais laideur qui n'est point commune :
Oreilles et menton pointus ;
Elles ont, sur leur masque obtus,
Un pied de nez, au moins, chacune.

Leurs yeux sont petits, tout petits,
Et ronds comme des trous de vrille;
Une lueur follette y brille;
Leur bouche a de grands appétits.

Elle est si large et si profonde,
Qu'entre ses deux bords entr'ouverts,
Une chope enfonce d'un tiers :
On y pourrait loger le monde !

Aussi l'on me dispensera
D'évaluer tout ce qu'il entre
De bière, par jour dans leur ventre :
Faro, lambic et cætera.

Non, jamais, vous n'avez vu bouche
Avaler plus éperdument ;
C'est le vorace acharnement
De l'araignée après la mouche.

Inextinguible passion,
Ces deux monstres boivent la vie.
Et cette étrange *buverie*
Est leur dernière illusion.

Souriant comme deux augures,
Elles causent en aparté ;
L'infemale joyeuseté
De cette paire de figures

Aurait fait damner Rabelais !
Je me dis : à quoi pensent-elles
Ces sataniques sœurs jumelles
Qui, buvant, ne parlent jamais ?

Et j'ai cru deviner, qu'en somme,
Elles rêvent — fol idéal
De leur double cœur virginal,
A quelque *amour de beau jeune homme* !

Henri LIESSE.

MUSIQUE.

LES ORIGINES DE L'AIR (1).

Lorsque nous assistons à la représentation d'un de nos grands opéras modernes où toutes les formes de l'art sont mises en œuvre, où toutes ses ressources sont combinées de façon à produire un ensemble grandiose et imposant, nous éprouvons quelque peine à nous figurer un opéra privé de la plupart de ses moyens d'action. Nous croyons volontiers que la forme du drame lyrique a jailli un beau jour de la

(1) Cette remarquable étude a été lue par l'auteur à la Société des compositeurs de musique.

puissante pensée de quelque rêveur, avec le germe de tous les développements ultérieurs, tout armée, enfin, ainsi que Minerve s'échappa de la tête de Jupiter. — Erreur ! Tous ces moyens depuis les plus accessoires jusqu'aux plus essentiels à l'existence même du genre, sont les conquêtes successives de quelques organisations privilégiées et le résultat de la collaboration féconde de trois siècles.

Une courte esquisse de l'histoire de l'Opéra en Italie peut donner à cette vérité les caractères de l'évidence. Cette histoire se divise en deux grandes périodes. La première commence naturellement à l'invention du drame lyrique, en 1600, et va jusqu'à 1730. Vers cette dernière époque, les intermèdes comiques, d'origine napolitaine, qui jusqu'ici font corps avec le drame et n'en forment que les épisodes grotesques, se séparent de la pièce principale et vont constituer un genre distinct qui prend bientôt le nom d'*Opéra buffa*. Cette séparation est le point de départ d'un changement radical dans les formes de l'opéra sérieux et indique, par conséquent, une nouvelle ère de son histoire.

La première période, en raison même de sa simplicité, est plus attachante que la seconde. On suit avec intérêt les premiers essais de l'inventeur. Le chanteur n'a pas encore imposé sa terrible individualité, et le compositeur libre de toute entrave, marche le front levé et le pied ferme vers le but idéal que son génie lui fait entrevoir. L'art est naïf et sincère, car la recherche de l'expression dramatique est la seule préoccupation du musicien.

Cette période est aussi la moins connue, et, partant la plus fertile en surprises. Tandis que les productions de l'époque de Palestrina sont entre les mains de tout le monde, et que les œuvres mêmes plus anciennes des contrepointistes flamands ont été l'objet d'investigations sérieuses et de publications spéciales, on peut affirmer que le matériel si riche du XVII^e siècle est encore entièrement inexploré. Nous nous attacherons de préférence à cette première période ; mais, avant tout, il est nécessaire de jeter un rapide coup d'œil sur l'état de la musique avant ce moment solennel dans son histoire ?

Séduits par les grandes lignes et les divisions nettes, les critiques ont trop souvent englobé les arts et les lettres dans d'ingénieux aperçus généraux. Considérant la musique, la littérature et la peinture comme un art unique, ils ont conclu que les circonstances extérieures qui ont influé sur l'un d'eux ont nécessairement agi sur l'autre; en sorte que leur histoire serait solidaire, et que l'apogée de la peinture, par exemple, marquerait forcément le plus haut période des autres manifestations artistiques de l'esprit humain. Ce point de vue a certainement son côté vrai, mais il faut se garder de l'accepter.

La musique, se laissant distancer par la peinture et les belles-lettres, n'était pas entrée dans le grand mouvement de la Renaissance. Pour elle, le moyen-âge se prolonge jusqu'à la fin du xvi^e siècle, jusques et y compris Palestrina, l'art musical suit une seule et même voie, un seul et même but : *l'élaboration de la forme harmonique*. Les lois matérielles et artificielles du contre-point sont tout l'art. Les combinaisons scolastiques sont portées à leur dernier degré de perfection. Mais tout le talent du musicien pivote sur cette base étroite. D'expression dramatique, de formes mélodiques, dans le sens moderne, il n'en est pas question. L'usage des instruments est abandonné aux ménestriers. Enfin, dans tout ce long espace de temps qui va de 1330 à 1600, on ne trouve pas dans toute l'œuvre des musiciens de profession une pauvre mélodie pour voix seule. Entre leurs mains la musique est en quelque sorte un art occulte dont les secrets sont mystérieusement transmis à quelques adeptes privilégiés.

Il est bien vrai que, dans chaque pays, le peuple avait eu de tout temps sa musique et son chant à lui. Mais ces manifestations instinctives du sentiment musical étaient aussi étrangères aux hommes du métier que les compositions de ceux-ci étaient peu goûtées par la foule. Si le musicien n'avait que du mépris pour la chanson des rues, le peuple, sans doute, n'écoutait qu'avec une sainte terreur les œuvres des Okeghem et des Josquin.

La réforme vint démocratiser l'art en déplaçant sa sphère d'action. La musique osa enfin franchir le seuil de l'église, et désormais

elle ne sera plus vouée exclusivement au service d'une seule idée. L'imprimerie, toute jeune encore, avait promptement appliqué ses procédés à la reproduction de la musique. Dès le commencement du seizième siècle, l'Allemagne, et les Pays-Bas surtout, produisirent des milliers de chants et de psaumes pour une voix seule. Tantôt c'était l'inspiration de quelque fervent apôtre de la réforme; tantôt encore quelque refrain profane et populaire qui servait à répandre dans la foule le texte des livres sacrés. Il faut bien l'avouer, ces dernières chansons n'étaient ni les moins goûtées, ni les moins belles. On eût dit que la grâce mélodique s'était réfugiée dans le sein du peuple, tellement ces chants ont parfois de charme et de poésie.

Les musiciens se mirent lentement au niveau des besoins de leur époque. Vivant dans une sphère aristocratique, auprès de quelque puissant seigneur ou de quelque opulent prélat, ils professaient un souverain mépris pour les élans naïfs de la muse populaire, qui cependant renfermaient en germe tout l'avenir de l'art. Cependant ils ne purent résister entièrement au courant du siècle, et dès ce moment leurs productions cessèrent d'être exclusivement religieuses. L'invention du madrigal (vers. 1540) fut le premier pas vers un nouvel ordre d'idées. La composition de ces petites pièces imposait la nécessité de chercher des tournures plus mélodiques et qui fussent en rapport avec le sens intime des paroles. Ne vous hâtez pas cependant de trop conclure de ce progrès. Ces madrigaux étaient à plusieurs voix et remplis d'imitations et de canons, comme tout ce qu'on faisait alors. Les formes traditionnelles de la musique vocale ne devaient pas disparaître de sitôt.

Eh bien ! ce que les musiciens n'avaient pas osé chercher, ce fut une société d'amateurs, de gens de goûts qui le trouva.

A Florence, ce berceau sacré des arts, la patrie de Dante et de Michel-Ange, florissait en 1580 la maison patricienne des Bardi, comtes de Vernio. Là, se réunissait une société de gentilshommes, de savants et d'artistes, parmi lesquels on remarquait *Vincent Galileo*, père de l'homme qui devait si courageusement

affirmer le mouvement de la terre; *Jacopo Corsi*, le poète *Ottavio Rinuccini*, enfin trois musiciens; *Emilio del Cavaliere*, *Jacopo Peri* et *Giulo Caccini*. Ce n'étaient point des contrepointistes bien habiles, et peut être par cela même c'étaient les hommes qu'il fallait pour comprendre les besoins nouveaux de l'art.

On signalait le défaut des compositions du temps, et l'on entrevoyait la possibilité de diriger l'art musical dans une voie plus conforme à son but, en le faisant servir d'expression aux mouvements passionnés de l'âme. Écoutons parler un des habitués de ce cercle :

« J'ose affirmer, dit Caccini, que les entretiens de cette illustre assemblée m'en ont plus appris sur mon art que trente années consacrées à l'étude du contrepoint. Mes savants amis m'ont édifié sur la valeur de cette musique qui ne permet pas à l'auditeur de distinguer les paroles, et qui gêne l'expression et la forme du vers, soit en rendant longue une syllabe brève, soit en faisant brève une syllabe longue, pour les accommoder à la marche de leur contrepoint, véritable destructeur de la poésie. — M'étant bien convaincu que cette musique ne peut donner d'autre plaisir que celui qui résulte de l'harmonieux ensemble des voix, et persuadé qu'elle ne pouvait émouvoir, puisqu'elle rendait les paroles inintelligibles, je pris pour point de départ de mes essais l'opinion de Platon, qui classe les divers éléments de la musique dans cet ordre : d'abord la *parole*, ensuite le *rhythme*, et en dernier lieu le *son*. Guidé par ce principe, je me mis à écrire des madrigaux pour une voix, avec accompagnement d'un instrument à cordes. Le succès qu'obtinrent ces morceaux m'engagea à les continuer, d'autant mieux que mes amis me donnèrent la flatteuse assurance que jusqu'à ce jour ils n'avaient pas entendu de musique capable de les émouvoir à ce point. (1) » Cette innovation, qui paraît si simple, fut le point de départ d'un art nouveau. Enfin l'instrument est relevé de sa proscription et on comprend sa mission première et naturelle, celle de servir d'accompagnement à la voix. On continua encore pendant quelque temps à produire des madrigaux à plu-

(1) Préface du *Nuove musiche*.

sieurs voix, mais les formes exclusivement scientifiques disparurent peu à peu. La tonalité du plain-chant, qu'on chercha vainement depuis deux siècles à rendre compatible avec l'harmonie, fut définitivement confinée dans l'église, et remplacée par les modes majeur et mineur qui depuis longtemps dominaient dans la musique populaire. Un fait remarquable c'est que cette transformation paraît s'être faite sans tâtonnements d'aucune espèce. Déjà dans les premiers madrigaux de Caccini, composés, d'après son témoignage, bien avant la fin du seizième siècle, la tonalité, la chute des cadences, la modulation, ne diffèrent en rien de ce qui se fait dans les compositions les plus modernes. (1) L'accord de septième dominante arrive régulièrement à chaque fin de phrase, et se trouve indiqué par la basse chiffrée.

Notons en passant que ces compositions sont antérieures de plusieurs années à celles de Monteverde, où l'on a cru trouver le premier exemple de cette harmonie. Cependant Caccini, qui n'est pas sobre d'observations sur l'exécution de sa musique, ne se croit pas obligé de justifier ni d'expliquer cette prétendue hardiesse.

La noble assemblée du comte de Vernio ne s'en tint pas à applaudir aux essais de Caccini. Nourris des fortes études de l'antiquité et imbus des idées de leur temps, ces gentiluomini se proposèrent de retrouver la tragédie chantée des Grecs. Disons tout de suite qu'ils ne la retrouvèrent point. Mais de même que les alchimistes, en cherchant la pierre philosophale, ont trouvé la chimie, de même, en courant après la chimère de la tragédie grecque, on trouva l'opéra moderne.

Écoutons encore les propres paroles d'un des créateurs de ce nouveau genre. *Jacopo Peri*, dans sa préface d'*Eurydice* (le plus ancien opéra qui soit parvenu jusqu'à nous), s'exprime dans les termes suivants :

« Vers l'an 1594, MM. *Jacopo Cossi* et *Ottavio Rinuccini* formulèrent le désir de me voir mettre en musique le sujet de *Daphné*, en appliquant à ma manière l'invention de notre ami

(1) Les madrigaux *Amarilli mia terra* et *Docro dunque morire* présentent le mélange du *sol mineur* et *sol majeur*, ce qui nous met bien loin des gammes du plain-chant.

Emilio del Cavaliere (le premier à ma connaissance qui ait fait entendre notre musique moderne sur la scène). D'après une opinion très-accréditée, les Grecs et les Romains chantaient sur la scène des tragédies entières. Or, j'ai toujours pensé qu'à cet effet ils se servaient d'une espèce de mélodie plus accentuée que celle qui est contenue dans le langage ordinaire et qui, toutefois, n'était pas encore la mélodie purement vocale. Après avoir reconnu que dans le langage certains mots sont mis en relief, de manière à servir de base à une intonation musicale, tandis que d'autres n'ont pas cette qualité (et sont de simples transitions qui conduisent à un accent mélodique), je notai soigneusement ces divers accents. Je tins compte aussi de ceux que nous employons à notre insu dans certains mouvements de l'âme, tels que la joie, la douleur, etc., et les considérant comme des bases de mon chant, je construisis ma mélodie en conséquence. Quant à l'accompagnement, voici comment je procédai : je fis mouvoir ma basse sur les grands accents mélodiques (sur les temps forts, comme nous dirions aujourd'hui), en la tenant immobile sur les mots intermédiaires, sans, du reste, me soucier des dissonances passagères qui pourraient en résulter. En effet, il eût été disgracieux de faire courir la basse après le chant, surtout dans les mouvements tristes ou graves, outre que ces dissonances passagères ajoutent à l'effet des consonances tombant d'aplomb sur les syllabes longues. »

C'est notre théorie moderne des notes d'agrément et des dissonances passagères.

Pour apprécier ce que cette doctrine avait de hardi à cette époque, on doit se reporter par la pensée à cette espèce de faux bourdons qui, auparavant, servaient d'accompagnement aux compositions du *style galant*, comme on se plaisait à l'appeler.

Bien que le but de la tentative de Peri ait été de retrouver la tragédie grecque il ne fut pas sans avoir quelques doutes sur la réalité de sa découverte. Aussi ajoute-t-il avec bonhomie !

« Je n'oserais affirmer que ce chant soit celui employé dans les drames des Grecs et des Romains ; mais je crois que c'est le seul que

puisse nous fournir notre musique, et qui s'accommode le mieux à notre langue. »

Ce qu'il y a de certain, c'est que le drame lyrique moderne était trouvé.

Dès son origine le drame lyrique se présente sous deux aspects différents, et à côté de l'action profane, l'*Opéra*, nous voyons immédiatement surgir l'*Oratorio*, le drame religieux.

Une différence s'établit tout d'abord dans la mise en œuvre des éléments musicaux. Dans l'*Oratorio*, les ensembles et les chœurs tiennent une très-grande place. On dirait qu'on a voulu tenter là une fusion de l'ancien style avec le nouveau. L'*oratorio d'Eminia al Giordano*, de Michel-Angelo Rossi, écrit en 1625, contient non-seulement beaucoup de chœurs, mais aussi des duos, des trios et même une ouverture.

Dans les premiers opéras, au contraire, on ne fait guère usage que du récitatif ; peu de chœurs, et des airs presque point. Toute la partition d'*Eurydice* ne contient qu'un seul morceau mesuré auquel on puisse appliquer le nom d'air (1).

Plus tard, sans doute, ce genre de morceaux devint plus fréquent ; mais on peut dire d'une façon générale que pendant toute cette première période le *récitatif* forme la partie principale de l'opéra ; l'*air* n'est que l'expression lyrique d'un sentiment déterminé, et se produit à de très-rares intervalles. C'est par une courte analyse des transformations successives de ces deux éléments essentiels que nous allons terminer cette étude.

D'abord pour ce qui concerne le récitatif, il se trouve suffisamment caractérisé par ce fait que dans sa composition on cherchait à reproduire musicalement la déclamation parlée. Presque au début il se trouva invariablement fixé, et depuis Carissimi (c'est-à-dire depuis 1630) les chutes des phrases, les accents principaux, etc., tout cela est définitivement acquis à l'art et n'a plus guère changé. Il est bien entendu que toutes ces observations ne s'appliquent qu'au *recitativo secco*. Le récitatif obligé ne remonte pas aussi haut (2). Passons

(1) C'est la *Canzone* que chante Orphée en ramenant Eurydice des enfers : *Gioite al canto mio, etc.*

(2) Je n'en connais pas d'exemple avant Lully. Voir son *Armide*, page 15 de la partition gravée.

donc aux diverses transformations de l'air.

On se rappelle que Caccini, par une innovation hardie, s'adonna à la composition des madrigaux à une voix. Cette tentative fut aussi l'origine de l'air sous sa forme primitive. Dans cette première ébauche on ne trouve naturellement pas encore de contours accusés, de lignes arrêtées. L'air est une espèce de mélodie qui se distingue à peine du récitatif. La marche mélodique ne connaît aucune espèce d'entrave et se déroule en toute liberté. Point de motif principal, et, à plus forte raison, ne peut-il être question du retour périodique d'une idée dominante.

Cette forme libre (que nous nommons aujourd'hui *arioso*) ne tarda pas à disparaître de la scène italienne devant l'envahissement de l'air proprement dit; mais elle devint le noyau de la *cantate* (le drame de salon), et plus tard le type de l'air français. C'est probablement dans les cantates de Carissimi et de Luigi Rossi que Lully alla chercher ses modèles. Ceux qui ont fait une étude attentive des chefs-d'œuvre de Gluck savent le parti qu'il a su tirer de l'idée féconde des patriarches de l'opéra.

La naissance de la dernière forme nous offre un fait bien significatif : c'est l'introduction de la chanson dans l'art musical, et non plus comme au moyen-âge sous l'aspect d'un *canto fermo* (un prétexte à contre-point) relégué dans quelque voix intermédiaire, mais comme type mélodique, comme modèle à imiter.

Permettez-moi de vous citer encore Caccini. « Après mon retour à Florence, » dit-il dans la préface des *Nuove Musiche*, « il me vint à l'idée de composer quelques chants que l'on pût exécuter dans les concerts avec accompagnement d'instruments à cordes, dans le genre des chansons populaires que l'on chante sur des paroles triviales. Ce genre d'air a été depuis tellement goûté en Italie, que le style en a été généralement adopté pour les chants à une voix seule. »

La deuxième forme de l'air sortit ainsi de la *Canzonette*, comme la première était née du madrigal. Les deux courants artistiques qui, pendant des siècles avaient roulé côte à côte sans se confondre, vinrent se mêler et se perdre dans l'opéra. Dans cette nouvelle

forme de l'air, comme son origine doit le faire présumer, c'est la mélodie et l'élément musical (le *motif*, en un mot,) qui prédominent. La déclamation n'y fait certes pas défaut, mais elle n'est plus libre comme autrefois; elle reste subordonnée à la carrure du rythme et à des conditions purement musicales.

Dans l'origine, ces airs-canzonettes sont fort courts. Construits au moyen d'une seule période mélodique ils se présentent ordinairement sous forme de strophes ou de couplets. Mais cette disposition écartait les éléments de contraste et d'opposition, et ouvrait la porte à la monotonie. On tenta d'échapper à cette loi fatale. C'est ainsi, par exemple, qu'on se plut à broder le thème principal de diverses façons, ce qui donna naissance à l'air *varié*. (1) Mais tout cela était insuffisant à dramatiser l'air. Il fallut, pour en arriver là, qu'un nouveau progrès vint élargir ce cadre restreint. Dès 1630, l'air renferme une idée principale, noyau du morceau, où se trouve exprimé le côté musical, et en second lieu une idée accessoire conçue dans une tonalité relative, et dont le but est de ramener la pensée fondamentale, qu'elle met ainsi mieux en lumière. C'est ce qu'on a appelé plus tard air à *da capo*, *cavata cavatina*, etc. Avec l'air à *du capo*, on avait trouvé une forme plus large de l'air et se prêtant à un développement infini, forme qui plus tard, surtout au commencement du dix-huitième siècle, finit par tourner au procédé. Presque tous les airs de Scarlotti, de Haendel, de Bach, et même ceux des premiers opéras de Mozart, sont écrits dans cette coupe. Tout en élargissant et en développant ce modèle, ces grands maîtres conservèrent le type de l'air à *da capo*.

La seconde partie prit bientôt des proportions telles que, tout en restant accessoire, elle conquiert un caractère individuel. Souvent la pensée principale se déroulait dans un mouvement vif; après quoi l'on retournait au premier thème.

Mais on ne fut pas longtemps sans s'apercevoir que ce retour prévu devenait fatigant, et que, dans certaines situations, cette répétition obligée venait refroidir l'effet. On crut, dans

(1) On trouve déjà des exemples dans l'*Erminia* (déjà citée), ainsi que dans le *Santo Alessio*, de Landi (1634).

ce cas, pouvoir supprimer le *da capo*, et l'on obtint ainsi l'air à deux mouvements, qui est devenu le type de l'air moderne.

Telle fut la dernière transformation que ce siècle laborieux devait faire subir à sa création. Comme on le voit, elle a passé par tant de phases diverses, qu'il ne sera peut-être pas inutile de les résumer.

Première forme : *Mélopée*. A ce type se rattache l'*arioso* moderne et l'*air déclamé*.

Deuxième forme : *Canzone*. Dans l'ordre chronologique, elle a donné naissance à l'*air à strophes* (romance, etc.), à l'*air varié*, à la *cavatine* (ou *air à da capo*), à l'*air à deux mouvements*. Plus tard, une nouvelle forme s'est développée dans son sein, c'est le *rondo*. En effet, le rondo n'est autre chose qu'un air à D. C., renfermant plusieurs idées accessoires au lieu d'une idée seule.

Il nous faut dire un mot, pour compléter cette étude, sur le rôle de l'orchestre dans cette période de l'histoire musicale.

Dans les premiers opéras on ne trouve nulle trace d'une autre partie instrumentale que la basse d'accompagnement. Cette basse était jouée et harmonisée par un instrument à cordes ou à clavier. Lequel? Il est assez difficile de le préciser. Peri lui-même, dans sa longue préface ne nous renseigne pas à cet égard, et se contente de nous apprendre que son orchestre, *qui jouait dans les coulisses*, ne se composait que de quatre instruments : un clavecin, une guitare, une grande lyre et un archi-luth. Il faut noter cependant deux ritournelles de quelques mesures et un air de danse où se trouve une partie aiguë qui semble écrite pour un instrument à archet, puis enfin un air de musique qu'un pâtre exécutait en scène sur une flûte à trois tuyaux.

Il faut supposer que le rôle des quatre instruments désignés par Peri se bornait à faire l'accompagnement tour à tour ou simultanément, en se guidant sur la basse continue. Ce qui donne du poids à cette conjecture, c'est que dans toutes les partitions de cette époque, et même de celle qui vient immédiatement après, la partie de basse porte une indication de cette nature : « *basso per il clavicembalo e per tutti gli altri strumenti*; » ou bien encore :

« *basso per il clavicembalo, il liuto, il tiorbe, la lira e tutti gli altri instrumenti.* »

L'accompagnement instrumental n'avait donc à cette époque qu'un rôle fort restreint. Ce n'est qu'à partir de 1620 que les *violons* acquièrent droit de cité dans l'orchestre et qu'ils sont admis à se faire entendre dans les ritournelles. Les parties de violon forment toujours avec la basse, trois, quatre ou cinq parties réelles, et l'auteur de *Santo-Alessio*, croit devoir excuser la licence qu'il a prise de faire marcher en quelques endroits de son ouvrage deux parties à l'unisson. Dans les cantates de Carissimi, on les voit pour la première fois prendre une faible part à l'accompagnement. Du reste, cet envahissement progressif est bien modeste et bien timide, car durant toute cette période leur rôle reste très-borné et leur apparition demeure toujours un fait exceptionnel.

Il était réservé aux Français, et plus tard aux Allemands, de donner une impulsion féconde à la partie instrumentale dans le drame lyrique.

Cet ensemble de faits, qu'il nous a paru intéressant de rassembler, nous permet d'affirmer ce principe dominant : L'Art est éternel! — Dès ses débuts, il se montre fort et vigoureux. L'œuvre de ses premiers adeptes a droit non seulement à l'éloge de l'historien, mais encore à l'admiration enthousiaste de l'artiste.

Je n'aperçois pas dans sa jeunesse les faiblesses inhérentes à l'enfance, et aujourd'hui sa maturité ne me paraît aucunement porter les stigmates de la décrépitude.

A chaque génération a été assignée sa mission, et pas une n'y a failli complètement. Le sentiment de la confiance religieuse a-t-il jamais trouvé une plus haute expression musicale que dans le choral de Luther? La dévotion humble du catholique n'a-t-elle pas rencontré son mystique interprète dans Palestrina? Qui a surpassé Haendel et Bach dans l'*Oratorio*? Et cependant, aucun de ces maîtres n'a pressenti le monde nouveau qu'Haydn, Mozart et Beethoven devaient découvrir dans la musique instrumentale?

Gardons-nous de fixer des bornes aux mani-

festations infinies du sentiment humain ; notre génération, à qui des esprits moroses voudraient dénier toute originalité, aura, elle aussi, sa page dans les annales futures de l'art.

GEVAERT.

AU COURANT DE LA SCÈNE.

Faire nous quitte, cousu d'or, couvert de gloire, et... investi d'une sinécure extraordinaire, celle d'*inspecteur général du chant*.

Ce royal hommage était bien dû au grand artiste dont le talent a fait pardonner la musique de M. Ambroise Thomas.

C'était le meilleur moyen de faire briller encore sur la scène bruxelloise l'artiste-soleil.

Le théâtre de la Monnaie va changer de dictateur. MM. Avrillon-Hallanzier sont élus à la majorité du conseil municipal, en remplacement de M. Vachot, démissionnaire. Il ne pouvait en arriver autrement après l'*exécution de la Coupe enchantée*, de MM. Radoux, Kirsch et Pellier. Non point que le besoin d'une restauration administrative ne se fût fait sentir avant cette impitoyable ou plutôt pitoyable *exécution*.

Personne ne me contredira si je soutiens que l'on joue mieux l'opéra-comique au théâtre des Fantaisies parisiennes qu'au théâtre subventionné de la Monnaie où on ne le joue pas du tout.

Il en est de même, paraît-il, du grand-opéra, — du moins sur la foi des critiques sérieux. Je ne puis en parler autrement, n'ayant point le mauvais goût d'assister aux exécutions capitales.

La Princesse Georges étant allé faire son petit tour de Parc, M. Gondinet, l'anti-Dumas, a jugé à propos d'installer sa *Christiane* dans les meubles de la scène des *Galleries*, — bienfaisant palliatif après les crudités mondaines de l'auteur du *Demi-Monde* et du monde et demi.

Christiane est une œuvre saine, honnêtement pensée et honnêtement écrite. Je lui préfère cependant *Gavaut-Minart*, du même auteur, — réflexion qui fera dire à la critique sérieuse que je ne sais point distinguer les genres.

En fait de genres, je n'en connais qu'un, le bon, ne faisant aucune différence de valeur entre *Tartufe* et le *Bourgeois gentilhomme*.

Je serais bien embarrassé, par exemple, de dire à quel genre appartient le *Hou!* (ter) qui vient de se chanter sur le théâtre des Fantaisies-Parisiennes. Si j'avance que c'est d'un bon genre, le public ne me croira guère; si j'avance que c'est d'un mauvais, l'auteur ne me croira pas du tout. Il est donc prudent de m'abstenir.

Car il faut avouer qu'il m'est à peu près impossible de me prononcer, les sifflets du premier soir m'ayant empêché d'entendre, et les applaudissements du deuxième m'ayant empêché de comprendre.

Et le soir qu'il me fut enfin permis d'écouter, un drôle de vaudeville en trois actes, *les Domestiques*, n'eut-il pas le malefice d'épuiser la provision de gaieté dont je m'étais préalablement muni avant d'entreprendre ce voyage spirituel de quatre heures.

De retour chez moi, à demi convaincu par les *hourrahs* d'un public idolâtre, je pris la précaution, dans la crainte d'écrire des bêtises, de parcourir Aristophane, et j'en demeurai convaincu que ce Grec faisait, il y a quelque mille ans, des revues politico-tragico-humoristico et cæteratico (pour parler le latin de l'affiche), beaucoup plus *modernes* que maint auteur contemporain.

Pourtant, que l'on se rassure : dans quinze jours, nous assisterons, à ce même théâtre, à un plaisant vaudeville de MM. Chivot et Duru, auteurs parisiens, qui ont la gracieuseté d'offrir à M. Humbert la virginité de leurs *Cent vierges*. Tel est le titre, — c'est beaucoup — de cette plaisante pièce, que M. Lecoq a mise en musique.

Un train de plaisir sera certainement organisé entre Paris et Bruxelles pour amener aux *Fantaisies-Parisiennes* les amateurs parisiens.

Branle-bas de combat au théâtre du Parc, où l'on monte *Ragabas*.

Ragabas, ou la dernière incarnation de Sardou.

La mise en scène sera soignée, si l'on s'en rapporte aux trajets perpétuels que le régisseur de ce théâtre fait au théâtre du Vaudeville.

De la pièce, on dit ceci et cela ; mais M. Sardou n'aime pas les indiscretions, à preuve ce passage d'une lettre célèbre :

« Du moment que je ne suis plus seul en face de » mes spectateurs, *maître de leurs émotions* méchamment desflorées, j'aime mieux perdre le fruit de six » mois de travail et abandonner la partie, que de tenter le sort d'une bataille où tous mes plans sont » révélés d'avance. »

Aussi, je me garderai bien, quoique la langue me démange, de vous rapporter autre chose que ceci : les « on dit » n'ont rien de médisant, au contraire.

En croirai-je mes yeux ? Je lis dans *les journaux* que le maëstrino Offenbach, voyant son public se retirer de lui et ne plus s'enticher de ses airs de circonstance, vient de tenter le coup suprême du désespoir, en mettant en musique SES PROPRES PAROLES dans le *Corsaire noir*, — dernier opéra-bouffe en trois actes.

L'opérette, cette cause funeste de la décadence de l'art dramatique, se suicidant elle-même, — c'est de toute justice.

LAZARILLE.

Société royale belge de Photographie

(69, RUE KEYENVELD, A IXELLES.)

La Société se charge de photographier les musées, les galeries, les collections dont on voudra lui confier la reproduction à quelque distance qu'ils se trouvent du siège de la Société; elle les publiera même, si on le désire, soit pour son compte, soit pour celui de ceux à qui ils appartiennent.

Les travaux du directeur Ed. Fierlants sont répandus dans l'Europe entière, il sera facile de s'assurer de la manière dont ils sont exécutés, de la perfection avec laquelle les reproductions sont faites et de l'absence de toute retouche; d'un autre côté, la complète inaltérabilité des épreuves prises par des procédés certains et rationnels, mettent à l'abri de la crainte malheureusement trop justifiée jusqu'aujourd'hui, de voir pâlir et disparaître même les épreuves.

La Société royale belge de photographie a donné pour titre, à son œuvre principale : *Trésors d'art en Belgique*, elle commencera par justifier ce titre et à cette occasion, nous reproduirons le plan qu'elle a soumis à M. le ministre de l'intérieur, plan qui a été approuvé!

L'histoire de l'art se poursuit dans tous les pays avec une ardeur et une perspicacité singulières, en même temps que l'amour de l'art semble se propager dans toutes les classes. Partout on fouille les archives et les vieux livres, on étudie les musées et les collections, on récolte des documents sur la biographie et sur les œuvres des grands artistes du passé. On peut dire que l'histoire de l'art, dans les écoles du Nord spécialement, était à faire; on peut espérer que notre époque la fera.

Un poète célèbre a écrit : « l'œil est la fenêtre de l'âme, par où jaillissent les rayons du foyer intérieur. » C'est aussi par l'œil qu'entre la lumière qui allume l'esprit. — Voir c'est presque savoir.

Quelqu'un qui aurait visité toutes les galeries de l'Europe serait déjà bien avancé dans la connaissance de l'art. Mais une vie entière y suffirait à peine. Encore, après avoir tout vu sur place, n'aurait-on pour moyen de comparaison, entre tant d'œuvres dispersées, que des souvenirs éloignés et confus.

Aussi, pour transplanter en quelque sorte à la portée de tout le monde les trésors immobilisés dans les principaux musées a-t-on publié divers recueils de gravures, plus ou moins vulgaires. La gravure d'ailleurs, ne saurait reproduire qu'approximativement un chef-d'œuvre peint. Aucune gravure n'exprimera jamais la physionomie de la *Joconde* — du Vinci, ni l'étrange lumière de la *Ronde de nuit* — de Rembrandt.

Seule la photographie donne le fac-simile d'un tableau. Le soleil est le seul traducteur qui ne soit pas traître. Avec une bonne photographie on a l'œuvre même de l'artiste, rien de plus, rien de moins; la profondeur des expressions, la justesse des mou-

vements, toutes les délicatesses du travail. Ce qui constitue la couleur dans l'ensemble d'un tableau n'est pas la diversité des nuances, mais la relation de chaque ton local avec les autres. On le voit bien, quand on examine les eaux-fortes de certains maîtres tels que Rembrandt, où l'on admire tous les effets de la couleur dans une simple gamme du blanc au noir. C'est cette dégradation de la lumière à l'ombre que la photographie calque prodigieusement, surtout dans les pénombres, dans les demi-teintes presque imperceptibles, dans les reflets et dans tous ces jeux mystérieux du coloris. Le soleil, qui les produit sur les objets naturels, se réserve aussi le privilège exclusif de les reproduire exactement d'après les images artificielles inventées par les peintres.

La photographie est donc destinée à être l'agent de l'éducation universelle en matière d'art. Si l'on pouvait réunir les recueils photographiés des principales collections de l'Europe, une simple bibliothèque deviendrait le musée central de tous les trésors d'art créés par le génie humain. On apprendrait à connaître tous les maîtres dont les productions sont éparses dans tous les pays; on confronterait les différentes écoles et l'on pénétrerait leurs analogies et leurs divergences; on rapprocherait tous les exemplaires d'un même maître et l'on reconstruirait ainsi la série de son œuvre. Que d'erreurs seraient rectifiées, surtout en ce qui concerne les maîtres primitifs, si rares, et dont les attributions sont souvent hasardeuses, faute de pouvoir juxtaposer les pièces et les comparer avec les types bien authentiques! Que d'enseignements pour l'histoire de l'art, pour les amateurs et les collectionneurs, pour les peintres, pour les artistes de toute spécialité, et aussi pour les académies et les écoles de dessin!

Nous entreprenons de faire pour la Belgique cette reproduction des chefs-d'œuvre que renferment ses musées, ses galeries, ses édifices publics. Déjà les chefs-d'œuvre de Bruges ont été publiés. Il en a été de même du *Musée d'Anvers*, où sont dignement représentées les deux écoles qui ont illustré les Flandres : van Eyck, Rogier, van der Weyden, Memling, Jean Gossaert, Quentin Massys, Rubens, van Dyck, Jordaens, Teniers, etc., sans compter les maîtres étrangers, depuis Antonello de Messine jusqu'à Rembrandt; nous publions Bruxelles aujourd'hui, après Bruxelles viendront Liège, Louvain, Gand et diverses séries empruntées aux collections particulières, aux églises et autres monuments. A côté de la peinture nous ne négligerons pas non plus les richesses monumentales, dont presque chaque ville de Belgique abonde. Nos planches qui représentent soit des édifices entiers, soit les détails les plus intéressants, seront de précieux modèles pour les architectes, les peintres et les archéologues. Ce qui a empêché jusqu'aujourd'hui, beaucoup d'amateurs d'acheter d'importantes collections de photographies, c'est le peu de durée des épreuves qui, après quelques années, quelques mois même, se ternissaient, disparaissaient même. Ceux qui ont en portefeuille de nos épreuves ont pu vérifier, qu'elles ne subissaient pas cette pernicieuse influence du temps. Pour assurer plus de

durée encore à nos produits nous venons d'établir dans nos ateliers un mode de virage, de fixage et de lavage tellement rationnel qu'il nous est permis de garantir la solidité de nos photographies.

Les récentes recherches de MM. Davanne et A. Girard, en établissant toutes les causes de sulfuration, ont donné le moyen de les éviter; ce travail leur a valu le grand prix du duc de Luynes décerné par la Société française de photographie et nous nous sommes empressés d'appliquer le système de ces savants chimistes en y apportant nous-mêmes toutes les améliorations dont il était susceptible.

Voici de quelle manière nous avons exposé, le plan du travail que nous voulions entreprendre, à M. le ministre de l'intérieur :

« Grâce au concours simultané de l'Etat et de la ville d'Anvers, j'ai pu entreprendre, sous le titre de *Trésors d'art en Belgique*, l'exécution d'un recueil de planches photographiques reproduisant les œuvres de l'ancien art flamand (architecture, sculpture, peinture, ciselure, etc.) que possède encore notre métropole commerciale.

« Admis dans une audience particulière, à soumettre à votre appréciation éclairée les planches nombreuses qui doivent composer ce recueil, vous vous êtes plu, M. le Ministre, avec cent autres connaisseurs, à louer mon œuvre sous le rapport de l'exécution matérielle, et vous en avez aussi reconnu l'extrême intérêt au point de vue de l'art et de l'archéologie nationale, et l'incontestable utilité publique. Une si flatteuse approbation eût suffi pour m'inspirer le désir de compléter mon travail en faisant un semblable recueil pour les autres principales localités du pays, si cette pensée n'était pas le fond même du programme que j'ai eu l'honneur de vous développer au début de mon entreprise.

« Chaque jour, vous disais-je, voit disparaître du sol de notre pays quelques-uns des monuments que le moyen-âge et la renaissance y ont semé avec tant de profusion. L'uniformité des constructions modernes envahit nos villes jadis si pittoresques; Bruxelles, par exemple, n'offre plus, si l'on en excepte la Grand-Place, un seul spécimen de l'art si original de nos anciens architectes. Anvers qui a déjà perdu une si grande partie de l'ornementation de ses rues et de ses places publiques, est menacée de perdre bientôt le peu qui lui en reste, dans la transformation qu'elle va subir par suite des grands travaux nouvellement décrétés. Les villes de la Belgique offraient cependant une riche moisson à l'archéologue; mais le moment est venu de se hâter, si l'on veut arriver à temps. Si les grands monuments civils et religieux, tels que les hôtels de ville et les églises, sont mieux garantis contre la destruction, ils ne sont pas à l'abri d'un sinistre, qui peut, du jour au lendemain, les faire disparaître. Quant aux habitations particulières dont les façades offrent encore des modèles de l'art ancien et dont les dispositions intérieures conservent le souvenir des mœurs antiques des Belges, elles y sont bien plus exposées; un caprice

de propriétaire peut faire mettre la pioche sur ces précieuses reliques.

« Les mêmes risques menacent les statues, les tableaux, les objets de haute orfèvrerie conservés dans les trésors des églises.

« Il existe un grand nombre d'autres objets mobiliers qui tirent leur valeur, soit de l'antiquité, soit de leur mérite artistique, soit des personnages auxquels ils ont appartenu, soit seulement comme conservant la tradition d'un usage disparu. Il y a en outre des lieux rendus célèbres par quelque événement important et qui ont conservé, jusqu'à ce jour, leur physionomie propre, leur aspect séculaire.

« Pour tous ces monuments, pour ces objets d'art, pour ces souvenirs historiques, n'y a-t-il pas un intérêt national à les garantir contre l'anéantissement qui les menace? Le peintre, l'historien, le savant n'ont-ils pas le même intérêt à les voir conserver.

« Une des plus belles découvertes de notre siècle, la photographie, nous a mis entre les mains le moyen de préserver du malheur de l'anéantissement tous ces précieux monuments qui ont fait vivre jusqu'à nous la réalisation de la pensée des hommes de génie qui ont illustré notre patrie.

« La photographie peut, dès à présent, à très-peu de frais, et en très-peu de temps, rendre cet important service aux arts, à l'industrie, à la science historique et à la gloire nationale. Elle peut produire un catalogue, un inventaire vivant de toutes nos richesses artistiques. Cet art seul peut donner une reproduction fidèle des objets pour que ceux qui viendront à disparaître laissent après eux une trace assez précise, soit pour permettre de les rétablir, soit du moins pour consoler de leur perte. C'est vraiment ce que l'on peut appeler un art sauveur dans toute la force du mot, et l'homme d'Etat qui saurait lui faire produire tous ses heureux résultats mériterait une belle place dans les annales de l'art belge. Quoique vous ayez déjà tant de titres à la reconnaissance du pays, votre esprit élevé et animé d'une noble ambition pour les grandes entreprises ne dédaignera pas ce titre nouveau.

« Pour moi, M. le Ministre, je serais heureux de pouvoir, sous votre patronage éclairé, consacrer ce que j'ai pu acquérir d'expérience et de pratique dans l'art de la photographie à la réalisation de cette grande pensée. »

M. le Ministre de l'intérieur a admis en principe notre projet.

Nous avons donc entrepris cet immense travail dont le catalogue contient les premières séries; les villes d'Anvers, de Bruxelles et de Louvain ont voté des subsides sur la demande du Gouvernement qui y a contribué pour une large part; d'autres villes sont en instance auprès du Ministre pour obtenir la même faveur et la circulaire adressée par M. le Gouverneur aux différentes villes et communes du Brabant, fait espérer que bientôt nous serons en mesure de travailler avec plus d'ardeur encore à l'accomplissement de notre tâche.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

UN FAIT DIVERS.

La vente Anastasi a produit un joli denier : les deux vacations ont rapporté 150,000 fr. Les frais de vente étant à peu près nuls, grâce au désintéressement généreux du commissaire-priseur de l'hôtel Drouot, la somme presque tout entière pourra être capitalisée, afin de constituer une pension viagère à M. Anastasi. Le pauvre artiste aveugle aura donc, par le seul fait de la confraternité la plus louable, une pension de six mille livres ! Plusieurs toiles de peintres belges ont été adjugées à des prix très-élevés : un tableau d'Alfred Stevens, *la Lettre de faire part*, 5,800 francs ; un tableau de Florent Willems, *la Sortie*, 6,000 francs. (*Étoile belge.*)

Ce généreux exemple de fraternité artistique donné par des artistes français et belges, ne saurait être trop signalé et admiré. Un paysagiste de talent, Anastasi, est frappé de la plus terrible infirmité qui puisse atteindre un artiste : la cécité.

L'artiste va se trouver dans l'impossibilité de gagner le pain quotidien de sa famille, lorsque ses confrères les Diaz, les Millet, les Dupré, les Corot, les Gérôme, les Manet, les Willems, les Stevens, etc., s'associent d'un commun élan du cœur pour venir au secours de leur malheureux camarade.

Chacun donne son tableau, et la vente collective produit 150,000 francs.

Quelle œuvre vaudrait mieux ce prix !

DISCOURS DE M. HAGEMANS⁽¹⁾.

(SÉANCE DU PARLEMENT DU 10 FÉVRIER 1872.).

Messieurs, l'année dernière, dans le cours de la discussion du budget de l'intérieur, j'avais, au chapitre des beaux-arts, présenté quelques observations au sujet du musée des tableaux anciens et modernes et du musée de la porte de Hal.

Ces observations n'ont pas eu tout le succès, que bien naïvement, elles me semblaient destinées à obtenir.

M. Kervyn de Lettenhove n'y avait pas répondu; j'espère être plus heureux auprès de l'honorable M. Delcour.

Rassurez-vous au reste, messieurs, je n'ai pas l'intention de reproduire mon discours de l'année dernière; je me contenterai de le résumer en deux mots.

Le budget pour le musée est de 33,485 francs, j'ai démontré que, tous faux frais défalqués, il restait tout au plus 14,500 francs pour l'achat des tableaux; c'est une somme insignifiante, dérisoire; aussi, avais-je proposé de porter le chiffre à 75,000 francs.

Mon amendement fut appuyé. Seulement, par suite d'un malentendu et comme, en outre, je n'avais pu assister à la séance du soir, cet amendement ne fut pas soumis au vote et l'honorable M. Kervyn n'accorda qu'un crédit provisoire de 34,000 francs. Je ne suis point partisan des crédits provisoires; je me suis expliqué l'année dernière à ce sujet; et cependant si l'on veut que la commission du musée continue à acheter des toiles dignes du pays, il faudra bien y avoir sans cesse recours. Mieux donc vaut allouer un crédit normal suffisant, et je ne crois pas que ce soit trop accorder pour notre gloire nationale que d'élever ce crédit au double de ce qu'il est.

J'en dirai autant au sujet du musée de la porte de Hal; ce musée a 15,000 francs; tous frais de ménage déduits, il ne reste que 5,000 ou 6,000 francs pour les acquisitions. Il faut absolument élever ce chiffre à 30,000 ou 40,000 francs ou accorder un subside extraordinaire d'au moins 100,000 francs.

D'accord avec mon honorable ami M. Bouvier, j'appuie à ce propos le vœu, émis par la section centrale, de voir se rouvrir au public les portes du musée d'artillerie et des objets d'antiquité dans le plus bref délai possible. Je

(1) Nous publions *in extenso* le discours de M. Hagemans, heureux de trouver dans le Parlement un homme de valeur qui prenne à tâche de défendre les jeunes et vraies tendances de l'art moderne.

désire avec la section centrale que les nouvelles installations soient achevées sans tarder, et qu'on prenne toutes les précautions possibles pour prévenir la détérioration des objets déposés au musée.

Puisque j'ai la parole, il est un point important sur lequel je voudrais appeler l'attention du gouvernement. Il s'agit des jurys d'expositions.

Ces jurys sont divisés en deux sections. Il y a d'abord le jury directeur, nommé par le gouvernement et composé de 14 membres. Ce jury est chargé de la réception des œuvres d'art, des achats pour les tombolas, des tableaux destinés à la gravure.

Vient ensuite le jury de placement, composé de neuf membres élus par les artistes.

Par cette combinaison, le gouvernement a cru tout concilier: ayant, d'une part, la haute main sur l'exposition, par la nomination du jury directeur, et de l'autre, ayant l'air de faire appel aux artistes, et leur laissant le choix du jury de placement. Mais le fait est que la situation n'est rien moins que satisfaisante.

Qu'arrive-t-il, en effet? C'est qu'il n'y a de responsabilité nulle part et que les deux jurys envoient les plaignants d'Hérode à Pilate. Si un artiste qui croit avoir à se plaindre s'adresse au jury directeur, celui-ci lui répond: « Cela ne me regarde pas; je ne suis pas chargé de placer les tableaux. » S'il s'adresse au jury de placement, celui-ci est en droit de lui dire: « Ce n'est pas notre faute; ce n'est pas nous qui acceptons les tableaux. »

Le jury de placement a en effet une charge excessivement lourde, pénible et délicate: il est obligé de placer des tableaux qu'il n'a pas été admis à recevoir. On lui dit: « Placez cela, » et il faut qu'il place, et quoi qu'il fasse, il se crée des ennemis.

Aussitôt sa délicate besogne terminée, aussitôt le salon ouvert, on le dissout, puis un peu plus tard on le reconstitue en lui adjoignant quatre membres nommés par le gouvernement.

Ce troisième jury, car c'en est un troisième en réalité, est chargé des propositions de médailles; il a à s'occuper des subsides; il achète les tableaux destinés aux collections de l'Etat, etc., etc. Je me demande à quoi bon toutes ces complications.

Je crois qu'il serait beaucoup plus simple et partant bien meilleur de n'avoir qu'un seul jury chargé à la fois d'accepter les œuvres d'art, de placer les tableaux et de les juger.

Ce serait là au moins un jury complètement responsable, jury dont les éléments varieraient.

Les artistes choisiraient dix membres par voie d'élection, et le gouvernement de son côté, pour ne pas abandonner ses prérogatives, en nommerait quatre. Ce jury unique, composé de représentants divers de l'art, aurait une responsabilité réelle, il serait la véritable émanation des artistes belges et une foule de tiraillements, fruits de l'organisation actuelle, disparaîtraient d'eux-mêmes.

Il est quelques abus qu'il serait bon de faire disparaître en même temps.

En voici un par exemple :

Les membres du jury doivent prêter le serment qu'ils ne révéleront rien de ce qui se passera dans les réunions. Pourquoi cette mesure, digne d'un conseil des Dix ? Pourquoi cette précaution ? Il ne faut pas se dissimuler qu'elle peut avoir de grands inconvénients ; en effet, un membre du jury, forcé de se taire sur des abus auxquels je ne crois pas, mais qu'il faut bien admettre comme possibles, pourrait être obligé de renoncer à son mandat ou d'accepter la responsabilité de choses qu'il n'approuve pas. Ce mal disparaîtrait si le secret n'était pas exigé. Qui agit au grand jour inspire toujours plus de confiance.

Il est un autre abus encore ; il est d'usage, dans tous les pays, de ne décorer les artistes que lorsqu'ils ont été médaillés, et en France même, on exige qu'ils aient été médaillés trois fois. En Belgique, une seule médaille suffit, et l'on ne décore parmi les artistes belges, que ceux qui l'ont obtenue. Par contre, on se montre plus facile, paraît-il, à l'égard des étrangers, et cela au grand et au juste mécontentement des nationaux. Je crois qu'il faudrait s'en tenir à une règle plus rigoureuse.

A propos d'étrangers, il est un troisième et très-grave abus dont je crois devoir entretenir la Chambre et le gouvernement.

J'approuve fort que l'on se montre hospitalier envers les étrangers et que cette hospitalité soit des plus larges et des plus gracieuses, mais il ne faut pas que cela aille jusqu'à la duperie. C'est cependant ce qui arrive.

En effet, les artistes étrangers qui exposent chez nous sont, de droit, électeurs et concourent par leur vote à la formation des jurys belges. Or, je doute qu'à Berlin, qu'à Vienne, qu'en Hollande, qu'en Angleterre, n'importe où, les artistes soient toujours bien au courant de tout ce qui se passe chez nous. Qu'en adient-il ? C'est qu'ils peuvent devenir, à leur

insu, des instruments de coteries. Si encore il y avait réciprocité, mais cette réciprocité n'existe même pas. Ni en Hollande, ni en Allemagne, ni en Angleterre, les artistes belges ne sont autorisés à participer par leurs votes à l'élection des jurys de ces nations.

En France, il y avait exception ; mais la mesure vient, je crois, d'être supprimée. Et quoi qu'il en fût, ni M. Stevens, ni M. Willems, par exemple, bien qu'habitant Paris, n'ont jamais fait partie de jurys français. Par contre, il est arrivé que, dans son propre pays, M. Stevens, par exemple, élu il y a six ans par ses compatriotes pour faire partie du jury de Gand, s'est vu exclure par les votes des étrangers.

La même chose est arrivée à M. Félicien Rops ; la même chose est arrivée à M. Eugène Smits, l'année dernière, pour l'exposition de Londres ; la même chose est arrivée à une foule d'artistes éminents, et cela au grand détriment de la jeune école belge, qui n'a pas moins de droit qu'une autre d'être représentée partout et dont les généreux et brillants efforts méritent bien cependant d'être encouragés.

Je demande donc un seul jury composé de quatorze membres, dont quatre nommés par le gouvernement et dix par les artistes belges, à l'exclusion des étrangers, à moins de réciprocité, et encore suis-je d'avis de ne pas réclamer la réciprocité et d'abolir entièrement un usage qui a donné lieu à maints abus.

Puisque je m'occupe en ce moment de musées, je demanderai qu'il me soit permis de revenir, par un mot seulement, sur la proposition que j'ai faite l'autre jour de créer un musée industriel. J'ai appris qu'un musée de ce genre existe en Belgique, à l'établissement de Melle lez-Gand.

UNE VOIX : Ce sont des jésuites.

Non, des Joséphites, mais qu'est-ce que cela fait ? Si l'exemple est bon, il faut l'imiter, de quelque part qu'il vienne.

Comme me l'écrivait le conservateur du Musée, « il sert à l'instruction des jeunes gens et il fait connaître aux visiteurs étrangers qui le visitent les produits des fabricants belges.

« Aussi, ajoute-t-il, grand nombre de fois déjà des fabricats belges ont été exportés par l'entremise ou en suite des renseignements reçus de Melle. »

Ce qu'a fait cet établissement privé, il me semble que le gouvernement et la ville de Bruxelles pourraient le faire à plus juste titre. Ce serait un grand service rendu à toutes les classes de la société et surtout à la classe ou-

rière qui y trouverait un enseignement précieux, facile à acquérir.

Cette opinion a, du reste, été développée récemment encore par M. Dauby, notre zélé rédacteur des *Annales parlementaires* et du *Moniteur*, dans un remarquable ouvrage, *la Question ouvrière*, qui vient de valoir à son auteur une distinction flatteuse et bien méritée d'un gouvernement étranger.

Dans une conversation que j'ai eue au sujet de la création de ce musée, on m'a objecté le manque de locaux. Mais, je l'ai déjà dit, il ne faut pas un local immense. Une salle unique suffit à Melle. J'en ai le plan sous les yeux.

Elle contient une foule d'objets. Tout s'y trouve, produits céramiques, verreries, produits des colonies françaises, de la Chine et du Japon; lins, cotons, laines, tissus, fibres textiles, tabacs, drogueries, matières tinctoriales, produits chimiques, cafés, cacao, céréales, épices, sucres, thés, riz, fruits, huiles, cuirs, caoutchoucs, papiers, matériaux de construction, métaux, bois, marbres, etc., etc.

Eh bien, messieurs, tout cela est contenu dans une salle de 32 mètres de longueur sur 12 mètres de largeur. Il ne serait pas difficile, je pense, de trouver un pareil emplacement à Bruxelles. J'espère que ce ne sera donc pas là un obstacle sérieux, et qu'on arrivera à la réalisation de ce projet, appelé à rendre de grands services. L'utilité en a été comprise en Amérique comme en Angleterre. On y a formé plusieurs musées de ce genre. Je souhaite qu'on en fasse autant chez nous.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE,

I

L'homme se caractérise dans tout ce qu'il fait : c'est une loi naturelle générale. Mais il y a des hommes dont les travaux et les actions attirent plus particulièrement la curiosité : ceux que passionnent les arts ou la littérature.

Un roi, un empereur, un Rothschild n'ont de valeur que celle de leur position ou de leur argent. Généralement, par eux-mêmes, ils sont peu de chose. Otez-leur la fortune ou faites-les descendre de la montagne où la bêtise humaine les a juchés, ils auront la mine la plus piteuse, ils seront obligés de se mêler à la foule qu'on appelle tout le monde.

Un artiste ou un homme de lettres, qui a sa réputation faite ou qui combat, est toujours intéressant à étudier.

Ce qui est vanité chez le grand nombre est orgueil chez l'artiste. Un banquier se fait construire un château, il a soin de choisir un emplacement découvert, le haut d'une colline, même dénudée; il veut que son château soit vu de tous les points de l'horizon; il bâtit autant et plus pour les autres que pour lui-même.

Wiertz n'a pas fait autre chose en construisant son temple en ruines. Seulement sa vanité s'est exprimée d'une façon toute particulière et qui révèle un original.

Vous allez voir qu'il est digne de l'attention et de l'étude des petits historiens modernes.

Antoine Wiertz est né à Dinant, sur les bords de la Meuse, en 1806 (22 février).

La Meuse est un joli fleuve, pittoresque, séduisant, qui a parfois un caractère sauvage. Un tel pays devrait produire de bons peintres, surtout des paysagistes. Cependant, depuis le x^ve siècle, il n'y a point d'hommes marquants dans l'art, sur les bords de la Meuse; on ne peut nommer que Joachim Patenier et Henri de Bles.

Il paraît que Wiertz, dès l'âge où l'on commence à parler, montra les dispositions les plus extraordinaires pour la peinture. « A quatre ans, dit un biographe (1), il écrivait ou plutôt il dessinait sans cesse. Toute forme l'attirait et il la fixait sous son crayon ou sous sa plume avec une incroyable facilité. » On peut dire la même chose de tous les peintres : ils se sont révélés aussitôt qu'ils ont pu tenir un crayon. Mais combien de ces petits prodiges finissent par avoir du talent?

Quoi qu'il en soit, l'esprit de Wiertz paraît avoir été entraîné vers les arts avec une grande énergie. Il fit des enseignes sans avoir aucune notion de peinture. Sans s'être aidé des conseils d'un maître, il peignait le portrait à dix ans; à douze ans, il « réinventait » la gravure sur bois. A quatorze ans, c'était un homme fait, grand, d'une nature sèche et solide; il avait de la barbe au menton, autre prodige. Aussi, à cet âge où l'on est plus près de l'enfance que de la virilité, il partit pour Anvers, où il fit pendant plusieurs années un rude apprentissage de la vie, par la misère : le gouvernement lui donnait un subside an-

(1) *Catalogue raisonné du musée Wiertz*, par le docteur L. Watteau, — Lacroix, 1861. — Cette biographie est en quelque sorte officielle, puisqu'elle se vendait du vivant de l'artiste, dans son atelier.

nuel de trois cents francs, successivement augmenté jusqu'à six cent-cinquante francs environ. Il écrivait en 1823 : « En dehors de ce que je paie pour ma table, il est rare que je dépense deux liards par mois. » A dix-sept ans ! Qu'en dites-vous, jeunes gens d'aujourd'hui ?

C'était un jeune homme fier, décidé, plein de courage ; il voulait « parvenir. » Les noms des grands artistes des Flandres et de l'Italie n'éffrayaient pas son ambition, ils la stimulaient.

Des curieux, peut-être pour pénétrer dans la mansarde de cet enfant extraordinaire, voulurent lui acheter des esquisses ; il les mit à la porte.

Il ne s'occupait pas seulement de peinture : il sculptait, il écrivait, il faisait de la musique. Son besoin de savoir était porté jusqu'au délire ; Léonard de Vinci devait le hanter. On assure que les Anversois avaient pour lui une respectueuse pitié ; si cette commisération s'était manifestée, Wiertz se fût mis dans une effroyable colère.

Ce n'est point un moderne dans la juste acception de ce mot. Il a vécu parmi nous, mais un peu à la façon d'un revenant : on dirait un homme du XVII^e siècle, dont par hasard l'œuvre et l'existence eussent été découverts dans les souterrains d'un cloître.

Lorsqu'il eut acquis la science nécessaire pour se mesurer avec ses adversaires, il concourut pour le prix de Rome ; il fut déclaré vainqueur au troisième essai en 1832. On peut voir le tableau de ce premier triomphe au local de l'Académie d'Anvers. Les personnages (1) ont une tournure sauvage, de l'étrangeté, même une certaine grandeur. Malheureusement, cette première victoire le poussait vers l'Italie, où tout naturellement il alla user ses angles. N'est pas Rubens qui veut, pour résister aux influences des hommes de génie, de Michel-Ange, de Vinci, de Raphaël, de Titien, de Véronèse.

Donc, trois étapes dans son existence : à Dinant, premiers bégaiements de l'esprit, qui aspire à l'inconnu ; à Anvers, développement des facultés naturelles et de la virilité ; en Italie, efflorescence du talent, sous le joug des grands maîtres de la renaissance.

Entre Anvers et Rome, cependant, il y a quelques séjours à Paris. N'est-ce pas là que

Wiertz sentit poindre en lui et se développer cette ironie rude qui se sert toujours du mot propre, et ce sarcasme gaulois qu'on peut trouver trop violent, mais dont on ne rit que du bout des lèvres ?

II

Rentré en Belgique, après avoir été assez maltraité à Paris, Wiertz donna à sa réputation des proportions considérables. L'homme et le peintre, marchant de pair, firent dans le monde des arts une trouée profonde, où cette dualité étroite et homogène passa toute seule, drapée dans son manteau quelque peu romantique. L'homme mit le sceau à son originalité, l'artiste à sa manière, en construisant un temple grec en ruines sur une des buttes du quartier Léopold.

Ce temple mutilé, orné de vignes vierges et de lierres, et dont les tronçons de colonnes se voient de loin, produit un assez singulier effet à côté des habitations modernes. Il semble, de la hauteur où on l'a posé, protester énergiquement contre l'envahissement du banal et de l'utile en architecture. Il a une ceinture de jeunes arbres, et on peut se figurer qu'il se voile la face, comme un dieu tout à coup transporté parmi les marchands du XIX^e siècle. Il y a dans cette idée de « construire des ruines » un grand mépris pour le monde artistique moderne, un respect profond pour les gloires passées. Cette protestation, étrange si l'on veut, et peut-être enfantine au fond, ne manque pas d'une « certaine beauté ; » elle ne sortirait pas de la cervelle de tout le monde.

Autour de ce temple, Wiertz a dessiné un « jardin géographique, » Le docteur Watteau dit que « Wiertz a voulu voyager sans trop se déplacer. » Il eût été peut-être plus simple d'acheter une mappe-monde. Mais Wiertz ne faisait rien comme les autres.

La maison, adossée au grand parallélogramme qui forme le corps du temple, est modeste. Wiertz avait conservé ses goûts de jeunesse, son horreur du faste recherché par les esprits mesquins.

Entrons maintenant dans le sanctuaire et étudions l'esprit et l'œuvre de l'artiste.

III

Du vivant du dieu, on était là parfaitement libre ; après qu'on avait frappé à une porte latérale, quelqu'un venait ouvrir, percevait cinquante centimes et vous abandonnait dans le vaste vaisseau. Certains visiteurs abusaient de cette liberté absolue et de cette confiance.

(1) Le tableau représente « Scipion l'Africain recevant son jeune fils des mains des ambassadeurs du roi Antiochus. » (Wiertz, *Œuvres littéraires*.)

On a pu lire sur les murailles des impertinences, des louanges enthousiastes, des grossièretés, des éloges naïfs ou ignorants. C'était la « voix du peuple, » confuse et violente, de laquelle sortait cependant une note caractéristique, la stupéfaction admirative.

J'ai recueilli quelques-unes de ces inscriptions.

Salut au plus grand peintre du monde!

Et dessous :

Un fou trouve toujours un plus fou qui l'admire.

Plus loin, un homme de lettre avait signé ces lignes, dont la caractéristique est une chaste majesté de style prudhomme :

On éprouve ici un sentiment de surprise et d'admiration, on se croit entouré de productions demeurées inconnues du pinceau de Rubens.

Ailleurs, une vérité dure, modestement exprimée,

Cet acharnement contre la critique prouverait-il que Wiertz n'est pas encore assez grand et assez sûr de lui-même pour planer au-dessus d'elle, comme le pouvait un Goethe?

Enfin, un livre à pages blanches, bientôt à demi maculées par toute sorte de sentences, avait été déposé par Wiertz sur une table, près de la porte et à l'intérieur de son atelier : chacun était invité à y formuler son jugement, ou plutôt excité, rien que par la vue du livre, à donner à l'artiste soit un coup de massue, soit une égratignure, soit un peu d'encens littéraire. Il répondait souvent aux observations de ses visiteurs, et il avait quelquefois le rire et le bon sens de son côté. Cette manie de mettre la plume du critique aux mains du premier venu prenait son germe dans l'orgueil et l'admiration de son propre génie ; mais elle révélait en même temps une audace peu commune. Je ne crois pas que beaucoup de nos artistes affronteraient ainsi l'opinion publique. On verra du reste que Wiertz était tout d'un bloc et que son caractère ne s'est démenti dans aucune de ses productions. Mais il a manqué de logique en maintes circonstances.

LE PEINTRE.

I

Une des originalités de Wiertz a été de vouloir conserver autour de lui tous ses tableaux, jusqu'à sa mort. Il vivait du prix de ses portraits et des entrées perçues à la porte de son atelier. Il fit avec le gouvernement un accord par lequel il léguait son œuvre à la nation ; pour prix de ses travaux, il demandait

qu'on lui donnât la somme nécessaire à la construction de son musée. Le musée Wiertz prouve aujourd'hui que le gouvernement n'a pas fait une mauvaise affaire en contractant avec cet artiste étrange.

Si Wiertz l'avait voulu, il eût été riche à millions. Le docteur Watteau dit dans son catalogue qu'un prince étranger lui offrit trois cent mille francs pour le seul *Triomphe du Christ*.

Ce mépris de l'argent bien certainement ne vient pas d'un homme ordinaire : mais chez Wiertz c'est encore de l'orgueil.

En entrant dans le musée, on se trouve donc au milieu de l'œuvre tout entier du peintre. Les murailles sont complètement garnies de haut en bas, et cependant le catalogue ne décrit guère qu'une soixantaine de tableaux, de dessins et de statues. C'est que certains de ces tableaux ont une surface de douze cents pieds carrés ! Au premier regard jeté sur ces toiles immenses, on est surtout surpris par la « dimension ». Ainsi, sans avoir eu le temps de réfléchir, on se trouve violemment attiré vers l'extraordinaire. C'est, en petit, l'impression que fait un pays de montagnes, quand on vient des plaines.

Classons, avant tout, les genres ; le meilleur de tous les guides est encore la méthode.

- 1^o Genre purement religieux ;
- 2^o Genre religieux-philosophique ;
- 3^o Genre allégorique-philosophique ;
- 4^o Genre mythologique et homérique ;
- 5^o Genre proprement dit.

II

Les tableaux et dessins religieux sont : *l'Education de la Vierge*, le *Triomphe du Christ*, les *Anges rebelles*, le *Christ au Tombeau*, *On se retrouve au Ciel* et le *Sommeil de la Vierge* ; les deux derniers sont des cartons.

Les *Anges rebelles* ne sont véritablement qu'un prétexte à groupes tourmentés et un défi à Rubens, qui a peint une *Châte des Réprouvés* dont l'entente générale me paraît avoir une parenté très-étroite avec la composition de Wiertz.

C'est encore à l'imitation de Rubens que Wiertz a fait ainsi des tableaux qui n'ont de religieux que le titre. On ne peut guère lui chercher chicane à ce sujet : il a voulu peindre le nu pour prouver sa grande science.

La composition des *Anges rebelles* est fort bien entendue et montre que Wiertz avait étudié Michel-Ange, après avoir beaucoup admiré Rubens. Les révoltés, pour escalader le ciel et

prendre corps à corps leurs ennemis, entassent, comme les géants de la Fable, montagne sur montagne. Vous direz que cela ne résiste pas à l'examen et que cette idée « d'escalader le ciel » est tout à fait barbare. Cela est vrai ; mais toute l'œuvre picturale du monde entier n'est formée que d'artifices. Voyons avant tout quel parti Wiertz a tiré de ce sujet et de cette composition.

On veille « là-haut. » La foudre éclate, sillonne les espaces, fait rouler les rochers auxquels les rebelles sont accrochés comme des essaims de guêpes. Certains luttent encore ; mais les archanges sont vainqueurs.

Toute la scène respire un air de violence sauvage, qui fait prononcer des mots classiques : héroïsme, grand style, etc. Tous ces hercules, absolument nus, sont savamment dessinés, et peints avec une véritable bravoure — décorative, examinée à distance convenable. On dirait vraiment que cette page immense est sortie d'un jet du cerveau de l'artiste, par le seul effet de sa volonté.

Cette unité, cette homogénéité n'est point qualité commune. Tous les peintres religieux n'ont pas non plus cette fougue et cette science.

C'est de l'archéologie, mais de l'archéologie qui ne manque point de saveur.

Le *Triomphe du Christ*, qui ne comportait pas tant de vigueur, est d'un style plus sage, d'une harmonie plus douce. Les *Anges rebelles* font songer à un Rubens de contre-bande ; le *Triomphe du Christ* rappelle l'art antique et le coloris des maîtres vénitiens.

Les *Anges rebelles* sont le premier acte d'un drame surhumain. Les hommes n'ont pas assez de leurs batailles, il faut qu'ils ruent encore les « esprits » les uns sur les autres.

Dans le second acte du drame, une nouvelle figure vient prendre part à l'action. Nous pouvons supposer que le grand combat s'est engagé dans les profondeurs de l'infini, près des lieux où les chrétiens ont placé leur baigne éternel (ô religion d'amour et de justice, avec ce baigne éternel !). Soudain, au milieu du fracas des rochers qui se heurtent et du choc des corps, des coups de lances et des éclairs, apparaît le Christ cloué sur sa croix, la tête doucement penchée sur sa poitrine.

A cette vue, les rebelles sont terrifiés. Pour qui a la foi, l'idée est neuve et a de la grandeur.

Les personnages secondaires du tableau sont à la hauteur du protagoniste, Satan, naguère réhabilité par un audacieux conférencier. Plusieurs figures sont d'un beau style

classique ; le Satan tout nu rappelle les formes « nobles » des statues antiques. Il s'en faut de peu qu'il ne soit aussi correct que l'Apollon. Un ange, vêtu d'une tunique rouge, passe au bas de la composition, horizontalement, le bras gauche étendu, geste de commandement qui paraît irrésistible. Partout, il y a des raccourcis comme Wiertz aimait à les faire et qui prouvent une science anatomique consommée.

L'ensemble du tableau est doux et sombre. C'est une œuvre bien pensée et exécutée avec la certitude d'un homme qui a confiance en lui-même. Il n'y a nulle part trace de tergiversation, ni malaise, ni confuse manifestation de la pensée.

Dans les compositions de ce genre, la clarté est qualité si rare, qu'on ne saurait assez en proclamer l'évidence, comme une victoire remportée par les artifices de l'art.

Le *Christ au Tombeau* est un « tableau de chevalet. »

C'est un de ceux que Wiertz a exécutés, sinon en Italie, du moins immédiatement après son retour.

Sur le panneau du milieu — car c'est un tryptique — se trouve le Christ entre les bras de ses derniers amis. Son corps nu, d'un ton d'argent, fait l'effet d'une douce lumière, au centre du groupe un peu sombre qui l'entoure.

La Vierge, penchée sur ces restes du « divin fils, » a les yeux fermés ; elle ne pleure pas : sa douleur est tout idéale, c'est-à-dire qu'elle n'est nullement humaine. Une jeune fille, qui joint les mains en se tournant à demi, dans la pénombre, pose. Tout à fait derrière, Joseph d'Arimatee forme, avec une seconde jeune fille, la tête du triangle classique.

Sur le volet de gauche est le grand vaincu, le curieux et le révolté, l'éternel insurgé, le socialiste : Satan. C'est un beau et viril jeune homme, aux longs cheveux noirs.

On peut douter qu'il soit vaincu à jamais.

A droite, Ève, nue, tenant en main cette fameuse pomme qui nous a faits si malheureux. La mère du genre humain ressemble à Vénus — la Vénus de Médicis — autre mère du genre humain, mais avec des formes un peu grêles.

Il règne dans ce tableau, surtout dans le volet du milieu, une douceur mystique, quelque chose de mélancolique et de maladif. Lorsqu'il l'a peint, Wiertz était préoccupé des coloristes de Venise et du style raphaëlesque. Ces sortes d'amalgames l'ont troublé toute sa

vie et ont empêché sa personnalité de s'accuser fortement.

L'*Éducation de la Vierge* est banale et froide. C'est une imitation du même tableau de Rubens, qui est au musée d'Anvers, — une imitation, c'est-à-dire un diminutif. Il y a un peu du style romain dans les formes. Un petit ange, qui tient un livre où Marie cherche sa panvre science, — le catéchisme de ce temps-là — est délicieusement peint : il fait songer aux oiseaux et aux fleurs, sans perdre sa qualité d'enfant.

Les deux cartons, peints à l'huile, et imitant les dessins aux crayons noir et blanc, sont encore de l'école de Raphaël. C'est froid et compassé; il n'y a rien là qui vibre et qui vive : ces sortes d'images sont des excitations à la critique. Le dessin, très-châtié en apparence dans le contour extérieur, est d'un modelé rond, on pourrait dire usé. Il n'y a d'accent nulle part qui fasse sentir la vie. Ces bras ne pourraient remuer; ces paupières ne sont point closes, mais scellées; jusqu'aux draperies, qui n'ont pas la souplesse de l'étoffe, et qui semblent avoir été taillées dans le métal.

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

LE PETIT ORANGER.

I

Une portière avait reçu de ses amis, — les portiers ont parfois des amis, — une demi-douzaine d'oranges, ces pommes d'or des Hespérides de Valence.

C'était au temps des étrennes, temps néfaste où l'on distribue à ses inférieurs le portrait des monarques régnants ou défunts.

La portière charmée invita, — les portiers ont parfois de bons mouvements, — les parents à prendre leur part d'une salade d'oranges au rhum.

Cette orgie eut lieu le 2 janvier de l'année où l'on me permit de monter seul en omnibus. Il y a longtemps de cela.

Après s'être léché et purléché les babines, — les portières, les vieilles surtout, ont parfois des babines, — les hôtes de la loge décampèrent.

Restée seule, la portière eut une idée étrange, — les portières ont parfois... — elle résolut de créer quelque chose. Et, prenant un pepin oublié avec plusieurs collègues sur

le bord d'une soucoupe, elle l'ensevelit dans une caisse à fleurs, à moitié remplie de terre et de marc de café.

La nuit qui suivit cette belle expédition la portière eut un sommeil agité.

Mais le frère *Léotade* survenant avec son histoire de *figues*, elle oublia complètement, — les portières oublient souvent, — la caisse et son contenu.

Son esprit fit élection de domicile dans les vertueuses colonnes du *Constitutionnel*.

Pendant ce temps, son chat, — les portières ont toujours un chat, — son chat, dis-je, se prélassait sur la caisse où s'accomplissait le mystère de la germination.

Cet intelligent animal, avait l'habitude de se lécher la patte, pendant des heures entières sur l'embryon végétal.

Le cœur du pepin dut bien souffrir.

II

Vers les ides d'avril, un phénomène mit en émoi le quartier.

Un filament verdâtre, tremblant au moindre souffle, d'une hauteur de 0^m01 centimètre, était sorti de la terre noire, dans la caisse verte qui avait quatre jolies boules aux angles.

Voyant ce, la portière sentit une sorte de maternité au fond de ses vieilles entrailles; elle avait mis au monde un oranger!

Les locataires du premier, la bonne du second, la femme de ménage du troisième, le porteur d'eau, le facteur, le boulanger et quelques autres personnages de distinction, daignèrent visiter le nouveau-né.

Le Sénat romain se rassembla bien pour un turbot!

— Très-drôle! — Singulier! — Curieux!

— Ah! parfait! — *Il n'y a que vous pour ces choses-là!* — furent les exclamations de chacun.

— Nous mangerons de la récolte! dit le facteur au porteur d'eau qui sourit en faisant voir ses dents, comme le tableau du dentiste du passage Jouffroy.

— Certainement, répondit la portière, — les portières répondent parfois, — en versant une goutte d'eau dans la caisse en matière de baptême botanique.

Dès ce jour, la caisse nourrice et l'enfant de sa propre terre furent entourés de soins. Le chat, ce brave animal, alla paître, sur des jonctions supérieures.

Il trouva, dit-on, le *mou* de l'exil bien amer, ce pauvre réfugié félin; mais sa chère patte le consola.

Il continua, comme par le passé, à la lisser du bout de la langue, depuis le lever de Phœbus jusqu'à celui de Phœbé.

III

Dix ans se sont écoulés depuis l'inscription de la naissance du petit oranger sur les registres de la nature.

Dix ans ! bigre ! En ce temps-là je soulevais le prix d'histoire naturelle à la force du poignet, dans les officines universitaires !

Heureux temps ! — Pur et discret comme un parfum anglais, je ne m'amusais pas à jeter mon cœur fanatique sous les roues du char de l'amour, ce Boudha impitoyable de la Djagernat occidentale.

Hélas ! hélas ! et quatre fois hélas ! comme chante Ophélie.

Mais revenons à ma plante.

Quand je retrouvai mon petit oranger, je sortais du collège ; je m'asseyais au banquet de la vie, la tête farcie des vieux mots, des vieilles tournures, des vieilles métaphores de l'enseignement classique, grossis *des visions d'Accurse et d'Aquila*, ainsi que le dit le père Boileau de galante mémoire.

Mais j'avais sauvé mon cœur du naufrage.

Aussi ce fut avec émotion que je revis la petite plante dans sa caisse verte. Je lui avais jadis conservé plusieurs fois la vie en la débarrassant des chiendents qui voulaient l'étouffer, les Mirecourt qu'ils étaient.

Mon oranger avait grandi. C'était un petit arbre, les oiseaux du ciel ne venaient point encore se percher sur lui, comme dans la parabole, mais c'était déjà un petit arbre, au tronc noir, lisse, branchu comme Absalon.

C'était un petit arbre, oui, comme les enfants sont de petits hommes ; mais quel malin-gre enfant !

Il avait froid sous le ciel de Paris, ce fils de l'Espagne.

Ses feuilles, — il avait des feuilles ! — étaient minces, ternes — dans son pays elles sont si brillantes ! — Leur teinte était pâle, vert pâle.

Je le revis, ce petit oranger ; il me fit l'effet d'un phthisique, au soleil, dans le coin de la croisée qui donne sur la rue, un peu au-dessus du ruisseau.

IV

Souvent, très-souvent, presque tous les jours, je passais devant mon petit oranger.

J'étais son unique ami.

Depuis longtemps la portière ne s'en occupait plus ; à peine l'arrosait-elle encore lors-

qu'elle nettoyait sa carafe avec des coquilles d'œuf. La plante verte me faisait pitié.

Et puis, disons-le, invinciblement mon esprit s'était habitué à trouver une ressemblance douloureuse entre mon petit oranger et la fille du peuple, pâle, maigre, dont les cheveux, comme les rayons blonds flottant au vent, parfument et éclairent seuls les ruelles noires.

Ce n'était plus une plante, c'était une femme que je voyais s'étioler.

Mon petit oranger eut trois fleurs ; la fille du peuple fleurit aussi : sa jeunesse, sa fraîcheur, sa beauté s'épanouissent au soleil de seize ans.

Et je me penchai vers mon cher oranger pour le respirer galamment. Respirer une fleur, c'est lui faire compliment. La fille du peuple eût rougi pudiquement ; il me sembla que la fleur exhalait un parfum plus pur.

Tout cela passa vite ; la fleur, la fraîcheur, la beauté, la jeunesse.

La vie austère de la maternité allait commencer pour mon petit oranger, dure, pleine de larmes, de veilles et d'anodité, comme pour la femme du peuple.

Mon petit oranger eut une petite boule verte ; les voisines m'en firent part.

Mon oranger eut donc une petite orange verte, mais si petite, si mignonne, si chétive que je tremblais chez moi, le soir, en pensant à elle, lorsque soufflait le vent.

Ah ! c'est qu'en ce temps-là j'avais un cœur très-naïf ; je tremblais pour une plante, mon amie. — Je ne savais pas que les dames chantent « le sapeur » et bissent les couplets graveleux ; je ne savais pas qu'on me dirait : « — Mon bébé, viens-tu souper ? » — Non, je portais mon âme sur la main, comme la gallette du Chaperon rouge, et je courais innocemment avec les loups en voilette, dans le sentier des Italiens.

Hélas ! je reviens de chez ma mère grand ! Je sais maintenant pourquoi les loups à bavolet ont les yeux si ouverts, les bras si blancs, les dents si fines.

V

L'enfant de mon oranger prenait du corps ; mais il mettait le temps !

Pauvre petiotte orange, était-elle assez verte ! un vert livide ; la peau était déjà ridée. Et lui, mon petit oranger, qu'était-il devenu ? Ses branches avaient maigri, ses feuilles, ses rares feuilles, étaient d'un jaune très-faible.

On voyait bien que la malheureuse plante n'avait pas une bonne sève : l'orange ne *profitait* pas.

Oh! voyez-vous, c'était bien alors la femme de l'ouvrier et son fruit hâve, au teint de cire vieille. La femme qui lave, qui savonne, qui coud, qui fend le bois, qui fait tout, son enfant suspendu à son sein, et qui en est malade, et qui en meurt.

Cela me faisait mal. Je n'osai plus passer dans cette rue sombre; j'étais un jour, deux jours sans venir.

Oh! si j'avais pu apporter un rayon de soleil à mon oranger, comme le riche apporte de l'or au grabataire!

Mais je n'y pouvais rien.

Un jour, jour tristement gai, l'orange de mon petit ami prit enfin, sous les derniers feux de l'automne, une couleur d'or, le manteau de la maturité.

Bien faible était la nuance. Elle me rappelait, je ne sais pourquoi, la barbe grêle et floconneuse qui couvre à peine, à vingt-cinq ans, les joues de notre race abâtardie.

Ce jour-là aussi, la dernière feuille de mon petit oranger tomba; elle alla où va la feuille de rose.

VI

Le lendemain, je fus surpris de ne plus trouver mon petit oranger sur le rebord de la vieille croisée.

J'en demandai des nouvelles aux voisines.

— Ah! l'oranger?... il était mort, me répondit-on; on l'a jeté aux ordures.

— Et l'orange?... Je n'achevai pas ma question... la malheureuse orange servait de jouet au vieux chat de la portière. Le matou la tenait sous sa patte, comme un lion de plâtre, sur une porte.

Je pris l'animal avec tous les égards dus à son poil, et le lançai légèrement, mais de façon à lui faire traverser un carreau, dans la loge de son infâme maîtresse.

Je ramassai l'orange et l'emportai chez moi.

Elle parfume mon linge dans ma commode, incommode.

Je ne la revois jamais sans un vif battement de cœur. Toute ma jeunesse croyante chante doucement dans mon âme, tandis que son odeur fine me monte au nez.

Ainsi mourut mon petit oranger; ainsi moururent tant de pauvres créatures, tes *Misérables*, Hugo, dont l'enfant tette peut-être l'âme avec la dernière goutte de lait.

On les jette, après leur mort, à la fosse commune, — aux ordures, comme disaient les voisines.

Ernest d'HERVILLY.

LA PAUVRESSE⁽¹⁾.

Requiescat in pace!...

Le front branlant, la face osseuse,
Le menton sur son tablier,
Elle allait, tortue et gibbeuse,
Comme le tronc d'un vieux pommier.

C'était une lugubre forme,
Une momie en parchemin,
S'appuyant sur sa branche d'orme,
Et plus vieille que le chemin.

L'âge l'avait tant inclinée,
Si petite elle paraissait,
Que la mort faisant sa tournée,
Sans la voir, à côté, passait.

Les ans nombreux qui l'avaient faite
Sur son dos s'étaient effondrés;
C'était un vieux mur, un squelette,
C'était..... tout ce que vous voudrez.

Elle recevait, là, l'obole,
Ailleurs, la tranche de pain bis,
Disant à tous même parole :
« Jésus vous prenne en Paradis ! »

Si, parfois, du fond de l'office
Où plongeait son œil de faucon,
S'échappait un : « Dieu vous bénisse ! »
Ses doigts tourmentaient son bâton,

Et sa bouche, ouverte et tordue,
En grondant quelque dur propos,
Montrait à sa mâchoire nue,
De-trois dents, les hideux chicots.

Un vieux bedeau racontait même
Qu'un jour, il avait entendu
Quelque chose comme un blasphème
Qui sur sa lèvre avait couru.

.

Un matin, — c'était en septembre,
Le mois où s'emplit le grenier, —
Un fermier sortant de sa chambre,
Debout, à l'aube le premier,

Chemina de son pas tranquille,
Quand, soudain, au jour qui perçait,
Il vit une forme immobile
Auprès du fumier, qui gisait.

(1) Ce poème réaliste est l'œuvre d'un poète belge.

C'était le corps de la pauvre :
Elle avait trépassé la nuit,
D'une colique ? Ou de vieillesse ?
— Le médecin point ne la vit. —

Tout le village accourut vite ;
On dit : C'est la pauvre ! — Et puis
On lui jeta de l'eau bénite
Avec une branche de buis.

On lui construisit une loge
(En attendant le Paradis),
Des planches d'une mauvaise auge
Que l'hôtelier fournit gratis.

On se dépêcha de l'y mettre,
Puis, au cimetière on alla :
Sur la fosse béante, un prêtre
Bailla, dit : *Amen*, et..... voilà !

Louis DELISSE.

DE LA FÉERIE.

Le théâtre contemporain comptait trois féeries amusantes : *La Biche au Bois*, *Le Pied de Mouton* et surtout *Les Pilules du Diable*. *Le Roi des Légumes* avait l'esprit parlementaire de l'époque ; *Artichaut* tiendrait encore aujourd'hui fort honorablement le portefeuille de l'intérieur. « *Demandez plutôt à Lazarille* » est une trouvaille. Molière n'eût pas renié : « *Souviens-moi, Babylas !* » — Cela ne pouvait durer.

La société Coignard frères and Co (*affranchir*) — Maison principale à Paris, succursale à l'*Alhambra* de Bruxelles — s'est empressée d'y mettre bon ordre, de badigeonner ces erreurs de jeunesse, élaguant le dialogue qui nuisait à l'action, rallongeant les calembours et raccourcissant les corsages jusqu'à les remplacer par un simple bandage herniaire, par déférence aux ordres de monsieur le commissaire de police préposé aux mœurs, et bientôt une affiche ébouriffante : — « *On demande 300 jolies femmes...* » — annonça sur tous les murs de Paris au public que le but était atteint, la voie tracée.

Dès lors, maîtres et élèves n'eurent plus qu'à copier ce modèle — peut-on dire d'écriture ?

Et le déballage des tableaux vivants continua sans relâche aux grands bazars du Châtelet et de la Gaité. Comme si les tableaux vivants, tant modèles que soient les femmes, constituaient seuls l'art dramatique.

Donc, il est bien avéré désormais qu'il faut tirer l'échelle après *Rothomago*. — Il est des

gens qui ne respectent rien : Sardou n'a-t-il pas *tombé* Don Quichotte, cette grande, cette héroïque figure ?

O Féerie, Féerie ! toi dont le nom seul est une phrase de Mendelsohn à l'oreille, à l'œil, un doux chatolement d'opale ! Féerie, que de platitudes on commet en ton nom !

Et pourtant, quel champ plus vaste aux écarts de l'imagination, cette *folle du logis* ? — Les rois, jadis, avaient aussi leur *fol du logis* ; c'était souvent le plus sensé des sages de la cour. — Là, point d'horizon qui limite la vue, point de barrière aux vagabondages de la pensée.

Danses de sylphes au clair de lune, murmures de la *Roche qui pleure*, hauts piliers de basalte des grottes de la brumeuse Écosse, chastes amours de Diane, hystériques ardeurs de Vénus, le marteau des noirs cyclopes et les rugissements souterrains du titan qui lance la flamme à travers les crevasses de la terre soulevée, le spectre de Banco, le géant Adamastor, les rêves de sainte Thérèse, le gui qui couronne la tête chauve des chênes centenaires, la croix de feu de Constantin, les bruits mystérieux des grèves, le fracas fulgurant des orgues à travers les piliers des cathédrales gothiques, ces féeries de pierre aux symboles inconnus, les vapeurs sulfureuses qui bouillonnent dans la cornue de l'alchimiste, le vieux grimoire du nécromancien et le baquet de Mesmer ; la sombre fatalité des grands poèmes d'Eschyle ; les coups de taillant de la vierge Durandal, les enchantements d'Armide, les cris des damnés du Dante et les fanfaronnades amoureuses des chevaliers de la Table-Ronde, la légende des Don Juan, depuis le Caballero qui vend son âme à Satan pour baiser un signe noir à l'épaule de sa belle, jusqu'au bourgeois enrichi de Molière qui promet le mariage ; la messe noire sur la sorcière nue, vivant autel du poignant sacrifice, la philosophie abracadabrante de Pantagruel et de Gargantua ; tout, le sublime, le grotesque, le terrible, le gracieux, le cocasse ; toute la gamme des tons gais, sombres et toujours mélodieux que parcourent les rêves, les illusions, les appétits, les mensonges de l'esprit humain, depuis les traditions de l'Inde, le mythe éternel du dieu Pan, les jongleries des grands prophètes, Moïse, Jésus, Mahomet, jusqu'au miracle de saint Janvier, aux spectres de Robin, aux coups de bâton de Polichinelle qui rosse le commissaire, et tue le diable au dénouement.

Tout est permis, pourvu que le résultat soit harmonique. Harmonie, équilibre, condition

essentielle de l'art, ainsi que de la science. Mais qu'a de commun l'harmonie avec la sottise et la banalité ?

Shakespeare a fait la *Tempête*, une féerie humaine; Goëthe, le second *Faust*, une féerie philosophique, parfois un peu obscure aux non-initiés. Wagner a victorieusement abordé la féerie légendaire et musicale. Notre enfance a vu s'éteindre les dernières lueurs des lugubres gaietés du vieux Debureau. Pantomimes funambulesques, danses macabres, comédie de la mort, où êtes-vous ?

Sans avoir la prétention d'atteindre ces maîtres, ne semble-t-il pas qu'on puisse faire une féerie littéraire et musicale, à la fois fantaisiste, et, pour ainsi dire, vivante. Le drame humain marcherait convoyé par un cortège de puissances mystérieuses inconnues, qui prendraient leur forme vague, indécise, dans l'imagination même des acteurs. Les personnages agiraient, penseraient, parleraient, sentiraient en hommes, au sein d'événements, de péripéties toutes humaines, inconsciemment dirigés dans une atmosphère nuageuse, flottant entre la veille et le rêve, laissant le spectateur toujours indécis entre le surnaturel et la réalité.

Sur ce terrain, il est un guide tout indiqué d'avance, — j'ai nommé Hoffmann.

C'est là précisément le secret du charme qui s'attache à son génie. Qu'on relise le *Roi Trabacchio*, la *Porte Murée*, le *Reflet Perdu*, le *Vieux Tornbern*, et tant d'autres ! (1).

Étrange figure que celle d'Hoffmann.

Sa vie fut comme un de ses contes, quelque chose de flottant entre le rêve et la veille. Qui nous dit qu'il ne les voyait pas vivre, ses rêves, à travers la fumée des longues pipes allemandes, tourbillonner dans les bulles épanouies à la surface des cruchons de bière de la taverne d'léna ? Quand la mort est venue le trouver, n'était-ce pas un rêve qui finissait pour entrer dans un autre ?

Mort, vie, sommeil, rêve, veille, qu'est-ce que tout cela ? Des mots, des mots.

Pouvons-nous affirmer l'existence d'une manière absolue ?

Non.

Nous savons seulement par le témoignage de nos sens, par les comparaisons de notre intelligence — (*inter legere* : choisir entre), — que la matière existe, vit, à notre point de vue relatif, éternelle, immuable, dans son essence,

(1) Ces lignes étaient écrites avant l'apparition du *Roi Carotte*, de Sardou. L'auteur n'a cru devoir rien y changer après.

et qu'elle se transforme sous l'influence d'une force inhérente à elle-même, force toujours la même, et se modifiant suivant les transformations de la forme. Encore ces mots *force, matière*, ne sont-ils que la constatation d'un fait relatif à nous, énoncé dans un langage de convention. D'où, la vie, la mort ! même chose.

Mais cette force, dont nous, sommes nous-mêmes une manifestation, pouvons-nous la disséquer, l'analyser, la comprendre ? Non, puisqu'elle est en nous, puisqu'elle est nous-même.

C'est là tout ce que l'on peut dire : l'existence est un fait relatif, et dont nous sommes à la fois le juge et le témoin.

Si donc rien de tout cela n'existe absolument, qu'est-ce que notre réalité, qu'un rêve éternel enfanté par les atômes de notre matière en mouvement ?

C'est une chose singulière que l'homme, et non-seulement les peuples enfants, mais les nations qui sont en train d'arriver, éprouvent, aux grandes époques de l'histoire, à travers les crises et les déchirements de transition, comme un besoin de sortir du cercle de fer où la réalité, la suite logique et naturelle des événements les enserme. Il semble que l'homme ait besoin de se grandir à ses propres yeux, d'élargir l'atmosphère qui l'étouffe, et d'y chercher en dehors de lui-même une cause plus puissante à ses puissants efforts.

D'où vient la croyance naïve aux *hommes providentiels* ? D'où les *voix* de Jeanne d'Arc, que plus d'un entendit après elle ? Et quand la *Marseillaise* culbutait en 93 les vieux bataillons des armées régulières, ne voit-on pas dans l'œil allumé de ces volontaires en guenilles comme une reproduction avant la lettre de cette vierge nerveuse que le ciseau de Rude a si magistralement immortalisée ?

Les hommes de génie ont parfois de ces hallucinations grandioses. Corneille, avec le Cid, avec Polyeucte, avec le vicil Horace, avec des hommes, a fait des personnages légendaires hauts de cent coudées. « Qu'il mourût !... » est un cri de féerie.

Le cadre d'une telle féerie, même restreint à de modestes proportions, ne laissât pas de permettre de lointaines excursions dans le domaine de la science et de l'art. On y mettrait de tout un peu ; archéologie, histoire, cabale, philosophie, chimie, etc. La satire et la comédie y pourraient coudoyer la politique ; on y mêlerait une nuance de socialisme que beaucoup ne s'en plaindraient pas.

Ne trouve-t-on pas de tout un peu dans la

vie réelle et dans la vie des songes, cette expansion des images de la veille, résorbées et condensées dans le creuset cérébral où s'élaborent les réactions chimiques de la pensée ?

Loin de nous l'intention de repousser la magie du décor. Le théâtre est un royaume où trône l'illusion. Tel est l'objectif de l'art dramatique qui, sous toutes ses formes, n'est donc, à proprement parler, qu'une féerie véritable.

L'art dramatique s'adresse aux sens. Peut-on négliger celui des sens que son organisation fait le plus impressionnable de tous ?

Pour nous, tous les arts doivent concourir vers ce but unique, se composer en cette unique résultante : l'harmonie.

Des peintres prêteront leur talent. Les machinistes prêteront leur science, — oui, leur science. — Comme MM. Coignard frères, il faudra que l'auteur offre au public de splendides tableaux, comme eux, des trucs et des changements à vue, des gerbes de lumière électrique et des feux de bengale.

Enfin, rien de devra manquer pour assurer le succès ; — rien sauf les *calembours de recueil* et les *pots-pourris de revue*.

Auteur et compositeur, il faudra que chacun prenne à cœur *d'écrire*.

N + 1.

CURIOSITÉS LITTÉRAIRES

L'Almanach Hégoëls de Mathieu Laensberg

ET OÙ IL EST QUESTION DE PLUSIEURS AUTRES.

La bonne ville de Liège (qui n'a pas l'air de s'en douter) eut, elle aussi, son quart d'heure de célébrité — un quart d'heure de deux siècles.

Ce ne fut pas la naissance d'un conquérant illustre qui l'illustra, ce fut un mathématicien-sorcier-devin-astrophile, — en deux mots : un *faiseur* d'almanachs.

La vie privée de cet homme, prophète en son pays, échappe complètement à l'indiscrétion des chroniqueurs ; c'est tout au plus si l'on sait, sur la foi d'un portrait, qu'il avait le nez fait « en forme de coquille, » que ses oreilles étaient longues, ses yeux gros et saillants, sa bouche large, sa barbe longue et épaisse, etc., etc.

Bien fol serait le physionomiste qui se fierait à de telles apparences !

La tradition en fait un chanoine de la collégiale de Saint-Barthélémy ; il se pourrait ; d'autant que le principe d'infaillibilité ne saurait être autre que principe de chanoine.

Ce n'était du moins qu'un chanoine honoraire, si l'on s'en rapporte à ce distique d'un contemporain de Corneille :

« Pendant le jour, notre homme spéculait.

» Pendant la nuit, notre homme calculait.

Dans sa concise expression, ce distique nous en apprend bien plus long que tous les grimoires des généalogistes dont nous avons courageusement et inutilement dérangé la poussière.

Évidemment, si « notre homme » spéculait, ce ne pouvait être que sur des instruments d'optique, oncques chroniqueur ne saurait dire moins simplement que notre homme vendait des lunettes.

La chronique affirme aussi que *son* homme avait des goûts très-*retirés*, car il s'était fait construire une tour élevée dominant toute la ville de Liège, et sur le sommet de laquelle il décrétait :

« Les biens, les maux, les succès, les désastres

» Qu'il lisait dans les astres.

Quant à son nom, c'est encore ce que l'on connaît le moins de sa personnalité ; Pierre, Paul, Jacques ou Mathieu, peu nous importe, et cela ne nous regarde pas. Tout ce qui nous intéresse en lui, c'est son almanach, — cet almanach redouté des rois et des bergères.

Mathieu Laensberg est le pseudonyme dont se servit l'intelligent éditeur-imprimeur Léonard Streele pour publier les fameuses *pronostications* après la mort du pronostiqueur ; donc l'*Almanach de Mathieu Laensberg* est une œuvre posthume, et celui qui douta le moins ou le plus de ses intentions, ce fut Mathieu lui-même.

L'effet produit par cet in-32 du destin fut immense, prodigieux, incroyable. Avant d'en parler, il serait bon de préluder par une préface sur l'origine des almanachs.

On ne sait qui a inventé la poudre ; on ne sait qui a inventé les almanachs.

Sous le règne de Saül, roi des juifs, il y avait des *prédiseurs* (ne pas confondre avec prédicateur), mais il paraît invraisemblable qu'il y ait eu des almanachs. — Ces choses là ne se disaient encore qu'à l'oreille.

L'étymologie du mot almanach est *astrologie* ; et cette science date de la nuit où quelques esprits cultivés s'imaginèrent que les

étoiles étaient autre chose que des vers lumineux perdus dans les gazons célestes. Mais, il n'y a eu réellement d'almanach, que depuis l'origine des moines.

Le plus ancien, à la connaissance des érudits, date du III^e siècle, il « contenait toutes les lunes, » et avait pour titre : *DIAGONON AL MANAH GUINKLAN*. Légende celtique qui peut se traduire ainsi : Prophéties du moine Guinklan.

Rabelais, lui aussi, publia en 1533, un almanach, *calculé sur le méridional de la noble cité de Lyon*.

Nostradamus, Pesellus, Camerarinus, et autres pronostiqueurs en us, en inondèrent le continent.

Les rois que ces sortes de libelles empêchaient de dormir tranquilles, firent une opposition systématique à leur propagande. Ils employaient souvent contre cela leurs moyens faciles du bannissement, de la proscription, et même des galères : Trente ans après la mort d'Henri IV, le parlement de Paris, y envoya bel et bien Morgar, « faiseur d'almanachs, qui épouvantait toute la France, par ses prédications séditeuses. » — Le drôle avait osé prédire la mort d'Henri IV.

Nostradamus, qui en avait prédit autant, et plus, puisque dans la 5^e centurie de ses prophéties, il avait même donné des détails, fut plus heureux. — Il est vrai qu'il l'avait fait en vers, — en vers libres :

« Avant venue de ruine celtique,
» Dedans le temple deux parlementeront,
» Poignard cœur, d'un monté au coursier
[et pique,
» Sans faire bruit le grand enterreront. »

Plus heureux, en effet, que Morgar, Nostradamus se vit applaudir par la cour et Charles IX, auteur de l'ordonnance contre les astrologues licites, en passant par Salon alla voir Nostradamus, et le fit honorer de l'État, de son médecin ordinaire et de son conseiller extraordinaire. En agissant ainsi, Charles IX, plus malin qu'on ne pense, fermait les yeux et la bouche de ce terrible astrologue, au moins en ce qui le concernait.

Il y eut une foule d'autres faiseurs d'almanachs, mais Mathieu Laensberg passa le maître ès-genre.

La première édition de son almanach, du même format que celle de nos jours, parut sous ce titre :

Almanach pour l'an bisextil de nostre Seigneur, 1636, etc., supputé par M. Mathieu Lansbert, mathématicien.

L'orthographe primitive de *Lansbert*, ne se modifia que quelques années plus tard.

L'apparition du petit livre fit grand bruit. Le « petit peuple » (comme on disait alors) se jetait dessus comme sur du pain. Il eut bientôt ses entrées partout : à l'atelier, à la ferme, à la boutique, à la cour. Quiconque savait distinguer une voyelle d'avec une consonne se procurait l'Almanach de Liège, et ceux qui ne savaient pas lire apprenaient à épeler sur cet étonnant syllabaire. Son influence domina bientôt tous les esprits faibles, et même les esprits forts.

On n'avait pas encore idée du *coup de marteau des âmes*, sous les tables et autres objets mobiliers, ni de la *valse des guéridons*; le spiritisme n'ayant pas encore dit son mot, il fallait bien que la superstition — cette hystérie du cerveau — charmât ses insomnies. Chacun voulut avoir son Mathieu Laensberg, et l'on disait *c'est écrit* dans l'almanach comme on dit aujourd'hui : *c'est écrit* dans les journaux. Tout ce qui était écrit *devait* arriver, tel était le préjugé populaire.

Les favorites avaient une peur de tous les diables de l'almanach excommunié (car un pape avait lancé sa bulle contre ce funeste opuscule, mais il ne l'avait fait, paraît-il, que pour détruire la concurrence, se mêlant lui-même de faire des almanachs).

La Du Barri surtout ne trouvait pas ces pronostics à sa façon, parce que l'un d'eux s'était permis d'annoncer qu'une de ces grandes petites dames, « des plus favorisées jouerait son dernier rôle, au mois d'avril » et malgré les mesures de précaution prises par la favorite, pour empêcher en France la libre circulation de cette désagréable nouvelle, elle dut quitter Versailles, dans ce « vilain mois d'avril, » pour laisser son amant mourir en paix.

Il paraît qu'en faisant brûler le maudit livre, la Du Barri

N'avait pas mis sur le gril
Un poisson d'avril.

C'était du moins l'avis des petites gens qui, à partir de cet événement, reçurent les pronostications de maître Mathieu comme paroles d'évangile. Il eût pu annoncer dans son almanach qu'à la Trinité prochaine, les alouettes tomberaient toutes rôties dans la bouche de ses lecteurs, que ceux-ci en eussent été convaincus. La vogue insensée de l'Almanach de Liège, après avoir irrité les nerfs des favorites, finit par irriter ceux de messieurs les écrivains. — Leurs volumes ne pouvaient rivaliser, s'appe-

lassent-ils *Candide* ou le *Voyage sentimental*, avec le livre de *tout le monde*.

A Paris, chaque fois qu'une *promesse* de l'astrophile se réalisait en tout ou en partie, l'almanach se vendait à 5 ou 6,000 exemplaires.

Dans le but de combattre à la fois l'influence et la concurrence du livre gâté, les écrivains se coalisèrent contre lui.

Montaigne écrivit :

« Il n'est point de pronostiqueur à qui l'on ne fasse dire tout ce qu'on voudra comme aux sibylles. »

Voltaire écrivit :

« La plupart des prédictions ressemblent à celles de l'almanach de Liège. *Un grand mourra ; il y aura des naufrages*. Un juge de village, le grand dont la mort était prédite. Une barque de pêcheurs était-elle submergée, voilà les grands naufrages annoncés. L'auteur de l'Almanach de Liège est un sorcier, soit que ses prédictions soient accomplies, soit qu'elles ne le soient pas ; car si quelque événement les favorise, sa magie est démontrée ; si les événements sont contraires, on applique les prédictions à tout autre chose : l'allégorie le tire d'affaire. »

Montaigne eut beau écrire cela et Voltaire ceci, d'autres esprits avancés eurent beau, aussi le répéter, par les mille bouches de la publicité, le petit livre ne s'en fourrait pas moins dans le cerveau des masses, en raison même de l'acharnement de ses adversaires. — Ils y perdirent tous leur esprit.

Jusqu'en Angleterre, où Stern exerçait son humour, aux dépens ou plutôt au profit de l'almanach liégeois. Mais la plaisanterie est de bonne guerre, et l'éditeur s'en réjouissait tout le premier, et faisait passer la mer à des régiments d'almanachs, lesquels envahissaient, sans coup férir, toutes les bibliothèques sans exception, grâce à cette réclame involontaire du célèbre écrivain anglais.

Le philosophe Rousseau lança aussi sa pointe, comme on dit ; mais il avait bien des raisons pour cela : N'ayant pas voulu se conformer aux lois du gouvernement clérical de la principauté de Liège pour la publication du *Journal encyclopédique*, il se vengea en reprochant à cette ville de n'être connue dans la République des lettres que par son almanach.

Sans doute eût-il été plus glorieux pour la ville de servir de berceau à la fameuse encyclopédie, que d'observatoire à la science obscure d'un maître sorcier.

Liège se fût immortalisée alors en favori-

sant l'œuvre immense à laquelle concoururent les d'Alembert, les Diderot, les Saint-Lambert, les Turgot, les d'Holbach, les de Joucourt, les Rousseau, les Voltaire, œuvre qui fut odieusement mutilée par un libraire infâme, et ravie à la postérité, de par un roi réputé protecteur des lettres. — Parenthèse inutile !

Il ne manquait plus à l'almanach liégeois qu'une seule et dernière chance, celle d'être arrêté à la frontière. Cela ne manqua pas d'arriver.

Un édit de Louis XIV, en 1682, bannit les astrologues, devins, magiciens et enchanteurs. Le succès est alors complet : L'almanach de Liège atteint un tirage de 60,000 exemplaires, ni moins ni plus que, de nos jours, une *Lanterne* annonçant la chute d'un empire.

Ce genre de publication étant à peu près le seul qui « fit de l'argent, » le succès prodigieux de l'almanach du grand Mathieu Laensberg engendra une foule de petits imitateurs et même de contrefacteurs.

Chaque pays voulut avoir son almanach à lui.

Henri LIESSE.

A continuer.)

Objets d'art et Curiosités.

Dans les premiers jours du mois prochain, doivent être exposés aux enchères quelques tableaux et une collection d'objets d'art, délaissés par feu M. Henri Olin.

Ce sont les objets d'art surtout dont la vente est destinée à attirer l'attention, quoique la petite galerie soit bien loin d'être sans mérite, puisqu'elle renferme, au nombre des cinquante toiles, qui la composent, quatre Courbet, trois Alfred Stevens, un Corot, un Géricault, un Jules Dupré, un Gallait, un Leys, et un Troyon.

Au seul point de vue du nombre, la série des objets d'art n'est guère plus importante que celle des peintures, mais il en est autrement si l'on s'attache à la qualité, qui est tout à fait hors ligne pour un certain nombre d'objets.

Ce sont surtout les arts industriels de la Chine et du Japon qui avaient tenté la fantaisie du collectionneur ; au point de vue du plaisir des yeux, c'est assurément l'art le plus riche et le plus varié, et si, dans ces derniers temps, les objets chinois et japonais ont vu leur vogue céder le pas à celle des œuvres européennes, il ne faut l'attribuer sans doute qu'aux préoccupations historiques et archéologiques, qui ont pris beaucoup d'extension à notre époque, et ont singulièrement mis en

valeur une foule d'objets longtemps dédaignés.

Les émaux cloisonnés de la Chine figurent en tête du catalogue, et parmi eux, en première ligne, la pièce capitale de la collection, une pendule de grande dimension et de grand prix.

Il y a plus de cinquante objets en porcelaine de Chine, dont quelques-uns sont d'une grande rareté. Le tout est remarquablement choisi et l'on n'y voit pas figurer un seul de ces objets vulgaires qui remplissent les vitrines des marchands de bric-à-brac. En Japon, seulement quelques beaux plats.

Les porcelaines européennes ne sont représentées que par un très-petit nombre d'objets, bien choisis, mais non de premier ordre (3 sèvres, 5 saxes, 2 Franckenthal, 1 Berlin etc). Les faïences sont beaucoup plus importantes. La collection renferme une vingtaine de pièces de faïences d'Italie, parmi lesquelles il en est de remarquables, une douzaine de faïences hollandaises, flamandes et allemandes, quatre pièces de faïences espagnoles, de style moresque, et une quinzaine de faïences françaises, dont deux de Bernard de Palissy.

Il me reste à signaler un beau fauteuil Louis XIV et deux ou trois autres meubles, ainsi qu'une terre cuite de Clodion.

La vente aura lieu, Grand-Place, 18, le 4 mars, pour les tableaux, et les 5 et 6 mars (une heure de relevée) pour les objets d'art.

Karl STUR.

NOUVELLES ARTISTIQUES.

Le musée du Luxembourg vient de s'enrichir de deux tableaux célèbres d'Henri Regnault, un artiste de grand avenir que nous a enlevé la guerre.

Ces deux toiles : *Juan Prim* et *Une exécution à l'Alhambra*, ont été acquises au prix de 20,000 fr. Le père d'Henri Regnault, en avait refusé 75,000 fr., préférant réserver, pour la gloire de son fils, ces deux peintures à la galerie contemporaine des artistes français.

On doit élever à Londres un monument à Shakespeare, Chaucer et Milton.

Les statues orneront une fontaine monumentale à l'entrée de Park-Lane, près de Hyde-Park.

Que l'on élève un monument à la mémoire de tels hommes, ce n'est pas nous qui y trouverons à redire. Mais l'on se demande si la statue est faite pour utiliser la fontaine, ou la fontaine pour utiliser la statue.

Y a-t-il rien de plus anti-artistique que ces dauphins crachant l'eau par les narines en l'honneur d'une célébrité coulée en bronze?

Qui nous délivrera des dauphins, des tritons?

La souscription pour élever un monument à Lamartine, à Macon, a produit 57,604 fr.

A ce prix-là, on peut se passer de la fontaine classique.

L'artiste qui doit exécuter la statue de l'auteur de *Jocelyn* et du *Lac* n'est pas encore choisi.

Gageons que ce ne sera pas Carpeaux.

M. de Blockhouse nous prie de faire une petite rectification dans le communiqué de la *Société royale belge de Photographie*, que nous avons inséré précédemment. C'est de mentionner sa part de collaboration aux travaux artistiques du directeur Fierlants.

Nous nous empressons de lui rendre cette justice.

Samedi, au théâtre du Parc, apothéose de *Rahagas*, l'homme du jour.

Sera-ce un *Figaro*, sera-ce un *Giboyer*? C'est ce que nous verrons?

Il a vendu son âme au *Parc* pour 5,000 fr. Les vaut-elle?

C'est ce que nous dirons.

LAZARILLE.

AUX ARTISTES BELGES.

Les artistes français ont pris la généreuse initiative d'une vente d'œuvres d'art au profit des victimes du désastre de Chicago.

Cette vente doit avoir lieu en Amérique.

Les artistes de la *Société libre des Beaux-Arts*, ne voulant pas se laisser surpasser par leurs confrères de France dans ce concours de bienfaisance, font un appel au dévouement de tous les artistes belges.

Ceux qui voudraient prendre part à cette souscription artistique, sont priés d'envoyer leurs offrandes — consistant en tableaux, esquisses et toutes œuvres d'art — à M. E. Lambrichs, secrétaire de la *Société libre des Beaux-Arts*, 1, rue du Lait battu, Saint-Josse-ten-Noode.

Cette vente, qui aura lieu en Amérique, sera exclusivement belge et particulière aux autres ventes faites dans le même but.

Nous publierons dans notre prochaine livraison les noms des donateurs.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Art libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

A Messieurs les Membres des Commissions belges aux expositions de Londres de 1871 et 1872.

Nous apprenons que le jury anglais de l'exposition internationale de 1872 vient de refuser cette année à la commission belge le droit de représenter ses exposants nationaux. Nous serions désireux de connaître les motifs qui ont dicté cette décision.

En conséquence, nous croyons que la dignité de la commission belge de 1871 étant en jeu, des explications de sa part seraient utiles pour la justification des reproches qui ont pu lui être adressés.

D'une autre part, il serait bon que la Commission belge de l'année 1872 exigeât des explications de la Commission belge de 1871.

Nous considérons cette réclamation comme un devoir, ne pouvant admettre que les artistes-membres de la Commission acceptent la situation que leur crée la Commission anglaise.

Aujourd'hui 1^{er} mars, ouverture d'une exposition de tableaux modernes de peintres belges, au profit des écoles gardiennes des enfants pauvres des Minimes. Cette exposition, dont le mobile est une œuvre de charité, a lieu à l'ancien hôtel d'Assche, place des palais ; elle sera cloturée par une tombola. — Prix du billet : 1 franc.

Prix d'entrée fr. 0-50.

Nous donnerons dans notre prochaine livraison le compte rendu des œuvres exposées.

LE PEINTRE D'HISTOIRE.

ÉTUDE D'APRÈS NATURE.

(Fin.)

Une des causes principales de la propagation et de la *multiplication* du peintre d'histoire, c'est la création des académies, création qui remonte à Teniers (David) le jeune.

A cette glorieuse époque, notre art national s'était élevé dans le pays à une telle apogée qu'aujourd'hui, encore, nous demeurons les pourvoyeurs de tous les Musées du monde.

Outre l'art flamand, nous y sommes représentés d'une manière brillante dans ce que l'on appelle aujourd'hui, l'art industriel : Tapisserie, verroterie, ébénisterie, orfèvrerie, céramique, fèronnerie, etc., etc., bref tout ce qui était travail de métier est devenu objet d'art et représente en grande partie le fond de la richesse actuelle de presque tous les Musées d'Europe.

Ainsi nous avons figuré au premier rang pendant trois siècles et cela, sans académies, sans enseignement ni budget, ni administration officielle des Beaux-arts.

La bourse du contribuable ne contribuait donc pour rien à ce progrès; le simple concours de l'acquéreur rémunérait l'artiste.

En ce temps-là, la carrière artistique n'était point comme à présent un passe-temps lucratif d'amateur, non plus qu'une profession de fantaisie au gain du premier apprenti venu. On ne se *faisait* pas artiste comme on se fait cabaretier, du jour au lendemain. Ceux qui n'étaient pas nés artistes avaient bien garde de s'en mêler. D'autres, parmi ceux qui se sentaient une irrésistible vocation pour la noble carrière, n'étant point assez supérieurement trempés pour s'attaquer aux grandes œuvres, employaient leurs facultés artistiques à la création des choses usuelles.

Aussi, constatons-nous, dans les moindres objets de cette époque, un cachet artistique que nous chercherions en vain dans les *confections* modernes : Buffets, armoires à glaces, coffrets, chenets, pincettes, boîtes à épices, salières, etc., etc., ce sont toutes œuvres que nous collectionnons religieusement aujourd'hui, comme autant d'œuvres d'art inimitables.

Si l'on comptait alors une minorité relative de mauvais peintres, on comptait, en revanche, une majorité énorme d'intelligents artisans, suivant librement leur inspiration. Ce respect de chacun pour toute chose artistique,

et l'emploi spécial de chaque aptitude, était une des causes déterminantes du degré d'élevation et de perfection de l'art à cette époque anté-académique.

Soit hasard, fatalité ou n'importe quelle autre cause, depuis la création de l'académie d'Anvers (puisque c'est la première créée dans le pays), le grand côté artistique flamand disparaît.

Fondée en 1663 par décret de Philippe IV, d'après le vœu de Teniers, et organisée d'après les règlements des académies de Rome et de Paris (deux capitales qui nous ont été bien funestes), l'académie d'Anvers fonctionna sans trop de résultats, que je sache, mais est devenue, depuis 1800, la serre chaude où l'on cultive le peintre d'histoire; c'est là dedans qu'il pousse, croît, ne fleurit jamais, et se reproduit, toujours phénoménal! Quand il est *venu à point*, en sortant de là, il va machinalement à Paris, d'où il nous rapporte David et ses théories (théories qui sont la négation de l'art flamand comme de l'art en général).

En échange, les Français nous ont pris, — et ils ont bien fait, puisque nous avons été assez aveugles pour nous laisser influencer par leurs classiques, — les bonnes qualités de la peinture flamande et hollandaise, plus les interprétations nouvelles de Constable, le peintre anglais; et s'assimilant ces trois éléments, ils ont créé l'école française moderne!

Pendant ce temps-là, grâce aux académies, nous nous enrayons gravement dans l'étude de je ne sais quel art, tout à fait étranger à celui de la peinture.

J'avoue que ces vérités sont très dures pour nous, mais c'est en nous les disant franchement que nous retournerons plus vite dans le bon chemin que nous n'aurions jamais dû quitter.

Je serais heureux qu'il fût possible de réfuter ce que je viens d'avancer.

Quant à l'Italie, ce pays de pèlerinage du peintre d'histoire, je ne vois pas la nécessité d'y aller; chaque tempérament ayant sa manifestation artistique spéciale, il est clair que celui des Italiens ne peut avoir qu'une influence illogique sur celui des Flamands. Restons chez nous, afin de mieux étudier les êtres et les choses qui nous entourent et avec lesquels nous vivons; nous en apprendrons certes plus à cette école qu'à celle de Raphaël, lequel est si peu compris de la gent académique, qu'il passe à leurs yeux pour un classique. Si Raphaël revenait parmi nous, et s'entendait traiter de classique, il relèverait vigoureuse-

ment une pareille injure, car s'il y eût un artiste qui fût ému, soumis et religieux devant la nature, ce fût surtout lui, et si un homme doué d'un tel génie a basé son art sur la nature, à plus forte raison les artistes qui n'ont que du tempérament, ont-ils tort de se laisser égarer, du meilleur des maîtres et des modèles, sous quelque prétexte que ce soit.

M. Ingres, grand-prêtre de l'ordre des peintres d'histoire, disait : « Si vous êtes coloriste, fuyez Anvers ; allez à Venise. » Peut-on croire après cela qu'on fréquente encore des écoles où s'enseignent de tels préceptes.

Jugez de ce que peuvent devenir ses disciples avec de pareilles théories !

Que n'ai-je sous la main le programme des études de l'académie d'Anvers, afin de tirer de l'examen de ce surnumérariat soi-disant artistique, des arguments qui prouveraient efficacement aux plus endurcis que les écoles, organisées comme elles le sont aujourd'hui en Europe, ne sont utiles qu'aux fausses prétentions artistiques.

Il se peut que les demi-pensionnaires de cette institution acquièrent autant de science que cela leur fait plaisir ; mais si la nature leur a refusé le « je ne sais quoi » qui fait l'artiste, il leur est humainement impossible de créer une œuvre d'art, — la stérilité étant incurable.

Gardez-vous, jeunes gens, qui portez en vous l'étincelle du feu sacré, de pénétrer dans les académies, tant que le mode d'enseignement y employé restera ce qu'il est actuellement.

Croirait-on qu'à l'académie de Bruxelles, où l'on sanctifie dans la cave du musée, il ne se trouve pas un seul modèle flamand ou hollandais et qu'on y dessine encore d'après des estampes — et quelles estampes, bon Dieu ! des interprétations ridicules des Vinci, des Raphaël, des David, des Guérin, des Girodet, et pour comble, des M. Julien !

A l'école d'Anvers, les jeunes gens *apprennent* d'après les modèles de M. Dujardin !

Puisque les professeurs assermentés tiennent absolument à faire copier d'après des planches imprimées (au lieu de placer, dès le début, l'élève, en face de la nature), pourquoi ne pas employer les modèles des maîtres anciens que la photographie reproduit si exactement et à si bon marché ?

A Anvers, il y a des cours d'esthétique (1), d'archéologie, de costumes, de composition his-

torique ; il y a, m'assure-t-on une classe de paysage en chambre, — comme s'il n'est pas plus simple d'aller étudier le paysage d'après nature ; il existe une masse d'autres cours et dans le nombre, peut-être, s'en trouve-t-il de bons ?

Quand le néophyte a suivi exactement tous ces cours, pendant dix ou douze ans, il est peintre d'histoire « diplômé » comme les officiers de santé.

Ce n'est pas à plaisir que je m'étends aussi longuement sur les académies et les peintres d'histoire, c'est parce que j'ai la conviction que là est la plaie qui nous ronge, la plaie dont nous devons nous guérir et nous débarrasser.

Ah ! si les éléments dont notre pays abonde étaient sainement exploités, notre école belge moderne serait aujourd'hui beaucoup plus brillante qu'elle n'est. Je répète que si cette école moderne tombe en décadence, c'est en majeure partie au mauvais enseignement qu'il faut s'en prendre. On peut me répondre à cela : Si vous trouvez l'enseignement mauvais, changez-le. Je ne demande pas mieux ; mais il est impossible de se défaire des funèbres habitudes contractées dans ces écoles ; les cas nombreux sont là pour servir d'exemples — exemples inutiles du reste.

La mission d'un professeur de peinture, selon moi, est de mettre un élève à même de rendre sa pensée, en lui en laissant l'interprétation libre. S'il est sincèrement doué, cela lui suffit ; alors, il a même le droit de dessiner aussi mal, s'il veut, que Jordaens qui, soit dit en passant, est réputé, d'après l'enseignement d'aujourd'hui, comme un mauvais dessinateur !

Dans le système actuel d'enseignement, on développe beaucoup trop l'habileté de la main ; la belle hachure, le beau coup de brosse jouent un trop grand rôle dans l'enseignement moderne ; le professeur ferait mieux de persuader à ses élèves qu'on fait de l'art avec la tête et le cœur, la main n'étant qu'un instrument toujours assez habile ; quand une œuvre est bien pensée, elle est toujours bien exécutée. Je ne connais pas d'exemple du contraire.

Croyez bien que, parlant ainsi, je n'ai nullement l'intention de prétendre inventer ; il n'y a absolument rien de neuf, tout cela est très-connu ; mais les traditions de la saine raison ont été dénaturées et faussées par le côté pédagogue du professeur peintre d'histoire.

N'est-ce pas lui qui est inventeur de cette fabrication énorme de fresques, de peintures

(1) Cependant la supériorité spéciale de ce cours, le met hors de portée de notre critique.

murales qui ne conviennent ni à nos aptitudes, ni à notre climat.

C'est lui aussi qui a introduit le goût de la peinture à inscriptions.

Nos ancêtres n'employaient pas de pareilles ficelles, comme on dit à l'atelier, et leurs œuvres étaient cependant de premier ordre.

A l'époque des confréries de peintres, c'était la beauté du procédé qui faisait accorder les titres de maîtrise ; l'interprétation était libre, et on ne devenait maître que quand on avait fait un beau morceau de peinture.

Voilà où je veux en venir :

Les anciens savaient leur métier, sachons le nôtre, et employons ce savoir à peindre les choses de notre temps ; c'est le seul moyen d'enterrer les académies, la peinture officielle, et avec elle, son grand pontife : le peintre d'histoire.

HOUT.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE,

III

Je classe dans le genre religieux-philosophique le *Phare du Golgotha*, parce que Wiertz a en effet donné à son *Élévation de la Croix* une importance d'idée qui rajeunit ce vieux sujet, tant traité depuis cinq cents ans.

Ici encore les dimensions de la toile et les proportions des personnages font naître la stupéfaction.

Cependant, nous ne sommes pas au bout de ces sortes d'étonnements.

On se demande comment il est possible de conserver de l'harmonie dans la structure de ces géants, pareils à ceux qu'on se plaît à décrire dans l'histoire légendaire et fabuleuse de notre vieux monde. Wiertz taillait des titans aussi facilement que Teniers esquissait des magots.

Voici comment il a compris cette scène intitulée le *Phare du Golgotha* :

C'est l'heure de la rédemption ; c'est la ligne de démarcation entre le passé et l'avenir. « L'Esprit du mal, » qui sent l'humanité lui échapper, ne veut pas que cette croix s'élève, que ce Phare éclaire la conscience des hommes ; il va lutter, il luttera éternellement. Il s'est donc précipité sur le « gibet sublime » et il tente de le renverser.

Qu'opposer aux efforts de l'Idée ? Ce ne sont certes par les bras de ces hercules, sol lats ro-

maines ou esclaves, qui cependant semblent de force à soulever des montagnes.

A l'Idée, l'artiste oppose l'Idée. Du corps du Christ sort un éblouissant jet de lumière, de lumière aveuglante pour l'Esprit du mal, puis qu'elle est à la fois la vérité et l'amour. Satan est vaincu de nouveau ; le Phare du Golgotha va éclairer le monde ; le Christianisme est né.

Plaçons-nous au point de vue de Wiertz : l'idée est épique. Les Allemands modernes n'ont rien conçu de plus clair, de plus largement pensé. Seulement, ce n'est pas moins un rébus, et il faut songer longtemps pour en faire jaillir la pensée philosophique.

L'exécution de ce tableau est savante et fouguese, pour ainsi dire mesurée à la note du thème. Ces esclaves, vus de dos, et tout nus, qui poussent la croix, sont jetés sur la toile avec une verve et une sûreté de main tout à fait surprenantes.

Ils font, il est vrai, des « miracles » d'équilibre, et leurs mouvements sont artificiels. Wiertz, d'ailleurs, s'est rarement préoccupé du mouvement juste : il tenait, avant tout, à frapper fort, à produire assez de stupéfaction sur le public, pour qu'il n'ait pas le temps de réfléchir et d'analyser.

Toute l'œuvre est d'un ensemble violent, à la fois dans le style et dans la tonalité. La lumière est partout semée comme au hasard. Elle sort en longs rayonnements du corps du crucifié et vient frapper jusqu'aux bords du tableau : c'est un cauchemar « poétique » et grandiose.

Cette scène a été peinte au moyen du nouveau procédé inventé par Wiertz, et auquel il a donné le nom de « peinture mate. »

IV

Entrons maintenant dans le monde des allégories et des scènes mythologiques, dont les personnages idéals ont presque toujours servi à Wiertz pour flageller ou encourager les vivants.

En philosophie, c'est très-bien ; en peinture, ce n'est peut-être pas tout-à-fait la même chose.

Avec un homme de la trempe et de l'esprit de Wiertz, on ne doit guère s'attendre à des allégories pâles, sans plus de signification que des rébus illustrés. En effet, la plupart des tableaux classés dans le genre allégorique ont un fond de raillerie ou de colère non dissimulée, vers lequel l'attention du spectateur est attirée par un titre clair et rude.

Ainsi, les *Pensées et les Visions d'une tête coupée*, drame en trois panneaux, qui a pour sujet la peine de mort, et pour but son abolition, n'est certes point une de ces métaphores laborieuses et fades auxquelles nous ont habitués la plupart des peintres de toutes les époques. Si ce tableau en trois parties exprimait réellement ce que Wiertz a écrit dessous, il serait effroyable ; je voudrais pouvoir transcrire ici cette longue légende, mais elle prendrait trop de place. Il suffira de dire que le peintre a essayé de faire entrer l'esprit du public dans la tête et le corps d'un supplicé et de l'y retenir pendant trois minutes.

Les deux premiers panneaux, après lecture de la légende, et une étude attentive, finissent par être « lisibles ; » ils sont pleins d'épisodes navrants ; le drame est composé, à la façon de Shakespeare, de choses tendres et sarcastiques, et d'apostrophes énergiques. Le troisième tableau est un fouillis de couleurs où rien ne se devine. L'ensemble est d'un ton sourd, un ton de fumée où passe de ci de là une flamme sinistre.

Pour qui n'est point influencé par « l'idée » de Wiertz, cette œuvre est absolument manquée ; ce n'est point de la peinture ; c'est une image informe, tentative d'un esprit audacieux et original. De pareils sujets conviennent peu à la peinture, qui veut, avant tout, des éléments puisés dans les milieux réels et soumis par leur nature à l'examen de l'observateur et du critique.

Le *Dernier Canon* fait faire les mêmes réflexions, quoiqu'en cette image les éléments appartiennent au monde des formes réelles.

Le philosophe, empruntant au peintre ses instruments de travail, montre la civilisation de l'avenir brisant toutes les armes qui faisaient la force du despotisme, et établissant une ère de concorde, de science, de travail et d'amour.

L'idée est donc d'une haute portée morale. Wiertz va toujours vers les sommets, à la façon des aigles ; il aime l'humanité ; il voudrait rendre la société parfaite.

Quant au tableau, à l'œuvre d'art proprement dite, c'est une suite d'épisodes qu'il faut deviner et qui fatiguent l'esprit sans plaisir pour les yeux. La peinture, cependant, est un plaisir pour les yeux. Vous verrez plus loin que Wiertz le dit lui-même en termes très-nets.

De grandes et lourdes figures allégoriques traversent les airs ; sur la terre des groupes compacts de personnages vêtus de toute sorte

de costumes. A l'avant-plan, des morts et des mourants, victimes de la dernière bataille. Les frontières sont détruites ; on brise les canons ; les peuples se jurent une paix éternelle. Quand ce tableau sera-t-il une réalité — les personnages mythologiques et les anachronismes à part ? Sans doute jamais. L'homme aspire à une meilleure vie, mais il ne fait rien pour atteindre son but. La guerre franco-allemande est le dernier démenti donné au prophète Wiertz ; nous en verrons bien d'autres avant la fin du XIX^e siècle !

L'exécution du *Dernier canon* est terne, pesante ; la tonalité pauvre, le style rond et lâché sont bien au-dessous du talent de Wiertz. Ces figures drapées, costumées, l'ont gêné. Sa grande science anatomique voulait des nudités puissantes à représenter.

Dans *une Seconde après la Mort*, « une âme » vient de s'échapper de la terre. L'esprit a la forme d'un homme ; il a même cru nécessaire de s'entourer d'une draperie, comme une simple figure matérielle. Le voilà dans l'espace, au milieu des mondes. Sa puissance intellectuelle grandit, se développe au point qu'il a honte de ses ambitions et de ses gloires passées : il emportait avec lui un in-octavo sur lequel est écrit « Grandeurs humaines. » Il le laisse tomber, honteux de sa petitesse devant l'infini. C'est donc de la philosophie satirique.

Le tableau n'est point réussi ; l'œuvre d'art est d'un style banal et d'une couleur triste ; il n'y a là qu'« une idée, » et cette idée elle-même est loin d'être remarquable.

C'est encore de l'allégorie satirique : *l'Initiation d'une jeune sorcière, l'Insatiabilité humaine et les Choses du Présent devant les hommes de l'Avenir*. Dans *l'Initiation*, on voit une jeune fille, les yeux bandés, à cheval sur un balai ; elle reçoit les instructions d'une vieille entremetteuse ; au fond, de vils coquins, des moines lubriques repaissent leurs yeux de ce fruit défendu.

La jeune sorcière, qu'on voit de dos, est peinte dans des tons frais, lumineux ; la vieille est repoussante ; les moines, dans la pénombre, expriment parfaitement une convoitise brutale.

L'Insatiabilité est la mise en scène d'une vieille fable comique, intitulée « Les trois souhaits. »

Wiertz s'est inspiré de Swift dans les *Choses du Présent devant les hommes de l'Avenir* ; c'est une moquerie qui rabaisse à la valeur de jouets d'enfants tous les hochets de nos grands : les sceptres, les couronnes, les armes

terribles, etc. Sur d'énormes mains, appartenant à des têtes immenses, sont groupés tous ces petits joujous, qui ont fait et qui feront encore tant de criminels. Les grosses têtes rient d'un rire d'enfant en examinant ces « choses » qui donnaient aux hommes une fièvre malsaine « lorsqu'ils étaient encore tout petits. »

Il y a de l'humour dans le sujet ; il y a aussi une verve gaie dans la facture de l'œuvre picturale ; mais ce n'est là qu'une décoration : le style et le modelé sont superficiels, le travail est sans consistance. Quand on s'est amusé du « sujet, » on a vite fait de voir le tableau. En réalité, ce ne sont là que des illustrations qui seraient parfaitement à leur place dans quelque ouvrage satirique et philosophique.

Une ronde de petits enfants tout nus, coiffés de casques de papier, armés de sabres de bois, jouent au soldat. Wiertz a donné à ce groupe de gentils bambins un titre allégorique : *de la Chair à canon au XIX^e siècle.*

Les enfants sont dessinés et modelés un peu à la diable, toujours sous l'inspiration de Rubens.

Un drame moderne, accompagné de personnages représentant la lutte du bien et du mal dans la conscience : *le Suicide.* Un homme, le torse nu, vêtu du pantalon vulgaire, qui sans doute représentait le mauvais goût de notre époque dans la pensée de Wiertz, se brûle la cervelle ; à sa gauche, son bon ange pleure, se voile le visage et s'envole ; à sa droite, Satan ricane et triomphe. L'esprit du mal, qui a conservé la prudence du serpent, tient en réserve un second pistolet, pour le cas où le premier ne ferait son œuvre qu'à moitié.

L'homme a écrit avant de se tuer : « Il n'y a pas de Dieu ! Tout ce qui existe est matière. » Voilà une bonne raison pour se tuer ! En ce tableau, Wiertz s'est laissé influencer par les fables religieuses et la morale théologique ; on ne reconnaît plus le railleur de nos faiblesses et de nos préjugés.

Si tout est matière, s'il n'y a pas de vie éternelle, vivons le plus longtemps et le mieux que nous pouvons. La négation du monde supérieur doit logiquement rattacher l'homme à la vie présente. Si Wiertz avait fait écrire à son désespéré : « La Société humaine est fondée sur l'injustice, » ou tout autre axiome capable de le dégoûter de la société et de la vie, l'idée serait véritablement philosophique. Et dans ce tableau de style moderne, les anges du bien et du mal devraient être ex-

primés tout autrement, apparaître avec des physionomies qui feraient de l'œuvre picturale un drame révolutionnaire.

Telle qu'elle est, cette scène a de la beauté. Le torse du suicidé est largement modelé dans une gamme sinistre. L'ange qui pleure, de l'école de Raphaël, est doucement navré ; sa pose est délicatement pensée et exécutée avec une sorte de chasteté onctueuse. Ce coquin de satan, vainqueur encore une fois (je l'ai dit plus haut, que le triomphe « du Ciel » était loin d'être définitif), est un jeune homme viril, aux traits mordants et amers, une vraie création, bien qu'il soit assez théâtral.

Deux allégoriques plus neuves, qui prouvent que Wiertz n'était pas ultramontain, mais simplement spiritualiste :

Les Partis selon le Christ et les Partis jugés par le Christ.

D'un côté, on voit aux prises la démocratie et l'absolutisme ; le pape, dans la lutte, fait un peu l'effet du troisième larron. Le Christ se voile la face et pleure. De l'autre côté, l'autocratie et le socialisme se donnent la main et s'embrassent. La figure du Christ est d'un beau caractère ; il y a du mouvement dans les deux tableaux.

Ces allégories toutes modernes, ces allégories réelles, comme dirait Courbet, sont, dans l'œuvre de Wiertz, bien plus vivantes que les scènes purement mythologiques et religieuses.

Dans *une Scène de l'enfer* (1), Wiertz a montré le premier Napoléon entouré de veuves et d'orphelins qui lui donnent un concert de malédictions. Encore une idée, et point mauvaise ! Mais le tableau n'est pas bon. C'est honnêtement et intelligemment pensé ; mais j'aimerais mieux un portrait de Franz Hals. Tâchons de ne pas oublier que c'est à un peintre que nous avons affaire.

Je ne connais pas un seul artiste du siècle, si ce n'est Cornélius, dont l'œuvre ait fait prononcer aussi souvent le mot « génie » que celui de Wiertz. Il s'en servait du reste lui-même avec une sorte de volupté.

En effet, si le génie est cette faculté puissante qui fait germer dans le cerveau de l'homme les pensées nobles et les aspirations élevées, Wiertz avait du génie. La seule description, si écourtée qu'elle soit, des sujets

(1) Presque tout l'œuvre de Wiertz a été photographié. On m'assure que le gouvernement a fait retirer de la circulation la photographie de la *Scène de l'enfer*. Cette image, sans doute, blessait les sentiments autocratiques de nos hommes d'État. Et puis, exhiber cet homme « de génie, » le punir comme un vil criminel, c'est immoral.

qu'il aime à traiter, manifeste un esprit de la plus vaste « envergure. »

Il faudra cependant voir si, entre l'idée ingénieuse et sa réalisation en peinture, il n'y a pas un espace, un abîme infranchissable.

La Puissance humaine n'a pas de limite est l'antithèse du *Suicide*.

Sur le cadre en toile jaunie de ce tableau, Wiertz a écrit cette légende :

« Quand, plein de foi dans sa haute destinée, l'homme aura oublié toutes les petites choses qui l'occupent encore aujourd'hui ; quand, par ses études profondes, ses nombreuses découvertes, la nature sera devenue obéissante à sa voix, son génie alors s'emparera de l'étendue des airs, il y établira sa demeure, touchera du doigt les étoiles, et, toujours avide de grandeur et de puissance, il ira démolir, au gré de ses désirs, ces milliers de mondes qui roulent dans l'immensité des cieux. »

L'idéaliste, ici, dépasse toutes les bornes ; comme dans *le Suicide*, son utopie, sa théorie, son drame, repose sur une donnée fautive. Toucher du doigt les étoiles, et les démolir à son gré, me paraît un rêve plus qu'audacieux ; cela touche à la folie.

Mais le tableau est charmant ; ce prétexte à peindre le nu est à pardonner à cause du résultat obtenu.

La jeune femme, vue de dos, et le jeune homme qui du doigt imprime le cachet humain sur cette boule jaune représentant un monde, sont beaux, d'une nature saine, « faits à souhait pour le plaisir des yeux. » Je n'en demande pas davantage.

Une figure colossale, debout, *le Génie de l'orgueil*, n'a pas inspiré Wiertz ; le portrait du peintre, avec le même titre, eût été plus expressif.

Le « Génie » est planté en matamore, drapé dans un manteau d'un brun pâle, détraqué dans ses contours, et même incorrect. C'est tout à fait médiocre et indigne de l'auteur du Phare du Golgotha et des Anges rebelles. Et puis, ces grands airs pleins de mépris ne conviennent nullement à la personnification du talent et de la science.

Une dernière allégorie, plus politique que philosophique : le lion de Waterloo déchirant un aigle. Le poète a été mauvais prophète : c'est l'aigle de Prusse qui a déplumé de la belle façon l'aigle impériale. Quoi qu'il en soit du sujet, il faut dire que le lion est superbe ; le paysage, où tout à coup il vient de se mou-

voir, ayant à l'horizon le piédestal d'où le terrible animal s'est élanqué, a de la grandeur.

Presque tous ces tableaux ont été peints au moyen du procédé inventé par Wiertz.

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

A QUOI RÉVENT LES VIEILLES FILLES.

C'est l'heure où, dans les enfers, — suivant la mythologie des écoles primaires, — s'ouvrent la *porte d'ivoire* et la *porte de corne*, qui laissent s'échapper les Songes doux ou cruels.

Oui, c'est le moment où les Songes, petits-noëls quotidiens, s'introduisent par la cheminée dans les domiciles parisiens, et viennent réjouir ou tourmenter les faibles mortels et les quarante immortels eux-mêmes.

Voici justement que prend son vol, sur l'ordre de Morphée, le Songe en chef, la troupe indisciplinée des Rêves qui vont s'abattre au chevet du lit des vieilles filles.

Suivons-les, ces Songes, et, cachés sous leurs ailes noires, comme les compagnons d'Ulysse sous la toison blanche des moutons de Polyphème, pénétrons dans le sanctuaire des virginités sur le retour.

I

Quelle est cette vieille fille ? Devinez.

Elle a gardé jusque dans son sommeil, sur son visage, le masque de sévérité qu'exige sa profession.

Elle se tient raide, convenablement. Le lit n'est pas tourmenté. L'oreiller, déprimé à peine dans son centre, a conservé sa forme rectangulaire.

Le sourcil, froncé pendant le jour, ne s'est pas détendu pendant la nuit. La bouche, railleusement entr'ouverte, semble donner un premier avertissement à quelqu'un. Parfois, elle prononce des mots sans suite, dans une langue étrangère : — « *That the Sultan Mahmoud by...* » — ou adresse dans le vide des questions bizarres : — « *Qu'est-ce qu'un promontoire?...* » — ou dicte : — *un point, à la ligne!...* »

Cependant, sa figure se déride tout à coup. La vieille fille rêve, je le jure, qu'on lui souhaite... quelque chose... sa fête, par exemple. Les doigts, longs et blancs comme des touches de piano, prennent un bouquet imaginaire. Elle le respire. — Délicieuse odeur !

Une larme, larme annuelle ! coule entre ses

cils courts, et elle murmure : « *Mesdemoiselles ! oh ! c'est trop !* »

Soudain, son rêve change d'objet. Les traits de la vieille fille s'imprègnent de la conviction de sa haute valeur. On dirait qu'elle trône dans quelque endroit solennel. Des lueurs d'orgueil illuminent son front, et elle s'écrie : — « *Cosmographie supérieure, premier prix... Louise de Salisbury, née à Cambridge !!* »

II

Une robe de bal est là, sur un fauteuil. La pendule sonne une heure du matin. Près du lit, sur une petite table de nuit couverte de fioles, tout ce qu'il faut « pour réparer des ans l'irréparable outrage. »

Elle dort, la dame de céans ; elle dort dans son bonnet à dentelles.

Son front huilé, ses joues graissées de pom-mades adoucissantes, rafraîchissantes, rajeunissantes, reluisent sous les rayons de la vieillesse.

Une épaule maigre dépasse le bord de la fine couverture ; elle invite à descendre dans de profondes vallées — désolées !

« *Trop bête ?* rêve la dame de céans, *trop gros, trop maigre, trop petit, trop grand... me croit-on femme à prendre le premier mari venu... Et pourtant, pour une fille, quarante ans, c'est lourd à porter...* »

Et pendant qu'elle vagit ainsi, dans la nuit, elle revoit le premier de ses prétendants, le jeune et beau garçon que son père lui amena un jour, à la campagne, et qu'elle a repoussé en riant aux éclats.

Rêve poignant, regret amer !

Mourra-t-elle fille, cette vierge mûre ? Dieu ! que la perspective de finir par le *limaçon* dont parle La Fontaine doit lui sembler désagréable.

III

Ici, tout est calme. La vieillesse a été franchement acceptée, et sur l'oreiller qui n'aura jamais de compagnon, s'étalent les papillottes en papier marron où sont roulées les mèches grises.

Oui, les mèches sont grises ; il y en a même de blanches, et elles font un contraste éclatant avec la *boucle d'un noir de jais*, qui est là-bas, dans un petit cadre, à côté de la glace de la cheminée, sous le portrait au crayon d'un jeune homme inconnu.

Ah ! c'est que la boucle noire n'a pas eu le temps de recevoir la neige blanche que l'âge fait pleuvoir. La tête qui la portait a disparu,

bien jeune, sous le gazon et les mèches grises, autrefois blondes, lui sont restées fidèles, et lui ont voué un culte attendri.

Voyez comme il bat régulièrement et avec placidité le noble cœur de cette vieille fille, sous le drap blanc. Voyez-vous ce sourire jeune ! Comme il transfigure cette face ridée et jaunie ! Oh ! ne la réveillez pas. Le soleil du passé éclaire et réchauffe en ce moment son âme sur la route des souvenirs joyeux. Laissez-la dormir.

IV

Hum !... on sent l'oignon ici.

Parbleu ! nous sommes dans une mansarde de domestique. La lune lance une flèche d'argent par le jour-de-souffrance du plafond.

Un corset aux *goussets* vastes repose sur une chaise grossière.

Des bas de laine — longs comme des spectres — traînent sur le carreau rouge, près des souliers.

Un tablier blanc, à poches, est accroché au mur.

— Eh ! eh ! nous sourions, ma grosse dormeuse ; qu'avons-nous donc ? Est-ce que Louis-Onésyme Chamouroux, sergent aux grenadiers, vous a *signé un papier* par lequel il s'engage à vous épouser, à son retour dans ses foyers ?

Hélas ! non, la vieille fille des champs ne pense pas du tout à Louis-Onésyme Chamouroux. Le traître grenadier l'a affligée d'une façon indigne. Chut !

Elle rêve maintenant à une place de loueuse de chaises vacante, pour le moment, à Sainte-Élisabeth. Elle a fait de petites économies ; ses maîtres sont si bons... et si confiants. Loueuse de chaises, quel joli sort !... Et puis, le sonneur est encore un bien bel homme ! Ce célibataire acharné, cet ami de la bouteille pleine, ferait un mari présentable, après tout.

Et la grosse dondon, dans sa félicité, se donne une claque sur.... la main.

Laissons-la, laissons-la vite à ses rêves, car ici on sent l'ail, sapristi !

V

La chambre est petite, froide ; le carreau ciré est frotté avec excès. Les murs sont blanchis à la chaux, et nus. Ici, un Christ en plâtre sur une croix noire ; là-bas, une sainte, en habits rouge, jaune et bleu, avec une auréole.

Pour tous meubles un lit, une chaise, un prie-Dieu ; les draps sont en serges, minces sont les couvertures. Derrière les vitres dépo-

lies de la fenêtre se découpent, aux rayons lunaires, les ombres noires des barreaux croisés.

Une grande coiffe blanche, des vêtements gris sont pliés soigneusement sur la chaise. A la ceinture de la robe pend un rosaire à gros grains, au bout duquel une croix de cuivre se balance entre une petite tête de mort en ivoire et une paire de ciseaux. Sur le pied du lit, un grand tablier à bavette s'étale.

Sur le dur traversin repose une tête pâle, pâle comme de la vieille cire. Un serre-tête blanc coiffe ce crâne sans cheveux. Les lèvres blanches lancent automatiquement des lambeaux de phrases :

— « *Le n° 15 est mal, très-mal. — Pauvre jeune homme! — Gargarisme... eau de son ulnée... — Oui, monsieur le docteur... — C'est une femme... de soufre... huile d'olive... du bon vin?... monsieur l'interne l'a dit, c'est le 7? — Hier, à deux heures, monsieur... allons, mon enfant, du courage... graine de lin... non, ma sœur... soyez bien sage... un œuf à la coque... le 19 est très-pieux, mon père.* »

Dors, brave fille, dors. Va, là-haut, près du Père, les anges baiseront ta main vénérable.

Ernest d'HERVILLY.

(A continuer.)

LA BUVEUSE D'ABSINTHE.

A *Félicien Rops.*

Pourtant elle fut belle, aussi, cette damnée
Clouée au pilastre du bal;

Spectre bariolé, sur la danse effrénée,
Déversant son regard fatal!

Frisée en chien griffon, sous un peu de guipure,
Elle expose à nu ses appas :

Nature morte, offrant sa maigreur en pâture,
A l'amatour qui n'en veut pas.

La luxure a creusé cette figure pâle
Horrible à voir dans sa torpeur :

Sa lèvre s'est crispée au souffle lent du râle;
Les filles, mêmes, en ont peur!

Elle a vingt ans : son corps épuisé se délabre;
L'esprit qui survit seul, se perd

Dans le rêve insensé d'une danse macabre,
— Illusion du poison vert. —

Déjà l'Esprit du mal, guette sa proie immonde :
Vendeuse d'amour à l'encan,

Elle a fait marchander son corps à tout le monde,
Et donné son âme à Satan!

Henri LIËSSE.

CURIOSITÉS LITTÉRAIRES

L'Almanach liégeois de Mathieu Laensberg

ET OÙ IL EST QUESTION DE PLUSIEURS AUTRES.

(Suite.)

Pour mettre un frein à la fureur du flot des contrefacteurs, flot qui s'échappait surtout de Lille et d'Anvers, et pour mettre son public en garde contre ces *fausses pronostications*, M. Streeel, alors éditeur du petit livre, prévient les fidèles, par un entrefilet de l'édition de 1697, « qu'il a trouvé à propos de ne plus faire le calendrier rouge et noir, afin qu'ils ne prennent garde d'y être trompés. »

Ce n'était pas la première fois que les parains de l'enfant terrible protestaient contre la foule des bâtards qu'on leur attribuait.

La veuve Léonard Streeel avait déjà poussé son premier cri en 1680, ce qui n'avait fait, du reste, queredoubler l'audace des faux Mathieu.

L'almanach le plus en vogue au XVIII^e siècle, après l'almanach de Liège, était celui de Milan. Il prédisait des siennes aussi celui-là! Une des fidèles abonnées de cet almanach M^{me} de Sévigné écrivait au comte de Bussy : « Je viens de lire de mes yeux dans l'almanach de Milan : *Le même jour 13 de ce mois dans un tel signe, un grand gouvernement sera rempli, un frère ne pleurera pas la mort de l'autre.* » Or, le maréchal de Créqui mourut le 13 février, en 1687, le roi donna le gouvernement de Paris, qu'avait le duc de Créqui, son frère aîné, mort neuf jours après, au duc de Geste.

« ... Vous m'avouerez, ajoute madame de Sévigné que cette justesse est plaisante. »

Madame de Sévigné, en femme d'esprit très-intriguée, s'abstient de commentaires; elle trouve seulement la « justesse plaisante » c'est-à-dire qu'elle veut avoir l'air de ne pas y croire.

« — L'almanach de Liège, écrivait encore » Voltaire, a dit *qu'il viendrait un peuple du Nord qui détruirait tout*; ce peuple ne vient point; mais un vent du Nord fait geler quelques vignes; c'est ce qui a été prédit par » Mathieu Laensberg. »

Si Voltaire avait vécu jusqu'en 1871, peut-être eût il moins ri de ce « peuple du Nord ».

Le petit peuple, ne riait pas, lui, il était sûr de son fait; on essaya de lui arracher ce préjugé en donnant pour adversaire à l'almanach de Liège le *Bon Messager boiteux de Bâle en Suisse*, — on lui eût plutôt arraché toutes les dents. — D'ailleurs le *Messager boiteux* arri-

vait un siècle trop tard, le préjugé avait eu le temps de prendre racine, et de ces racines s'étaient élevés une quantité d'autres almanachs.

En 1790, alors que, l'almanach de Liège est encore en pleine vogue, un imprimeur de Verviers, lance au peuple cet avis : « J'ai l'honneur d'être le seul possesseur des véritables manuscrits de Laensberg et j'avertis les gens que tous les autres almanachs, excepté le mien, sont FAUX ET NUISIBLES A LA PATRIE !

Celui-là payait d'audace ! — Au point de vue littéraire, l'almanach de Verviers était du reste meilleur que celui de Liège. On y « *caressait même les muses* », cette épigramme à l'appui :

- « Las de dire son bréviaire
- » Et de porter bonnets cornus,
- » Jean s'est fait prêtre de Vénus ;
- » Après quatre ans de séminaire,
- » S'être à son goût apparié,
- » Me semble une excuse assez forte,
- » Mais, depuis qu'il est marié,
- » Quel bonnet croyez-vous qu'il porte ?

Cette épigramme suffirait à prouver la fausseté de l'éditeur, car, le mathématicien Mathieu Laensberg tout malavisé qu'on le crût, était incapable de faire des vers ; quoique nous lisions dans un bouquin, qu'en 1772 un poème parut sous son nom chez la veuve Bourguignon. Mais il ne faut voir dans ce subterfuge qu'un hameçon tendu à l'acheteur.

On ne se contentait pas d'aiguiser l'épigramme dans l'almanach véridique de Verviers, on ne se tirait pas mal non plus de la prophétie, exemple :

« Liberté ! Liberté ! voilà ma devise ! O homme ! modère tes transports de peur que tu ne deviennes l'esclave de la licence. » Et cette apostrophe aux compositeurs : « Typographes, nettoyez vos caractères et vos presses, mais gardez-vous de les souiller de cette rouille qui blesse l'humanité, la religion et la constitution. »

L'imprimeur de Verviers l'avait-il dit exprès ou à la fortune du hasard ? Les événements qui surgirent trois ans après n'en donnèrent pas moins à sa devise la puissance occulte d'un *Mané Thecel, Pharès*.

Mais, si nous feuilletions notre Mathieu Laensberg ? La collection que nous avons pu déterrer des catacombes de la bibliothèque est tout au plus riche de quinze volumes. Villenfagne, historiographe du temps de l'Empire, plus favorisé que nous, a pu mettre la

main sur les premiers numéros parus ; c'est donc à lui de nous faire part de sa découverte.

« Le plus ancien que j'ai pu trouver, écrit Villenfagne, est celui pour l'année 1636. En voici le titre :

Almanach pour l'an bissextile de Nostre Seigneur, 1636, etc., supputé par M. Mathieu Laensberg, mathématicien.

« Il y a, au milieu du frontispice, le portrait d'un astronome, presque semblable à celui qu'on grave pour ceux d'aujourd'hui. Après le nom de l'imprimeur, on lit : Avec permission des supérieurs ; ce qu'on a répété dans les onze premiers almanachs : ce n'est que dans le douzième, pour l'année 1647, qu'on a mis avec grâce et privilège de Son Altesse. On y a inséré en effet le privilège du prince de Liège, Ferdinand de Bavière, qui permet à Léonard Streeel d'imprimer l'almanach de Mathieu Laensberg et défend à tous les autres typographes de le contrefaire sous peines de confiscation et autres arbitraires. Le nom de ce prophète a toujours été depuis lors orthographié de même.

» Les quatre premières pages sont consacrées à un petit morceau intitulé :

» *Les douze signes célestes gouvernant le corps humain.* Le cancer, par exemple, gouverne les mamelles, la poitrine, le ventre, les poumons, avec toutes leurs maladies, etc. Nos Esculapes, fâchés de ce que le prophète liégeois allait sur leurs brisées, ont fait ôter ce morceau assez curieux des almanachs modernes. Suit le calendrier avec une table pour connaître les marées des villes maritimes des Pays-Bas. Les pronostications succèdent à cet article : on trouve d'abord un *brief discours* sur les éclipses qui ont eu lieu en 1636, avec un détail des malheurs qu'elles devaient amener, et puis une *déclaration des quatre saisons* pour la même année ; on y prédit quel temps il fera dans chacune de ces saisons, et les maladies qui y domineront : cette pièce a été retranchée depuis longtemps du livret de Mathieu Laensberg. Vient enfin la *prédiction générale* sur les variations du temps et sur les événements pour l'année 1636 ; on y marque, pour chaque mois, les jours où il doit pleuvoir, et ceux qui seront sans pluie ; s'il tombera de la neige ou de la grêle ; si on aura de grands vents ou des orages, etc. Dans la *prédiction générale* on indique encore, pour chaque mois, les événements qui ont dû arriver pendant le courant de l'année 1636... »

(Ici l'historiographe ouvre une parenthèse assez singulière : Cet almanach, écrit-il, ne doit sa grande célébrité et toute sa vogue qu'au bonheur d'avoir prévu le gain d'une ba-

taille ou la mort d'un roi, — ce qui revient à dire qu'en ce temps-là les peuples ne connaissaient pas de plus grand bonheur que celui de gagner une bataille ou de perdre un roi.)

« ... On le finit par un *tarif des monnaies en Brabant*, pièce omise dans nos almanachs modernes; l'imprimeur, dans celui de 1674, avertit le public qu'il ne lui donnera plus ce *tarif* à cause du grand changement *survenu dans la Flandre* à ce sujet par les conquêtes du Roi très-chrétien. »

« Dans les sommaires des années 1836, 37, 38, 39, 40, 41 et 42, il y a beaucoup de petites figures et de portraits exécutés sur bois. Ces figures commencent à disparaître en 1646. »

« L'hiver de 1594, la gelée se fit sentir en décembre et dura neuf semaines; en 1608, elle fut si *aspre* pendant un mois entier, qu'on traversait l'Escaut sur la glace et qu'on y vendait du vin, de la bière et de la viande; les froids furent encore si forts, le mois de décembre de l'an 1634, que la Meuse fut *toute gelée* pendant plusieurs semaines. En 1598, la foudre frappa, le 6 mai, la tour de l'Église collégiale de Tongres et la brûla; le feu était si violent qu'il fondit l'horloge et les cloches. Aux environs de Saint-Trond, on vit, au commencement de l'été de 1614, un phénomène singulier; c'était une troupe d'oiseaux qui avaient le bec en forme de croix; on croyait qu'ils apportaient la peste dans les lieux où ils séjournaient. »

« On était encore alors si crédule qu'on débitait, comme une chose certaine, que le grand sultan avait dans ses jardins un arbre qui produisait des fruits, lesquels ressemblaient à des têtes de mort. »

« Le sommaire de celui de 1637, qui contient *les choses mémorables* advenues depuis l'an 1590, etc., est le même, à quelques légères différences près, que ceux des almanachs des années 1638, 39, 40, 41, 42, 43, 44 et 45; mais plusieurs personnes se plaignant de cette répétition, l'imprimeur avertit le public, en 1646, qu'il supprimera ce sommaire, et qu'il se contentera d'en donner un tous les ans, qui ne comprendra plus que les événements principaux de l'année précédente; ce qu'on a toujours observé depuis, jusqu'à nos jours. »

« Dans le sommaire de l'année 1638, on lit une relation de l'assassinat de La Ruelle, bourgmestre de Liège. »

» On entremêlait l'encre rouge et noire dans l'impression de ces anciens almanachs; dans le calendrier, on imprimait en rouge les grandes fêtes et les noms des saints qu'on ho-

nore particulièrement dans le diocèse de Liège. »

Mathieu Laensberg termine ses almanachs de 1636, 37 et 38 par ces mots français :

« *Adieu, ami lecteur, et sois soigneur de ta santé.* »

Si nous décrivons une enjambée de deux siècles, — deux siècles qu'est-ce que cela sur la vogue de l'almanach de Liège, — nous retrouvons Mathieu Laensberg toujours mort, et braquant encore, d'outre-tombe, sa bonne vieille lunette sur les astres indiscrets.

On n'est point encore revenu, au XIX^e siècle, des prédictions de l'éternel Mathieu qui continue, comme devant, à donner de la tablature aux rois et même aux empereurs.

Napoléon I^{er} qui croyait aux sybilles, et se faisait lire dans la main par mademoiselle Lenormand, proscrivit sévèrement l'almanach de Liège dont les allusions et les sous-entendus osaient contrarier son ambition et se permettaient de lui mettre des bâtons dans les roues.

En dépit des avènements et des événements, le petit livre lançait chaque année sur le monde ses décrets sans-gêne, lesquels, dit Mercier dans son *Tableau de Paris*, « le plus souvent s'accomplissaient. »

La manie des almanachs, si nous en croyons cette anecdote de Mercier, allait même jusqu'à se manifester dans les sanctuaires académiques : « Le roi de Prusse avait accordé à l'académie de Berlin un privilège pour des almanachs. Elle crut qu'il était de sa dignité d'en supprimer les vieilles et incertaines prédictions du *beau temps*, de la *pluie*, de la *gelée*, des *orages*, des *tempêtes* et des *météores*, etc., ainsi que des recommandations de *couper les cheveux*, les *ongles*, de *prendre médecine* et de *se saigner* dans tel ou tel temps, etc. Qu'arriva-t-il? L'académie allait être sans marmites et réduite à un jeûne rigoureux; elle ne manqua pas de rétablir, le semestre suivant, les prédictions de l'année, sans quoi les tables des académiciens (tant astronomes que grecs et latins, antiquaires, érudits et grammairiens) étaient sans soupe : or il faut manger la soupe avant de rendre compte de l'état du ciel et de la rotation des astres et des planètes. »

Que doit-on penser de l'influence de Mathieu Laensberg sur de simples mortels, lorsque son almanach se mêlait de préoccuper même d'aristarques Immortels.

Rien ne pouvait arrêter cet astrophile masqué : les jours succédaient aux jours, les saisons aux saisons, les siècles aux siècles, les

échafauds aux trônes, les républiques aux rois, les empereurs aux républiques, Mathieu Laensberg poursuivait toujours, infailliblement, sa marche posthume à travers l'humanité, infatigable et invulnérable comme le juif errant.

Et qui sait, le juif errant et Mathieu Laensberg ne font peut-être qu'un.

La vieille chanson populaire ne rapporte-t-elle pas que cet homme essentiellement barbu, fut jadis accosté par deux bourgeois fort dociles, à Bruxelles en Brabant, et pour nous qui croyons aux chansons.....?

Henri LIESSE.

(A continuer.)

JADIS.

Sur le chemin et sur l'herbette,
Vous souvient-il, ô mes amis,
Le plaisir était de la fête,

Aux beaux jours du temps jadis ?
Enfants, l'on allait à sa guise ;
L'on jouait même au champ des morts
Autour de notre vieille église.

C'était le bon temps alors.

Plus tard, courant dans le bocage
Par bandes nous cherchions des nids,
Rapportant nos œufs au village,

Aux beaux jours du temps jadis.
Nous nous baignions dans la rivière ;
Nous folâtrions sur ses bords,
Trompant le maître et notre mère.

C'était le bon temps alors.

Plus tard le regard d'une femme
Nous apporta d'autres soucis :
Pour le plaisir brûlait notre âme,

Aux beaux jours du temps jadis.
Nos Iris n'étaient pas cruelles :
L'Amour, quand nous allions dehors,
Dans le bois conduisait nos belles.

C'était le bon temps alors.

Hélas ! ont fui bien des années ;
Ont disparu bien des amis,
Bien des roses se sont fanées,

Depuis ce beau temps jadis.
Ma bouche ne sait plus sourire ;
Mon corps se traîne avec efforts ;
Au coin du feu l'on m'entend dire :

C'était le bon temps alors !

Édouard LECLERCQ.

De la décadence de l'architecture.

(Fin.)

L'architecture, jusqu'à la fin du xvi^e siècle, était soumise à un principe, mais indépendante dans son interprétation. Aujourd'hui, le contraire se manifeste : son principe est méconnu, et son interprétation devient esclave. Sous prétexte de faire du style (ou des styles) nous voyons se commettre les anachronismes les plus bizarres, ou généralement la structure est cachée par la multitude des ornements qui garnissent les façades. Celles-ci, ne sont plus alors qu'un vêtement de luxe qui sert à dissimuler les défauts du corps.

C'est-là, un des travers de notre époque, de sacrifier le bien être intérieur, aux vains apparats du dehors.

C'est par les mêmes désirs de paraître que nous voyons tous les jours des colonnes ou pilastres d'un emploi absolument inutile, des fenêtres n'éclairant pas ou coupées par des entresols ou des escaliers, des frontons faisant supposer des toitures et derrière lesquels se trouve le vide. Parfois c'est un arc de triomphe adossé contre une gare de chemin de fer, qui, en détruisant l'échelle de ce monument, lui enlève le cachet de sa destination. On n'en finirait si on voulait relever toutes ces anomalies.

Constatons toutefois que dans quelques-uns de nos édifices modernes l'architecture sans être l'expression complète de nos tendances, révèle chez leur auteur une conception large et originale, et une entente parfaite des effets décoratifs.

Il est une opinion qui commence à se répandre dans le public et contre laquelle on ne saurait assez protester. C'est de croire, que l'architecte peut impunément être séparé du constructeur. C'est-là pour moi une véritable hérésie contre laquelle nos architectes ne pourraient assez réagir, s'ils ne veulent pas un jour voir leur carrière passer aux mains des ingénieurs et assister à l'anéantissement de leur art.

Déjà quelques administrations de l'État paraissent ériger ce procédé en système et les résultats en seront curieux, tant au point de vue artistique qu'au point de vue économique.

La construction et l'architecture doivent être pratiquées simultanément, celle-ci est le moyen, celle-là le but, le résultat. Les Grecs et les Romains n'étaient-ils pas constructeurs et les monuments qu'ils nous ont laissés n'attestent-ils pas leur grande supériorité dans l'art de bâtir et leur architecture n'était-elle pas moins belle parce qu'elle procédait de la structure ? Il a fallu la confusion des temps modernes, l'absence complète de raisonnement pour en arriver à de semblables erreurs.

C'est des moyens mêmes de construire que l'architecte devrait s'inspirer. C'est en accusant chaque élément en raison du rôle qu'il remplit dans la construction, c'est en travaillant les différentes matières en raison de leurs propriétés qu'il arrivera à produire une œuvre saine et raisonnée.

C'est à tort, qu'on considérerait ces moyens comme un obstacle aux développements de l'architecture.

Ils seront au contraire le champ vaste de la fantaisie et de l'originalité.

On objectera peut-être que notre pierre bleue se prête mal au genre de décoration de nos édifices, à la taille des moulures fines, des ornements délicats. Il est très-heureux qu'il en soit ainsi. L'emploi de cette matière obligerait nos artistes d'être plus sobres d'ornementation et le caractère de notre architecture ne ferait qu'y gagner.

Au reste, notre siècle s'accommode mal, de ce faste aristocratique qui était le propre des époques Louis XIV et Louis XV : dans notre société démocratisée, le bien-être est plus répandu il faut donc travailler pour les masses.

Je ne saurais trouver de meilleure conclusion aux observations que je viens de soumettre, que ce passage des *Entretiens* de Viollet-le-Duc, un des hommes les plus savants de notre époque :

« Signalons d'abord le caractère général de l'architecture moderne ; ce caractère, c'est l'étendue. Aucune civilisation n'a demandé, autant que la nôtre, de couvrir de vastes surfaces. Les plus grands monuments de l'antiquité sont petits, si on les compare à ceux que réclameraient nos habitudes. Il est bien entendu que nous ne parlons ici que de la dimension utilisable, et nous ne pouvons considérer comme des édifices vastes les pyramides de Memphis, par exemple, ou les palais assyriens divisés en une multitude de cellules, ou même les amphithéâtres des Romains qui n'étaient que des enclos couverts transitoirement. La civilisation moderne qui incline de plus en plus vers la démocratie, qui ne compte dans son sein ni esclaves, ni serfs, ni même des castes privilégiées, élève des édifices pour tous. Le moyen-âge a ouvert la voie en construisant ses cathédrales, et le programme donné a été rempli avec un rare bonheur. Il faut considérer qu'au XIX^e siècle, en Europe comme en Amérique, et malgré le réseau de traditions qui nous enveloppe, tout ce qui n'est pas fait pour le public, tout le public, est destiné à périr. Or, les locaux où le public se porte pour ses affaires, ses besoins ou ses plaisirs, ne sont jamais assez vastes. Chaque jour nous démontre la vérité de cet axiome d'architecture moderne. Jamais la surface couverte n'est trop grande, jamais les issues ne sont trop larges, jamais les moyens de communication trop faciles pour tout édifice dans lequel le public se réunit suivant que son goût, ses besoins, ses affaires ou ses plaisirs le poussent. C'est là un élément nouveau, qui ne s'était jamais produit et qui ne pouvait se produire avant l'établissement des voies ferrées, avant le développement extraordinaire de l'activité des relations. En écoutant parfois les esprits chagrins qui blâment quand même les prodigieux travaux de percement accomplis à Paris et dans nos grands centres, on se demande comment les choses se seraient passées si nos villes eussent été laissées dans l'état où elles étaient il y a vingt ans ? Aurait-on pu vivre, circuler, vendre ou acheter ? On répond, il est vrai, que l'activité fiévreuse de nos grandes villes est provoquée par ces moyens nouveaux de circulation et

par les travaux qu'ils nécessitent. Là est la question. Je ne crois pas qu'il suffise d'ouvrir une rue pour qu'aussitôt la foule et les charrois s'y portent : jamais Louis XIV n'a pu faire de Versailles un séjour animé, malgré les artères magnifiques qui traversent cette ville. Mais quand on voit que tout un peuple se précipite dans l'issue qu'on ouvre devant lui, on peut se dire que l'issue était nécessaire. Or, qu'on nous montre à Paris, à Marseille ou à Lyon une seule de ces grandes voies nouvelles, déserte ! Et observons bien ce fait... quand on a établi le premier chemin de fer, combien n'a-t-on pas répété que ces voies perdraient une notable partie de leurs produits le jour où l'on exécuterait les lignes secondaires, les embranchements ? Or, sauf quelques rares exceptions, c'est le contraire qui s'est produit ; plus on a ouvert de voies et plus on a voyagé, plus on a transporté de marchandises. Il semble que la population se multiplie en raison directe des chemins qu'on lui fait. Il en a été de même dans nos villes ; on a dit bien des fois que tel percement nuirait à tel autre, que tel boulevard rendrait tel autre désert ; plus on en ouvre et plus ils semblent être fréquentés, les premiers comme les derniers. La question se réduit donc à ceci : c'est que chacun fait en un jour ce qu'autrefois on faisait en une semaine, en une heure ce qu'on faisait en un jour. Or, en économie sociale, cela s'appelle la richesse ; je ne discuterai pas si c'est un bien ou un mal ; je constate le fait et ce fait doit réagir et réagit sur l'architecture. J'avoue, pour ma part, que quand, en face d'une pareille transformation sociale, et qui tend chaque jour à devenir plus complète, je vois sacrifier à quelques-unes de ces divinités jalouses qui gouvernaient l'architecture des deux derniers siècles, invoquer les ordres, Vignole et Palladio, les formules d'art adoptées par les Grecs dans quelques capitales, qui ne seraient pour nous que des chefs-lieux d'arrondissement, présenter comme innovations hardies quelques éléments compilés sans critique, cela fait sourire. En vérité, il s'agit bien aujourd'hui de savoir s'il convient d'accoupler des colonnes corinthiennes ou de les séparer, s'il importe de placer l'entablement complet sur la colonne et si la plate-bande doit être préférée à l'arc ou l'arc à la plate-bande ! si la décoration *marmoréenne* est destinée à faire une révolution dans l'art, ou si cette révolution se passera des marbres et des dorures en plein air !.... Il s'agirait de prendre la peine de raisonner.... Mais des voies nouvelles, magnifiques, qui raccourcissent les distances et font pénétrer l'air et la lumière au centre des villes améliorent, sans contredit, les habitudes matérielles du citoyen. Cela fait-il des citoyens ? Jamais places plus belles n'ont été données aux architectes, jamais les budgets n'ont été plus généreux et ne leur ont permis d'exécuter des entreprises plus vastes en peu de temps... Cela fait-il un art ? On ne fait pas plus des citoyens en ouvrant des rues, fussent-elles larges, qu'on ne fait une architecture en donnant à des artistes terrains et argent à discrétion. Si donc les architectes ne veulent pas être classés, en l'an 1900, dans les espèces perdues et passées à l'état d'indivi-

dualités historiques éteintes, comme les astrologues, les alchimistes ou les gens d'armes habillés de fer, il est temps pour eux de se mettre résolument à l'œuvre, car les vieux mystères sur lesquels ils s'appuient commencent à être percés à jour ; et si le public se prend un matin à avoir raison de ce qu'on élève pour lui, la réaction contre ces fantaisies ruineuses et ces orgies de pierre sera cruelle. Ce n'est pas en mélangeant les styles et en accumulant, sans motif, les formes d'âges différents, que l'on trouvera cet art que réclame notre époque, mais en introduisant, avant toute chose, la raison et le simple bon sens dans toute conception ; en utilisant les matériaux suivant leurs qualités ; en s'aidant franchement de l'industrie, sans attendre qu'elle nous impose ses produits, mais en la devançant au contraire. »

VAN BRUSSEL.

CHRONIQUE ARTISTIQUE.

Signe des temps :

On vient de vendre à l'hôtel Drouot, 70 tableaux composant la galerie de M. Michel de Trélaigne, la somme d'un demi million !

Ainsi va s'éparpiller en Angleterre, en Russie, en Amérique une des plus riches galeries de Modernes, représentés par Rosa Bonheur, Brascassat, Corot, Daubigny, Decamps, Delacroix, Diaz, Troyon, J. Dupré, Th. Rousseau, C. Roqueplan, Hébert, Meissonnier, etc., etc.

Après Ch. Monselet qui vend ses livres, Arago ses toiles, c'est au tour de MM. Pereire, de M. Paturle et de M. X... (un homme d'Etat, désirant garder l'anonyme) c'est-à-dire trois des plus belles galeries particulières dispersées dans la débacle.

Hommes de banque, hommes d'Etat, hommes de lettres, tous, forcément renégats d'un grand art spolié, dépouillé, égorgé, par l'art fratricide de la guerre.

..

La Plume, journal artistique de Bruges, nous donne d'intéressants renseignements sur le résultat de la mission artistique dont M. Snaert fut chargé l'an dernier, par le Conseil communal de Gand, mission ayant pour but de s'enquérir sur l'état des objets d'art, surtout des tableaux appartenant à la ville, qui furent, au commencement de ce siècle, donnés en dépôt à des congrégations religieuses :

« Il y avait, dit M. Snaert, dans un rapport, publié par les soins de l'administration communale de Gand, une trentaine d'établissements à visiter et environ cent-quatre-vingt-dix objets d'art à rechercher qui depuis près de soixante ans, à partir de 1809 jusqu'à 1842, leur avaient été confiés. Durant ce long espace de temps pas un seul inventaire complet des objets prêtés n'a été dressé, ni aucune inspection faite pour constater si les dépositaires se conformaient à l'acte de dépôt. A défaut d'un pareil contrôle, il n'est donc pas étonnant qu'une quarantaine de tableaux aient disparu sans laisser de traces, tandis que d'autres ont été déplacés, sans que l'ad-

ministration communale en fût avertie, quoique cette obligation eût été exactement stipulée. »

« On peut donc dire que cette négligence presque incompréhensible a donné lieu à des conséquences regrettables, et qu'il était plus que temps de remédier à cet état de choses. C'est ce que l'on vient enfin de faire, et mieux vaut tard que jamais. »

« Or, comme les administrations des établissements dépositaires possèdent non-seulement les objets confiés à leur garde, mais d'autres encore, et comme la description de ceux qui constituent la propriété de la commune n'est faite que très-imparfaitement et d'une façon fort incomplète, il y avait ici une grande difficulté à vaincre pour M. Snaert. Il se vit forcé de dresser un inventaire général de 340 pièces environ parmi lesquelles il avait à distinguer 190 objets constituant la propriété de la Ville. »

« Quant aux conditions dans lesquelles se trouvent actuellement les objets prêtés, nous voyons avec plaisir que ceux-ci « sont, à peu d'exceptions près, dans un état de conservation relativement satisfaisant. »

« Parmi les exceptions, le rapporteur cite surtout les toiles déposées à l'église Saint-Pierre et les importantes fresques de la grande boucherie. Quant aux autres tableaux, quoique dans un état relativement bon, ils devraient pourtant en grande partie être re-toilés ou restaurés. Nous espérons que l'administration communale de Gand ne négligera pas les conseils que lui donne à ce sujet M. Snaert. On ne peut douter, en effet, que des intérêts artistiques d'une importance majeure ne soient ici en jeu. »

« L'inspection, » — ainsi s'exprime le rapport, — n'est pas seulement intéressante comme moyen de mettre à l'avenir un terme à ce manque de soins pour la propriété communale, mais encore au point de vue purement artistique, elle a produit des résultats qui ne manquent pas d'importance. Elle a eu pour conséquence d'enrichir la phalange des peintres flamands de quelques noms inconnus parmi lesquels plusieurs d'une grande valeur. »

« Mais ce ne sont pas seulement des noms inconnus, ce sont aussi des noms d'entre les plus méritoires que l'on trouve sur les toiles confiées ainsi à droite et à gauche ; tels sont ceux de Gaspard De Craeyer, Nic. Roose, De Cleef, Gérard Seghers, Erasme Quellyn, Pierre Thys, Van den Heuvel, etc. »

« M. Snaert émet l'opinion que tous ces objets d'art, ou au moins la plus grande partie, mériteraient une place au musée de la ville, et que, par un choix consciencieux parmi les tableaux qui y sont déjà installés, et les éléments nouveaux, auxquels il faut encore ajouter les tableaux de l'Hôtel-de-Ville, ceux de la collection de la commission des monuments et une cinquantaine de tableaux de l'Athénée, il y aurait moyen d'opérer une rénovation complète dans notre musée. »

Voici comment s'exprime M. Snaert à ce sujet :

« Quoique parmi toutes ces œuvres de nos maîtres les plus célèbres, on ne trouve qu'un seul Rubens et une couple de Jordaens, et encore d'un mérite secondaire, il serait néanmoins possible de faire parmi,

tous ces tableaux un choix important et de constituer de la sorte un musée tout à fait original. »

» Et, en effet, le manque, à Gand, d'œuvres importantes de nos premiers maîtres flamands, est en quelque sorte compensé par la haute valeur artistique des tableaux de Gaspard de Craeyer et de Nic. Roose, dont nous avons de véritables chefs-d'œuvre. Ces deux peintres ne sont pas appréciés dans la mesure de leur talent éminent. Après Rubens et Van Dyck, qui savaient reconnaître leur mérite, ils doivent, avec Jordaens, être mis au premier rang dans la phalange de nos peintres flamands. En réunissant les chefs-d'œuvre de De Craeyer et de Roose dans notre musée communal, on ferait mieux ressortir leurs grandes qualités, et on leur assurerait la gloire à laquelle ils ont droit. Cette œuvre est un devoir patriotique auquel l'édilité gantoise et la ville tout entière ne peuvent rester indifférentes. La rénovation de notre musée doit donc avoir pour but l'apothéose de De Craeyer et de Roose, ce qui donnera à la collection un caractère tout à fait original. Sa réputation artistique se propagerait et attirerait les visiteurs étrangers ; on viendrait à Gand pour apprendre à connaître et à admirer De Craeyer et Roose, comme on va à Haarlem apprécier Frans Hals et à Bruges, Memling. »

..

Les maîtres flamands sont, paraît-il, en vénération à Lille. Le musée de cette ville vient de faire l'acquisition de plusieurs tableaux dont deux portraits de Bartholomé Vanderhelst ; une *Marchande de poissons*, de Frans Hals ; un *Déjeuner*, de de Heem ; un *Bouquet*, de Wackis, et un portrait attribué à Benjamin Cuijp.

M. Reynart, le conservateur de ce musée, est un homme de goût.

..

Il y a, en ce moment, de par le monde, deux hommes heureux. L'un à Londres, l'autre à Turin. Le premier croit avoir découvert un *Raphaël* authentique, le deuxième croit avoir découvert un *Titien* également authentique.

Pour deux hommes heureux, voilà deux hommes heureux !

..

Nous comptons bien consacrer dans l'*Art libre* quelques alinéas de critique consciencieuse sur l'œuvre dernière de M. Victorien Sardou, que le théâtre du Parc vient de monter avec plus de soin qu'elle n'en mérite ; mais,

Après *Rabagas*,
Hélas !

..

Au moment de mettre sous presse, nous recevons le nouveau livre de notre collaborateur Emile Leclercq.

La critique de MAISON TRANQUILLE, étant pour l'*Art libre* une bonne fortune littéraire, nous désirons prendre le temps d'étudier consciencieusement cette œuvre, afin de n'en point parler « à la légère. »

LAZARILLE.

Objets d'art et Curiosités.

Voici enfin une vente qui mérite qu'on s'en occupe et une réunion d'objets à laquelle on peut donner le nom de *collection*, dont il est abusé trop souvent. Il s'agit cette fois d'un ensemble de pièces dont le choix dénote un certain goût et une certaine méthode. Le catalogue de la vente de M. de S..., qui a eu lieu Grand'Place, 18, les 26 et 27 février, comprenait un peu plus de 200 numéros, mais rien de tout cela n'était absolument vulgaire, et les pièces de première qualité étaient nombreuses. Aussi le total de la vente a-t-il atteint environ 43,000 fr., ce qui donne une moyenne de 225 fr. par objet mis à prix.

Trois catégories de curiosités étaient dignes d'attirer spécialement l'attention ; c'étaient les porcelaines du Japon, les faïences d'Urbino et les faïences de Delft. Si les porcelaines et faïences d'autres provenances avaient été aussi richement représentées, pareille vente eût été un événement au point de vue des arts céramiques. Mais, au contraire, les Chine étaient relativement faibles, les porcelaines européennes pour ainsi dire absentes, les faïences françaises médiocres, mais on remarquait, parmi les faïences italiennes autres que l'Urbino, quelques objets de haut prix, à vrai dire peu nombreux.

Je vais passer en revue quelques-uns des principaux lots exposés en vente, regrettant de devoir passer sous silence, pour ne point abuser de l'hospitalité de l'*Art libre*, bien des choses qui, dans un ensemble moins remarquable, auraient assurément obtenu une mention.

En Japon :

Une garniture de cinq pièces, fond bleu très-foncé, réserves de paysages et fleurs, très-remarquable, mais montée sur des piédestaux de bronze doré de mauvais goût, a été adjugée 4,500 fr.

Deux vases forme balustre, 900 fr.

Deux cornets fond gros bleu, 36 centimètres de hauteur, 940 fr.

Une petite garniture de cinq pièces de la hauteur du petit doigt, fond noir, très-rare, 100 fr.

Une garniture de cinq pièces, décor bleu et blanc, 750 fr.

Deux vases et un cornet, fond marron, 470 fr.

Deux cassolettes, montées en bronze, style Louis XV, 620 fr.

Deux plats, 41 centimètres de diamètre, 650 fr.

En Chine :

Un plat de la famille verte, 37 cent. de diam., 260 fr.

Un écran en émail cloisonné, 860 fr. — Cette pièce, qui est d'une couleur charmante, a été loin d'atteindre à sa valeur réelle.

Une petite boîte à thé fond jaune, ornements violets, — disposition rare, 105 fr.

En Sèvres :

Un plateau rectangulaire de 25 c. sur 31 c. pâte tendre, fond bleu avec fleurs et fruits (1773), 710 fr.

En Saxe :

Quelques jolies figurines, de la plus petite dimension, se sont vendues de 40 à 80 fr. en moyenne.

En faïences françaises :

Un très-beau plateau de Rouen, 550 fr.

Un objet qu'une facétie de commissaire-prieur, qui l'a catalogué au n° 100, me dispense de décrire, en très-belle faïence de Rouen, époque Louis XIV, 600 fr.

En faïences italiennes :

Deux vases de Castelli, très-remarquables, hauteur 60 cent., 1,600 fr.

Deux vases de Trévise, 45 cent., 300 fr.

Un plat d'Urbino (*le Jugement de Paris*) 45 cent. de diam., 510 fr.

Un plat d'Urbino (*le Parnasse*) 47 cent. de diam., 1,000 fr.

Un plat d'Urbino (*Mucius Scævola*) 46 cent., 540 fr.

Un plat de Venise (*la bataille*) 37 c., 500 fr.

Un plat de Pesaro (*Enlèvement*) à reflets métalliques; pièce très-remarquable, 42 c., 900 fr.

Un plat de Pesaro (*Tibère*) à reflets nacrés, 42 c., 1,000 fr.

Un plat d'Urbino (*Jupiter et Leda*) 26 c., 150 francs. Ce plat qui valait plus du double n'a pas été plus cher à cause de la vivacité excessive de la scène qu'il représente.

Un plat de Faenza, fond noir à arabesques renaissance d'un style très-pur, se détachant en blanc, 28 c., 710 fr. — Cette pièce tout à fait extraordinaire a été malheureusement brisée, et un tiers environ du plat est plus ou moins dénaturé par les réparations qu'elle a subies.

Un plat de Faenza (*Tête de Méduse*) 25 c., 500 fr.

En Delft :

Une bouteille octogone cannelée, polychrome, 56 c. de hauteur, 480 fr.

Un vase à couvercle, fond noir, 48 c., 1,225 francs.

Un splendide plat bleu, avec trois grands personnages, 56 c. de diam., 610 fr.

Une boîte à épices, polychrome, 205 fr.

Une buire avec son plateau, pièce hors ligne, 24 c. de hauteur et 35 c. de diam., pour le plateau, décor polychrome et or, d'une finesse exquise, 1,050 fr.

Une boîte à couvercle, polychrome et or, 330 fr.

Un vase, décor japonais, 42 c., 330 fr.

Un plat, polychrome et or, 40 c. de diam., 410 fr.

En bronzes :

Deux chenets, époque Louis XVI, 600 fr.

Un brûle-parfum (*Chat*) bronze hindou d'une haute antiquité, 230 fr.

Parmi les tableaux, au nombre de neuf, je citerai seulement une cavalcade au XVIII^e siècle, sur la place de l'Hôtel-de-Ville, à Anvers, œuvre d'un inconnu, d'une assez bonne exécution et très-intéressante au point de vue archéologique. Adjudgé à 450 fr.

Je n'ai pas indiqué les noms des acquéreurs, parce que la plupart des acquisitions se faisant par intermédiaires, il est presque impossible d'arriver à un résultat seulement à moitié complet sous ce rapport. Voici néanmoins quelques noms d'amateurs qui ont fait des acquisitions plus ou moins nombreuses : M. le prince de Ligne, qui a acquis les plus belles pièces de Delft, M. Couteaux, M. Brugman, M. Allard, M. Hagemans, M. L. Weber, M. P. Tiberghien, M. le comte Duchatel, M. le comte de Pelan, M. Evenepoel, etc., etc.

Karl STUR,

Souscription artistique en faveur des victimes du désastre de Chicago.

Ont souscrit :

MM. A. Asselberg.

L. Artan.

Delhuey.

L. Dubois.

J. Goethaels.

J. Raeyemackers.

de Sempel.

Vanderstapen.

A. Verwée.

Nous rappelons à MM. les artistes qui voudraient prendre part à cette souscription artistique, qu'ils sont priés d'envoyer leurs offrandes — consistant en tableaux, esquisses et toutes œuvres d'art — à M. E. Lambrichs, secrétaire de la *Société libre des Beaux-Arts*, 1 rue du lait-battu.

La vente qui aura lieu en Amérique, sera exclusivement belge et particulière aux autres ventes faites dans le même but.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Art libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

A Messieurs les membres des Commissions belges, aux Expositions de Londres de 1871 et 1872.

(Suite.)

MM. Robert, Clays, de Schampheleer, Simonis, membres de la Commission interpellée dans notre précédent numéro, au sujet de son différent avec la Commission anglaise du jury de placement pour l'exposition internationale de 1872, n'ont pas encore fait justice à nos réclamations. Forcés de nous enquérir nous-mêmes sur un fait qui porte atteinte à la dignité de tous les peintres belges, nous avons déjà appris que les membres de cette Commission, se voyant rejetés par la Commission anglaise, ont sollicité de celle-ci, à défaut de quatre admissions officielles, la suprême faveur d'une seule admission officielle pour l'un d'eux.

(A continuer),

LES COMMENCEMENTS DE L'HARMONIE

EN FRANCE (1)

Quand la chrétienté se réveilla après les terreurs de l'an mil, étonnée et charmée de vivre encore, ce fut une nouvelle jeunesse pour le genre humain. Arts, littérature, esprit d'entreprise, tout commence à revivre. La langue française bégaya ses premières poésies; l'architecture ogivale couvrit le nord de la France de ses premiers chefs-d'œuvre; des barons normands allèrent conquérir l'Angle-

(1) Extrait d'une Étude sur la Musique aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles.

terre et fonder un royaume français en Italie. C'est dans cette époque mémorable que se place le fait le plus important et le plus décisif pour les destinées ultérieures de l'art musical : la création du déchant, de la musique mesurée à plusieurs voix. Tout porte à croire que la France encore fut le foyer de ce premier mouvement.

C'est cette période d'enfance que nous nous proposons d'esquisser dans ses traits les plus saillants.

La première espèce de musique harmonique dont nous trouvons trace dans le monde chrétien, est un chant mesuré à deux parties réelles, tantôt exclusivement composé d'une suite de quartes, de quintes ou d'octaves, d'autres fois entremêlé de divers intervalles qui se succèdent sans aucune règle apparente. C'est l'*organum* enseigné par Hucbald, moine de Saint-Amand, au diocèse de Tournay, vers 875.

Quelle était l'origine de cette harmonie ?

Il est avéré aujourd'hui que les Grecs ont connu la combinaison simultanée des sons (1), bien qu'ils ne l'aient pratiquée que sous la simple forme d'un accompagnement instrumental distinct de la partie mélodique. Quant à la polyphonie vocale, le chant à plusieurs parties, ils n'en ont jamais fait usage. Tous les témoignages sont d'accord sur ce point. Les renseignements positifs que nous possédons sur l'usage de quelques accords chez les anciens, peuvent se résumer en quelques mots. Dans le *Tropos Spondaïkos*, espèce d'hymne religieuse accompagnée d'instruments à vent (*auloi*), et conçue en mode dorien (2), on se servait de plusieurs accords de deux sons, et notamment des suivants :

1 { *mi* 2 { *ut* 3 { *LA* 4 { *LA* 5 { *ré* 6 { *mi* 7 { *LA*
 { *LA*; { *fa*; { *ré*; { *mi*; { *fa*; { *ré*; { *sol*.

Nous y voyons figurer la quinte, la quarte, la sixte majeure, la seconde majeure. Nous savons en outre que l'accompagnement instrumental ne suivait pas la voix note contre note (3).

Une différence grave entre l'harmonie des

anciens et la nôtre, c'est que la première n'était pas indispensable à l'effet de la mélodie. Lorsque les premières communions chrétiennes introduisirent les chants grecs dans le service du culte, elles ne semblent pas s'être préoccupées le moins du monde de la partie harmonique. Ceci explique comment cette partie de l'art a pu se perdre graduellement au sein de la nouvelle société (1). Mais, à défaut de la pratique, disparue depuis longtemps, il restait les écrits théoriques des musiciens grecs et de leurs successeurs latins. Ce n'étaient pas là des traités d'harmonie (il n'existe rien de semblable dans la littérature des anciens), mais il s'y trouvait de loin en loin quelques passages qui se rapportaient indirectement à ce sujet, entre autres la division des intervalles harmoniques en *symphonies* et *diaphonies*. Dans l'intervalle *symphonique*, selon la définition des anciens, les deux sons se mêlent au point de former une unité pour l'oreille (c'est l'octave, la quinte et la quarte); dans l'intervalle *diaphonique* (tierce, sixte, septième et seconde), les deux éléments se distinguent nettement et ne se mêlent pas. Ces définitions, imparfaitement comprises, firent croire que les Grecs n'avaient employé dans leur harmonie que l'octave, la quinte et la quarte, et, partant de là, ces intervalles furent établis comme les seuls accords admissibles. Cette méprise a pesé lourdement sur les destinées de l'art musical pendant tout le moyen âge. Même de nos jours son influence se fait encore sentir dans la théorie de l'école.

Au temps de Gui d'Arezzo, un grand siècle après Hucbald, nous trouvons l'harmonie dans le même état d'enfance. Mais cinquante ans plus tard, le progrès se fait déjà sentir. Chez Jean Cotton, la quarte et la quinte sont toujours les consonances privilégiées, mais elles ne se succèdent plus continuellement; déjà on reconnaît le bon effet du mouvement contraire. L'*organum* d'Hucbald est définitivement abandonné.

L'harmonie primitive, dont nous venons d'ébaucher les principaux traits, n'était pas rythmée. C'est un contre-point rudimentaire bâti sur plain-chant et note contre note. Mais au commencement du XIII^e siècle, nous nous trouvons en présence d'une conception tout à fait nouvelle : l'assemblage simultané de plusieurs chants de rythme et de mélodie

(1) MM. Vincent, Wagnier et Westphal ont dissipé les derniers doutes qui restaient sur cette question.

(2) C'est un mode mineur sans note sensible, ayant sa terminaison mélodique sur la dominante. Plusieurs chants des 3^e et 4^e tons grégoriens se rapportent à ce mode; entre autres le beau chant du Samedi-Saint : *Exultet jam angelica turba*,

(3) Voir Westphal : *Geschichte der alten und Mittelalterlichen Musik*, 1^{er} Abth., p. 100 et suiv.

(1) L'art chrétien n'a gardé que les éléments primitifs de la musique grecque; il est à l'art de l'antiquité classique ce qu'est la langue du Nouveau Testament à la langue de Démosthènes.

divers, le *discant*, ou *déchant* dans le langage de cette époque. Ce genre de musique, comme l'indique son étymologie (*dis-cantus*, double chant), n'était originairement qu'à deux voix : en premier lieu, le chant donné (*cantus prius factus*) emprunté à un motif de plain-chant, à un air populaire ou inventé par le compositeur ; ensuite le *déchant*, la mélodie ajustée sur le chant donné. Le chant donné était toujours dans la partie la plus grave et portait le nom de *ténor*. Une particularité remarquable et qui distingue nettement le *déchant* de l'*organum*, c'est l'importance donnée à la partie ajustée ; le *ténor* n'est plus que la base harmonique de l'ensemble, le canevas sur lequel le compositeur jette les broderies de son imagination.

La théorie de l'harmonie, d'abord vague et indéfinie, accomplit un progrès remarquable pendant le cours de cette période. Peu à peu les tierces sont rangées parmi les consonnances, malgré les protestations des traditionalistes. Quant aux sixtes, l'exclusion continue à peser sur elles. Un écrivain anonyme (1) nous transmet à cet égard quelques détails curieux. Voici ses paroles : « Les tierces sont réputées dissonnantes par quelques-uns. Toutefois, chez les meilleurs harmonistes et dans quelques contrées de l'Angleterre, elles passent pour d'excellentes consonnances. Quant à la sixte, dissonnance vulgaire et emmuyeuse (*vilis sive tediosa*), elle est d'un bon effet avant l'octave. Quelques uns mêmes se font un malin plaisir de multiplier cet accord devant une consonnance parfaite, et ils trouvent admirable de faire des passages dans le genre de celui-ci :

{	<i>ré</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>	<i>si b</i>	<i>ut</i>	<i>si b</i>	<i>ut</i> .
	ré	ré	mi	fa	mi	ré	ut.
	8 ^e	10 ^e	6 ^e	4 ^e	6 ^e	6 ^e	8 ^e

« Mais, ajoute naïvement notre auteur, il est difficile aux hommes ordinaires de faire de semblables choses. »

L'énumération et le classement des dissonnances offrent les divergences les plus curieuses chez les théoriciens du XII^e siècle ; mais tous s'accordent unanimement à rejeter la 6^e mineure parmi les intervalles les plus durs. Si nous négligeons les phrases intermédiaires de notre période pour arriver de suite à Francon, le représentant de l'art le plus avancé, nous trouvons les doctrines harmoniques fixées à peu près de la manière suivante (2) : conson-

nances parfaites : unisson, octave, quinte et quarte ; consonnances imparfaites (ou par accident) : tierce majeure et mineure, sixte majeure ; dissonnances : les deux secondes, le triton, la *sixte mineure*, les deux septièmes. Les principales règles de l'art d'écrire sont celles-ci : 1^o commencer et finir par une consonnance parfaite ; 2^o les consonnances imparfaites peuvent être employées devant une consonnance parfaite ; 3^o le mouvement contraire est préférable au mouvement semblable ; 4^o les longues doivent être en consonnance (parfaite), les brèves peuvent former dissonnance (ou consonnance imparfaite).

Comme on vient de le voir, ces préceptes fondamentaux ne sont pas sensiblement différents de ceux que l'on enseigne encore de nos jours dans les traités de contre-point. Quelques artifices harmoniques, tels que l'imitation, sont déjà enseignés par les maîtres et introduits dans la pratique. En revanche, la succession de deux consonnances parfaites n'est pas encore prohibée. Aucune règle relativement au mouvement des dissonnances passagères. Quant aux dissonnances par prolongation, elles appartiennent à une époque plus récente.

Les *déchanteurs* ne connaissaient en théorie que des accords de deux sons (1). Cependant on s'appliqua de bonne heure à composer à trois, quatre et même cinq voix, tout en se bornant à ces données élémentaires. Francon s'exprime ainsi : « Si tu veux faire un triple (une composition à trois voix), il faut avoir égard non-seulement au *ténor*, mais aussi au *déchant*, de manière que la troisième voix fasse dissonnance tantôt avec le *ténor*, tantôt avec la seconde voix, en montant et en descendant alternativement avec l'une ou l'autre de ces parties. Pour les morceaux à quatre voix (quadruples), la règle n'est pas différente. Remarquons toutefois que la quatrième voix pouvait, de loin en loin, former tierce majeure ou tierce mineure avec l'une des autres voix, sur les notes longues, ce qui n'était pas permis dans les triples.

Les productions de l'époque ne concordent pas toujours exactement avec les règles établies. Tout au contraire de ce qui arrive aujourd'hui, la théorie était en avant sur la pratique. Quand on compare isolément chacune des parties supérieures avec le *ténor*, l'accord

(1) Coussemaker : *Scriptores*, etc., t. I, p. 358.

(2) *Scriptores*, etc., p. 151.

(1) A vrai dire, Rameau (1722) est le premier qui ait fait passer dans la science musicale la notion de l'accord au sens moderne du mot.

est assez satisfaisant; mais il n'en est pas de même si l'on compare ensuite les parties supérieures entre elles : il s'y rencontre au contraire les duretés les plus choquantes.

Ce qui achève de donner aux productions du moyen âge l'aspect le plus bizarre, c'est l'absence presque complète du sentiment tonal. Cette tendance impérieuse qui rapporte les divers éléments harmoniques et mélodiques d'une gamme à un son principal, à une tonique, ne se manifeste que bien rarement. Et notez bien que l'harmonie ne correspond guère mieux à la tonalité du plain-chant, telle qu'elle peut être déduite de la constitution des huit échelles grégoriennes. Ceci est d'autant plus étrange que la mélodie du déchant est généralement assez gracieuse, souvent même jolie et dans une tonalité bien définie. Mais dans l'ensemble toutes ces qualités s'évanouissent. L'harmonie, tantôt fade jusqu'à l'excès, tantôt d'une rudesse horrible, manque tout à fait de règle et d'unité. Il n'est pas rare de voir réunis deux chants appartenant à des tonalités différentes et deux parties ayant chacune à la clef son armure particulière.

On entend souvent parler de l'invention de la musique mesurée au XII^e siècle, comme si le rythme était une apparition nouvelle dans l'histoire, quelque chose qui eût eu besoin d'être inventé. Jusqu'à ce jour, on n'a découvert chez aucune peuplade du globe, quelque peu civilisée qu'elle fût, une poésie, un chant, une danse, absolument dépourvus de rythme. C'est le rythme qui anime la parole, le son, le geste, et rend ces objets aptes à réaliser en nous le sentiment du Beau; c'est le principe commun qui réunit en un seul faisceau les trois arts nommés si heureusement par l'antiquité : les arts des Muses, les arts *musiques*.

Le principe rythmique se manifeste chez tous les peuples d'une manière analogue; partout nous voyons une succession symétrique de temps forts séparés par un ou deux temps faibles, partout nous discernons des périodes, des phrases, des mesures. Les chants des divers cultes religieux semblent faire exception à cette règle, mais on ne doit pas perdre de vue qu'ils sont le plus souvent appliqués à une langue hiératique incompréhensible à la majorité des fidèles. En ce qui concerne le chant de l'Église catholique en particulier, il est certain que dans les premiers temps il ne pouvait se passer de rythme, au moins pour les parties poétiques de la littérature sacrée, telles que les hymnes. Une poésie chantée dé-

pourvue de rythme musical serait un nonsens.

Mais quand le latin cessa d'être une langue vivante, ses qualités rythmiques ne furent plus senties aussi vivement. Les beaux chants que l'Église avait sauvés au milieu des ruines de la civilisation antique tombèrent peu à peu à l'état de simples formules mélodiques, et bientôt ils se confondirent avec les mélodies appliquées aux parties prosaïques de l'office divin. Quant à la musique populaire, elle ne cessa jamais d'être rythmée; seulement on est fondé à se demander s'il est possible de parler d'un art populaire dans les temps néfastes qui suivirent la chute de l'empire romain.

C'est à la fin du XI^e siècle seulement, alors que les peuples chrétiens s'éveillent pour la première fois à la vie intellectuelle et littéraire, que les écrivains sur la musique recommencent à s'occuper du Rythme, et bientôt cet élément créateur renouvelle à son contact l'art musical de l'Occident et transforme tout autour de lui. Combiné avec l'harmonie rudimentaire de cette époque, il donne naissance au déchant.

Mais ici nous sommes tout d'abord frappés par une anomalie bizarre, par un de ces problèmes qui semblent défier toute explication rationnelle. Assurément, s'il est un rythme simple et naturel entre tous, c'est le rythme binaire. Un temps levé suivi d'un temps frappé, voilà certes la première combinaison que le sentiment ait dû suggérer à l'esprit de l'homme. Eh bien, ce rythme élémentaire n'existe pas dans l'œuvre des premiers déchanteurs. Jusqu'au commencement du XIV^e siècle, on n'en trouve trace ni dans les écrits théoriques, ni dans les productions des musiciens. La mesure à trois temps seule est connue, et, chose encore plus étrange, les *temps* eux-mêmes ne subissent que la division ternaire, en sorte que toute la musique du XII^e et du XIII^e siècle peut être réduite pour nous à la seule mesure de $9/8$ (= $9/4$ ou $9/2$). Ce fait, que M. de Coussemaker a eu le mérite d'établir le premier, est aujourd'hui hors de doute. Ne devons-nous voir là que l'influence du symbolisme théologique, si familier à cette époque? En effet, les écrivains ne manquent pas, à cette occasion, d'invoquer la comparaison de la Trinité. Ce qui doit nous faire rejeter cette explication, c'est que la même particularité se retrouve dans les compositions mondaines, fruits de l'inspiration spontanée des trouvères. Quoi qu'il en soit, le fait est incontestable, et le

système de notation auquel il donna naissance ne laisse subsister aucune incertitude à cet égard.

L'art des premiers déchanteurs est singulièrement fruste et barbare, mais déjà il portait en lui les germes de cet art sublime qui devait éclore au soleil de la Renaissance et que le XVIII^e siècle devait porter à maturité complète.

Nous, que le sort a destinés à vivre immédiatement après ce siècle qui a produit tant de grands hommes dans notre art, devons-nous désespérer de tenir une place quelconque dans la mémoire des futures générations musicales? Ne nous reste-t-il qu'à nous absorber dans la contemplation de tant de chefs-d'œuvre? Non. La poésie, cette sœur jumelle de la musique, a atteint son plus haut degré de perfection il y a des milliers d'années, et cependant elle n'est pas morte, Dieu merci! Nos Homères et nos Virgiles à nous ne datent que d'hier, et déjà, au dire de quelques esprits chagrins, la source de l'inspiration musicale serait à la veille d'être tarie. Ne faisons pas à notre art bien-aimé l'injure de douter de lui.

Tant qu'il y aura une humanité pour sentir, aimer et souffrir, cet art bienfaisant ne périra pas, et ceux qui le cultivent avec amour et abnégation auront droit à une place au foyer intellectuel de l'humanité.

GEVAERT.

A PROPOS DE L'EXPOSITION DES TABLEAUX MODERNES

DE L'HOTEL D'ASSCHE.

On causait, dernièrement, charité, chez une dame directrice des écoles gardiennes des enfants pauvres des Minimes. Un membre de la *Société libre des beaux-arts* prenait part à cette conversation, dont tout l'intérêt se portait sur l'instruction à donner à ces enfants.

Chacun formulait son projet à leur profit, le peintre proposa à ces dames de prendre le patronage d'une exposition en faveur de leurs protégés, assurant simplement que le concours artistique de ses camarades était acquis d'avance à cette œuvre charitable.

Une idée généreuse s'adressant à des âmes généreuses ne pouvait manquer d'être comprise et accueillie sur-le-champ. Ces dames prirent donc l'initiative de cette exposition, demandèrent au Roi l'hospitalité d'un salon; et le Roi s'étant empressé de mettre à leur disposition l'ancien hôtel d'Assche, elles réuni-

rent, en moins d'un jour, autant de tableaux que les salons de l'hôtel en purent contenir.

Voici, dans toute sa simplicité, l'historique de cette exposition : une cinquantaine de toiles décrochées à l'impromptu de quelques ateliers.

Que les prophètes de l'*Observatoire*, qui n'ont point la peinture de l'hôtel d'Assche en odeur de sainteté se rassurent : la *Société libre des beaux-arts*, qui n'est point solidaire des succès personnels obtenus par quelques-uns de ses membres, à cette exposition, se propose *toujours* d'affirmer, mais avec des éléments complets, cette fois, ses tendances artistiques, — le ballon d'essai lancé par quelques-uns de ses membres ayant pris une direction favorable.

Ceci étant établi, nous trouvons cependant regrettable que la commission organisatrice n'ait pas ouvert les salons de l'hôtel d'Assche à quelques artistes de plus, parmi ceux dont les œuvres sont des titres de valeur pour toutes les expositions.

Le caractère dominant de cette exposition est l'harmonie parfaite de l'ensemble des œuvres présentes, harmonie qui ne confond pas néanmoins, dans l'accord commun, l'indépendance et la personnalité de chacune.

C'est la sincère affirmation d'un principe qui doit se formuler ainsi : *L'art basé sur la nature, exclusion faite de tout élément de convention, liberté pleine et entière dans la conception, interprétation fervente de la personnalité de l'artiste.*

Cette petite exposition diffère absolument de ces bazars de tableaux auxquels on donne abusivement le titre de *salon*, et qui ne sont, la plupart, que des expositions savamment et spécialement combinées pour l'apothéose des œuvres des membres du jury de placement et celles des gens de leur connaissance, au détriment des modestes dont les toiles, reléguées au plafond, sont mises hors la vue du public; de telle sorte que les murs de ces soi-disant salons ont à peu près l'air d'un habit d'arlequin, — ce qui produit à l'œil du visiteur intelligent un effet analogue à celui que produit à l'oreille d'une musicienne un orchestre qui joue faux.

Ce système, très-connu des jurys de placement, a été, bien entendu, rejeté par les artistes chargés de ce soin; aussi, l'exposition de l'hôtel d'Assche fait plaisir à voir, tant ses tableaux sont bons voisins et intelligemment espacés les uns des autres; tandis qu'au contraire l'aspect des expositions encombrées et disposées selon le système signalé plus haut,

est d'une confusion telle qu'il fatigue en peu de temps et l'œil et le cerveau de l'amateur.

Si la routine et l'intérêt personnel n'étaient point les mots d'ordre des organisateurs habituels des expositions, ceux-ci imiteraient un exemple, qui leur prouve clairement que les œuvres composant une exposition peuvent être, — en dépit de leur diversité, — divisées en famille et classées suivant leurs affinités, de façon à se faire valoir les unes les autres, au lieu de se nuire, classement qui est d'une facilité toute élémentaire, au dire des peintres imbus du principe de la fraternité artistique.

Autre effet de bien être, que vous fait approuver le rapide examen de ce salon : l'exclusion (involontaire du reste) des marchands, contrairement à l'habitude des expositions extraordinaires.

Non point que les marchands aient tout à fait tort de se servir de la complaisance des jurys de placement pour mieux étaler leur marchandise. Si cette combinaison mercantile à laquelle les jurys de placement prêtent les deux mains n'avait pas pour effet de nuire à la majorité des œuvres exposées, nous n'aurions rien à y voir ; mais comme cet abus fait de nombreuses victimes, nous devons le signaler comme funeste. Une exposition doit être un musée avant d'être un hôtel des ventes.

Le charme particulier, résultant de l'harmonie de l'ensemble de cette exposition, est surtout de ne pas afficher un peintre en vedette et d'attirer sur lui la *great attraction* du public, au détriment des tableaux voisins écrasés par son prestige, prestige tenant plus de la banque que de la peinture, et qui résulte d'une valeur fictive donnée au tableau par une Compagnie d'assurances.

Il ne faudrait pas conclure de cette réflexion que tout *chef-d'œuvre* eût été refusé, par cela même qu'il se fut prétendu chef-d'œuvre, à l'exposition de l'hôtel d'Assche.

Un chef-d'œuvre?... Ah ! nous en serions les premiers, ici, les plus sincères et les plus grands admirateurs!... Mais *chef-d'œuvre* est un mot que l'on prodigue à la légère ; les chefs-d'œuvre, aujourd'hui, ne courent pas les expositions ; il est très-heureux déjà d'y pouvoir rencontrer de simples œuvres : L'exposition de l'hôtel d'Assche est remarquable à ce titre.

Peu de tableaux, mais de bons, et des meilleurs parmi les bons.

Nulle analyse de ces tableaux ne serait mieux à sa place que dans l'*Art libre*. Mais, comme presque tous leurs auteurs font partie

de la *Société libre des beaux-arts*, on pourrait, à tort ou à raison, entacher notre plume de partialité. Nous attendrons donc que la presse ait parlé, afin de reproduire ici la meilleure de ses critiques.

Henri LIESSE.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE,

V

Après l'allégorie philosophique, la série des scènes mythologiques et homériques, qui semblent tout à fait inoffensives au point de vue moderne.

Wiertz affectionnait les poèmes antiques. Il aimait à se trouver parmi les dieux familiers, qui ont eu en leur temps des rapports intimes avec les hommes. Ce ne sont pas les hommes qui avaient la conduite la plus mauvaise. Avons-nous beaucoup changé ? Nos dieux d'aujourd'hui sont-ils plus dignes de respect que ceux d'autrefois ?

Wiertz a donc longtemps vécu dans l'époque héroïque ; de là son style et son tempérament ; de là son art, qui a un certain élan en dehors des réalités terrestres. Même lorsqu'il écrit — comme dans son *Éloge de Rubens*, — il se souvient de la manière des poètes de l'antiquité.

Aussi, nul peintre en Belgique n'a tant impressionné les poètes que Wiertz. Son génie a été chanté par nos versificateurs les plus renommés. N'oubliez pas que les poètes ne connaissent généralement rien à la peinture. Odes, sonnets, épîtres, dithyrambes sont tombés en blancs papillons dans son sanctuaire, et lui ont fait une auréole, comme à un saint du quinzième siècle. Les poètes ont reconnu en lui un des leurs, et lui ont octroyé la gloire à pleins vers. Wiertz n'a point été ingrat. Lorsqu'un de nos meilleurs écrivains (1) voulut publier ses travaux, au bénéfice des ouvriers besogneux, il y a quelques années, Wiertz lui composa des sujets qui, reproduits en photographie, illustrèrent l'ouvrage généreusement donné pour cette œuvre philanthropique.

On se sent, on se voit dans le monde idéal et poétique, chez Wiertz. Toutes choses y prennent des proportions nouvelles. Les enfants y sont des anges et des femmes nues y

(1) Charles Potvin, *En famille*. — V^e Parent et fils, éditeurs.

représentent des idées. Les écrivains, heureusement, ne voient pas apparaître leurs idées sous ces formes-là.

Homère est le père des poètes; il y a longtemps qu'on lui a donné ce titre, qui le calomnie un peu. L'aveugle grec a eu une nombreuse postérité, parmi laquelle un assez beau groupe de gredins, surtout dans l'ère moderne.

Wiertz, dédaigneux des poètes de son temps, non sans raison peut-être, s'est imprégné des chants du « divin aveugle. »

Dans l'Iliade, il a vu des combats grandioses; il a voulu les rendre visibles aux yeux du vulgaire. C'est à Rome qu'il peignit son premier tableau représentant *le Corps de Patrocle disputé par les Grecs et les Troyens* (1). Le même sujet, la même composition tentèrent Wiertz de nouveau. Cette seconde édition est celle que le public peut voir aujourd'hui.

Les personnages ont plus de trois mètres de hauteur; ces proportions étonneraient Homère lui-même. Patrocle est jeté horizontalement au milieu du groupe; à gauche, les Troyens, à droite, les Grecs le tirent à eux, mais bien mollement, car l'ami d'Achille est gracieusement ployé, comme un Christ sur les genoux de la Vierge. Ils paraissent, cependant, faire des efforts surhumains, mais ce ne sont que des efforts factices. On voit les muscles, mais ils n'agissent point. Si Patrocle était raide et vraiment « tiré » avec fureur par les quatre membres, il y aurait drame et l'émotion pourrait être vive. Mais il est couché dans une pose tout abandonnée, et on ne le plaint que parce qu'il est un peu plus mort que ceux qui se le disputent.

Le modelé des corps est trop rond. Wiertz semble avoir craint d'accuser la structure de ses personnages. C'est là une mauvaise plaisanterie que lui a joué l'idéal.

Cette mollesse est encore plus marquée dans *une Lutte homérique*. Toutes les formes sont cylindriques, au point qu'elles paraissent ne pouvoir être éclairées que sur leur centre, comme des fûts de colonne. Ce tableau est sans vie aucune.

Le talent de Wiertz était très-inégal. Quelle différence d'exécution, par exemple, entre *la Lutte homérique* et *un Grand de la terre*.

La scène est réellement étrange, saisissante et grandiose dans ce dernier tableau. Un colosse, un Cyclope, courbé en deux, touche des reins et des pieds aux bords supérieur et infé-

rieur de la toile. Quelle taille a-t-il? On ne sait. C'est un monument (1). Du pied, il écrase, il broie la foule des hommes qui courent éperdus autour de lui. D'une main, il cherche à saisir ses victimes; de l'autre, il en porte une à son effroyable bouche, un antre. Derrière cette scène cannibalesque, un incendie. L'image de la terreur et de la confusion est supérieure-ment rendue. C'est un tohu-bohu, un désordre véritablement émouvant. Tandis que les victimes se bousculent, roulant les unes sur les autres, un de ces lilliputiens, debout à gauche, se détermine à tirer son glaive. Il a une belle pose, qui veut être fière et toute pleine de résolution.

Entre les jambes du cyclope, on aperçoit vaguement une tête de bélier énorme; c'est sans doute pour caractériser l'esprit de son « Grand de la Terre » que Wiertz fait apparaître cette image de la stupidité.

Comme peinture, c'est un des meilleurs tableaux de la collection. Il a les vigoureuses qualités, avec plus de finesse, du Phare du Golgotha : la même fougue dans la facture, un ensemble lumineux comme le soleil et des parties de clair-obscur, dans le groupe effaré des victimes, qui donnent à l'avant-plan beaucoup de solidité et de réalité. C'est Ulysse dans la caverne de Polyphème qui a inspiré Wiertz. Je suis persuadé que les grands de la terre qui ont vu cette satire n'y ont rien compris : il y a des grâces d'Etat pour les gens que la vérité pourrait blesser.

Une grande esquisse, *Temps heureux*, rappelle très-vivement Poussin en ses compositions idylliques : le paysage surtout est poussinesque. Et pourtant Wiertz est né au bord de la Meuse. Est-ce donc que les paysages poético-classiques ont plus de charme que les paysages vivants? Fait-il réellement plus beau dans l'imagination que dans la nature? Non; ce n'est là qu'un sophisme classique et une banalité.

Dans la *Visite de Vénus à Vulcain*, les personnages sont de dimension naturelle : tous sont nus, ou presque nus, d'un jaune de vieux parchemin, ou de cuir frais, très-désagréable. Outre cela, ils sont finis, léchés, modelés au blaireau, enfermés dans des contours d'une extrême rigidité; enfin, tous sont trop courts, et ce ne sont point là, s'il faut en croire la statuaire grecque, des proportions idéales.

(1) Le musée a, me semble-t-il, environ sept mètres de hauteur. Si le « Grand » se trouvait debout, il aurait donc à peu près dix mètres. C'est une belle taille!

(1) Actuellement au musée de Liège.

C'est un bien mauvais tableau !

Un groupe de baigneuses taquinées par un vieux polisson : *Nymphes et Satyres* — car il y a un second vieillard qui, devenu philosophe, souffle dans une flûte en roseaux. Personnages de dimensions académiques ; médiocre et sans intérêt.

L'*Embuscade*, idée gracieuse ; gravée, cette composition aurait un succès de vente. Ce serait aussi une jolie vignette au frontispice d'un roman légèrement grivois. Cela représente une jeune fille qui étend sa main vers un buisson de roses, derrière lequel l'amour est caché, Gare les épigés ! N'y en eût-il qu'une, d'ailleurs, la curieuse s'y piquerait.

Enfin, *Plus philosophique qu'on ne pense* montre un berger et une bergère peu vêtus, assis loin de leurs troupeaux, voluptueusement enlacés aux bras l'un de l'autre. Au second plan, le « perfide Amour » s'enfuit, satisfait sans doute d'avoir mis aux prises ces deux lutteurs, en ce combat plein de douceur dont l'humanité n'aura point à souffrir. Fantaisies un peu vieillottes, passe-temps d'un homme qui probablement se reposait l'esprit en composant ces idylles.

VI

La mythologie n'a été bonne mère pour Wiertz que par caprice. Nourri de la lecture d'Homère, il lui devait quelques marques de gratitude. Mais son intelligence se fût rapidement éveillée aux choses qui nous touchent de plus près, — et où il pouvait, en gardant autant que possible les formes immuables du style classique, remuer des sensations chez ses contemporains — si les idées épiques ne l'avaient poursuivi comme des cauchemars.

Je suis convaincu que si Wiertz avait vécu encore pendant vingt ans, et s'il avait gardé assez de verveur d'esprit, il en serait arrivé peu à peu à ne peindre que des sujets modernes.

La dernière série des tableaux qu'il a laissés le montre préoccupé de la vie en ses manifestations « actuelles. »

L'*Enfant brûlé*, par exemple.

Une mère, en rentrant d'une course aux provisions, trouve le berceau de son enfant entouré de feu et de fumée. Elle arrache le pauvre petit aux flammes : et vous entendez le cri de son désespoir. Est-ce là « un sujet ? » N'y a-t-il pas en ce drame plus « d'humanité » que dans toutes les visites de Vénus à Vulcain que l'on imagine si facilement ? Ce dont nous

pouvons souffrir tous, n'est-ce pas ce qui nous intéresse au suprême degré ?

Au cri de la mère, les voisins accourent ; ils sont là, au fond, terrifiés. Cette scène atroce m'a toujours paru supérieurement rendue. La douleur folle de la mère glace le sang. Le petit enfant, ses deux jolis bras repliés au-dessus de la tête, est navrant. Nulle mère ne le regarderait sans pleurer. Cela vous touche jusqu'au plus profond de l'être.

L'expression est si réelle que devant cette toile on est beaucoup moins préoccupé des qualités purement picturales. Il est vrai que l'enfant est une merveille et qu'il remplit la scène à lui tout seul.

Dans certains détails, c'est toujours de la peinture décorative. Les vêtements de la mère, sa tête même et ses mains, sont accusés par des lumières et des reliefs qui font songer aux chatoiements de certaines étoffes. Mais quelle sensibilité vraie, quelle grâce poignante dans l'enfant ! C'est de la peinture vulgaire ; le sentiment qu'elle exprime est très-juste. — Donnez à ce tableau des qualités rembranesques, et vous produirez un chef-d'œuvre : car la composition est d'une réalité saisissante, le dessin, l'arrangement, l'entente générale sont d'un artiste. Mais c'est de la peinture vulgaire faite au courant de la brosse.

Cette jeune fille nue, intitulée l'*Attente*, qui entr'ouvre des rideaux rouges et se montre à demi, serait belle si l'ombre des draperies ne donnait de la dureté aux chairs.

Une autre jeune fille nue, une étude intitulée *la Toilette*, est vue de dos, et coupée aux genoux. De la main droite elle pique une épingle dans ses cheveux blonds, tandis que de la gauche elle tient un petit miroir. C'est un des « morceaux de peinture » les plus friands du Musée Wiertz. Est-ce Vénus, ou Julie ? Peu importe ! Et si pourtant, il importe : Julie existe et Vénus à peine est restée encore dans le souvenir de quelques classiques à chef branlant, les derniers. Cette chair blonde et grasse, ce modelé large et distingué, et même ce quelque chose de flottant et d'indécis comme une pénombre, dans le vague irritant des contours, tout fait de cette étude une œuvre à part.

Sous ce titre : *Deux jeunes Filles*, Wiertz a peint un modèle de femme, nue jusqu'à la ceinture ; d'une main insoucieuse, elle retient ses vêtements, qui vont tomber. Elle est devant un squelette sur le crâne duquel est écrit : « la belle Rosine. » La vivante sourit

légèrement à cette armature en se disant sans doute : « Elle a été, moi, je suis et serai éternellement jeune et belle. » A cet âge-là, la vie est à perte de vue.

Tout le tableau est peint avec beaucoup de sagesse, sans exagération nulle part. Belle couleur fine. Il y a de la mollesse dans le modelé et des fautes de proportion étonnantes dans le dessin général : la tête est plate ; le cou, trop long, semble avoir été passé au lami-noir.

Un dessin : *Jeune fille se préparant au bain*. Point original. Tout le monde connaît la Vénus accroupie. Dessin calligraphique et modelé rond.

Un couple monstrueux, emprunté à Victor Hugo : *Quasimodo et Esméralda*. Le peintre me semble avoir amplifié encore le monstre du poète. Esméralda est rêveuse ; assise, elle apprend à sa chèvre à composer le nom de Phébus. C'est joli. Mais son corps est singulièrement construit, il n'est pas équilibré ; le torse est trop court ; les jambes sont mal attachées.

Un épisode de la guerre. Une ville est prise d'assaut et livrée aux vainqueurs. Tandis que les maisons brûlent, que certains soldats tuent, que d'autres pillent, amassant ainsi « des moissons de gloire, » comme a dit un creux enthousiaste, un d'eux tente de faire des conquêtes plus pacifiques. Acharné à vouloir triompher, il poursuit une jeune femme jusque sur le balcon de sa maison. Là, il va la saisir, lorsque, avec une terreur aussi grande que sa colère, elle lui brûle la cervelle. Wiertz a nommé cette scène *le Soufflet d'une Dame belge*.

Le corps de la jeune femme, mis à nu dans la lutte, est largement modelé, en pleine lumière. Les chairs paraissent flasques. La tête est très-belle d'expression. Le soldat, qui veut se garantir en levant le bras, fait un mouvement fort juste. Mais pourquoi est-ce le soufflet d'une dame belge ? N'amoindrit-on pas ainsi un sujet, une idée, en localisant la scène *sans raison* ?

Un autre tableau, qui a pour fond la même pensée, est moins réussi. *La Civilisation au XIX^e siècle* représente une pauvre femme, à peine vêtue, portant un petit enfant, fusillée par des soldats au moment où elle franchit une fenêtre et va se trouver à l'abri. Les soldats rient : c'est exagéré. Il fallait les montrer ivres de poudre, grisés de tuerie, aveuglés par la férocité. Le grand coupable est celui qui les commande.

Nous voici maintenant devant une nouvelle bizarrerie de Wiertz. C'était un homme à surprises, qui méprisait fort la critique d'art, et qui voulait donner à la foule, en même temps que de la « grande peinture, » une pâture qui lui convînt. Ce qui n'a pas empêché la foule de dire de Wiertz, en sortant de son atelier, encore toute ébaubie des choses qu'elle venait de voir : « Voilà un homme de grand talent, mais qui a un grain de folie, ou qui est un fameux charlatan, ou qui se moque de nous. »

Dans deux des coins de l'immense salle, Wiertz a arrangé plusieurs compartiments à plafonds ouverts, où pénètre d'aplomb le jour venant du toit.

L'artiste avait placé dans ces compartiments — conservés religieusement jusqu'aujourd'hui — des tableaux, des scènes, avec ce titre : « délassements pittoresques. » On ne peut les voir qu'en appliquant l'œil à un trou de quelques centimètres de diamètre, pratiqué dans la clôture en toile et planche. Ainsi vus, complètement isolés, ces tableaux font beaucoup d'illusion ; il n'y a là qu'un effet d'optique très-simple, appliqué depuis longtemps aux « vues » photographiques par le stéréoscope.

Cette nouveauté admise, les délassements pittoresques sont excellents. Un de ces tableaux, *la Liseuse de romans*, est extrêmement attrayant. Une jeune femme, nue, — il y a des pays où il fait une insupportable chaleur — couchée sur un lit, « dévore » des romans. On la voit dans un prodigieux raccourci, les pieds à l'avant plan ; cette difficulté n'a pas empêché Wiertz d'en faire une ravissante créature. La tête et le torse sont noyés dans un clair-obscur suave et voluptueux. Elle lit avec passion, et sans doute de temps à autre elle pleure, car tandis qu'elle tient son livre de la main droite, de la main gauche elle froisse un mouchoir tout prêt à étancher ses larmes. Le diable, dont Wiertz, comme les prêtres, a beaucoup usé, pousse dans l'ombre d'autres volumes sur le lit ; et ce diable-là doit être un ami d'Al. Dumas père ; car on lit le nom du célèbre créole sur la couverture d'un des volumes.

Dans le second compartiment, un drame intitulé : *Faim, folie, crime* ; drame horrible, drame possible dans notre admirable société.

Une mère, que la misère et l'épuisement rendent tout à coup folle, tue son enfant pour en faire un pot-au-feu. A peine a-t-on l'œil appliqué au trou de la toile, comme un cu-

rieux espionnant par une serrure, qu'on y reste cloué par l'épouvante.

La mère est tournée vers le spectateur. Ses yeux fixes et ardents, son rire, qui n'est qu'une contraction nerveuse, sa chevelure en désordre, décrivent éloquemment toutes les épouvantables douleurs que cette femme a ressenties avant d'en arriver à vouloir « manger son enfant. » Où donc est-il, l'enfant? A droite, il y a un peu de fumée sous une marmite, et dans la marmite, un petit pied. Et le reste?... Sur les genoux de la mère, ce paquet entouré d'un linge sanglant : oui, voilà la forme de la tête et du pauvre petit corps mutilé! Le sein de la mère est découvert, comme si l'instant auparavant l'enfant y était suspendu encore, cherchant la vie et ne l'y trouvant plus.

Ce tableau est poignant. Jamais peintre n'a rêvé et exécuté scène aussi effroyable et aussi vraie, en l'exprimant avec cette force et cette simplicité. Peinture décorative, modelé brutal, couleur vulgaire.

Troisième compartiment : l'*Inhumation précipitée*. Un homme, dans les temps d'épidémie, a été enfermé, vivant encore, dans son cercueil; une de ses mains apparaît, soulevant le couvercle de sa prison, et il montre son visage de ressuscité.

Moins réussi. Et d'ailleurs, quand on vient de voir cette folle, il n'y a presque plus d'horrible possible.

Si cependant les murailles de toiles tombaient, si les tableaux pouvaient être vus comme on doit les voir, produiraient-ils le même effet?

Après ces dernières horreurs, de plus douces images. Car c'est dans ce musée comme dans les drames de Shakespeare : on trouve réunis le comique, le tragique, le sévère et le gracieux.

Wiertz s'est plu à essayer des « trompe-l'œil. » Évidemment, il voulait obtenir même l'admiration des badauds. C'est sur les murailles de son atelier qu'il s'est amusé à peindre des tableaux de genre, quelque chose comme des illustrations, des surprises, pour reposer, si l'on veut, l'esprit fatigué de grand style et de poésie épique.

Dans un coin, derrière les « délassements pittoresques, » le curieux, le fureteur se trouve soudain vis-à-vis d'une jeune femme à demi-nue, qui, toute souriante, apparaît à une porte.

Non loin de là, une clef est suspendue : dessous, un avis indiquant que cette clef ouvre les compartiments mystérieux où la liseuse de

romans étale ses beautés, où la Folle découpe son enfant. Bien des naïfs ont avancé la main vers cette clef peinte, et se sont retirés avec confusion, en riant.

Dans un autre coin, au fond d'une niche, veille un chien de haute taille. Ailleurs, une baigneuse nue, charbonnée grossièrement, devient une grenouille vue d'un certain côté. Une mauvaise gaminerie, mal faite.

Plus loin, une jeune fille apparaît à sa fenêtre; et comme vous passez devant, elle vous offre un bouton de rose. C'est coquet, gracieux et frais. A côté de cette enfant ingénue, deux Filles. L'une d'elles, appuyée à sa croisée, fait du doigt un signe qui signifie : « Entrez chez nous, mon cher, nous sommes hospitalières. » L'autre, plus en arrière, rit et semble confier quelque secret à l'oreille de sa compagne. Toutes deux ont la poitrine nue.

Ces deux morceaux sont peints avec la même mollesse que la Vénus chez Vulcain. Le blaireau leur a ôté toute espèce de vibration, tous les accents qui aident à exprimer la vie. A distance, malgré la dureté des contours, il y a là un charme sensuel, et le ton général des chairs ne manque pas de finesse.

Enfin la *Toilette* représente deux images de la même jeune fille, dans la même pose, se mirant, ici, sans vêtements, là, vêtue pour le bal. Wiertz a-t-il voulu prouver qu'une belle jeune femme est plus belle nue qu'habillée? On savait cela bien avant qu'il ne fût au monde.

Un dernier tableau de genre, intitulé les *Orphelins*. Des hommes emportent le cercueil contenant un père de famille, un ouvrier. Ses enfants s'accrochent à la boîte sinistre qui renferme leur nourricier. Deux femmes se lamentent. L'aspect de la scène est morne et serre le cœur. Mais, comme œuvre d'art, c'est complètement manqué. L'idée domine l'exécution, qui est banale, partout et en tout insuffisante. Le socialiste, comme le philosophe, l'emporte généralement sur le peintre dans tout l'œuvre de Wiertz; le poète a fait un tort immense à l'artiste : Rembrandt n'était pas si malin que ça, et cependant son œuvre a infiniment plus de signification que celui de Wiertz. Cela ne prouverait-il pas qu'il ne faut point essayer d'associer des éléments qui par leur nature sont antipathiques les uns aux autres?

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

A QUOI RÊVENT LES VIEILLES FILLES.

(Fin.)

VI

Silence! ici sommeille la marquise de C..., homme de lettres. Elle s'est endormie sur sa table, la plume en main, au milieu des redoutables restes d'un article commencé. *Le Fuseau des Salons*, journal de modes, lui avait commandé un article amusant sur les tours-de-tête en caoutchouc, en l'invitant à y placer le nom de soixante-sept fabricants en renom et abonnés!

Plaignez la malheureuse marquise de C...! A l'âge de dix-sept ans, elle envoyait déjà des vers à toutes les *revues*. Ces vers restèrent en route; ils avaient pourtant assez de pieds pour faire leur chemin.

Un bon mariage, un mariage d'inclination, mystérieux et poétique, était pourtant au bout de cette plume. Quelque métromane aurait pu devenir fou d'amour pour les réduites initiales M^{me} de C... qui signaient les menus vers de cette dame. Mais le sort en avait décidé autrement. Et la M^{me} de C... rêve au tours-de-fête en caoutchouc :

— « *Chères lectrices... petits babies rosés... les salons de la princesse dite... allez chez Hoskoff, notre grand parfumeur. voici les beaux jours... les papillons... soutaché... jupe taillée... ce qu'il y a de mieux porté... Champs-Élysées... grande largeur... les demoiselles... jupon écarlate... dans le dos, échaucrée... votre humble chroniqueuse...* »

Silence! silence! ici sommeille la marquise de C..., homme de lettres.

VII

Hélas! regardez la pauvre vieille qui dort péniblement dans ce tout petit lit. On entend sa respiration sifflante. Sa tête est enfoncée entre des épaules monstrueuses. Pauvre, pauvre vieille! Elle a séjourné, jeune encore, dans tous les établissements orthopédiques de Chaillot. Sa famille a tout fait au monde pour redresser ses membres déviés. Hélas! elle est restée ce que la nature l'a faite, une infirme!

Écoutez. Elle respire; elle parle :

— *Ma sœur est belle... et lui... Oh! qu'il est noble et bien fait!... Moi, bonne... Ils s'aiment, mon Dieu!... mon Dieu! bonne... Oh! oh! oh! Ils s'aiment... oh!*

Elle pleure, elle pleure à fendre l'âme, en dormant. Ah! c'est que, voyez-vous, elle a été

ce matin « chez eux » dans le ménage de sa sœur. Elle a bercé leur petit garçon — « à qui elle a fait peur. » — Oh! horrible! horrible! Elle a fait peur à leur petit garçon, et qui sait? peut-être, quand il n'est pas sage, le menace-t-on d'elle et de sa bosse, lorsqu'elle n'est pas là. Et plus tard, ce petit lui parlera sans doute avec compassion, en regardant sa mère qui lui aura fait la leçon. — Oh! horrible! horrible! Songe affreux. éloigne-toi de cette vieille fille.

VIII

Que d'images! Que de christs! Que de saints! Que de vierges! Sur la cheminée, sur la commode, sur le guéridon, sont installées de petites chapelles, avec des autels garnis de chandeliers en étain. Partout des martyrs avec leurs palmes vertes, leurs robes aux couleurs vives. De petits anges blancs, un genou en terre, les yeux au ciel, prient ardemment dans tous les coins. Le front du Sauveur saigne goutte à goutte sous la couronne d'épines. Les vierges étendent leurs mains ouvertes; elles marchent sur des serpents. A leur cou on a passé des colliers en perles variées.

Sur une chaise sont jetés des vêtements noirs. Sur une pèlerine brille une médaille d'argent suspendue à un ruban bleu tendre.

Dans le lit blanc et net dort une sèche personne. Ses yeux sont fermés avec onction. Sa lèvre inférieure s'avance dévotement comme pour recevoir une hostie.

Quels rêves, quels rêves peut avoir la vieille fille, qui gît béatement dans ce saint lieu qui tient à la fois de l'oratoire et de la chambre à coucher?

Son rêve, le voici :

Elle se voit dans une église, fendant sans bruit les rangs bien alignés des chaises hautes et basses, sur les dossiers desquelles on lit, en lettres noires gravées dans des plaques de cuivre, les noms des personnes pieuses qui s'y asseyent. Le temple est vide, obscur; un jour bizarrement coloré par les vitraux teint le haut des piliers jaunâtres. De vagues formes noires, le voile baissé, prient dans les coins, près des troncs en chêne. Au fond du chœur scintille la veilleuse comme une étoile. Quelques éclats de lumière s'attachent aux ciselures des flambeaux gigantesques du maître-autel. Une odeur de pierre fraîche, de moisi, de cire brûlée, de vieil encens emplit la maison du Seigneur. Dans les chapelles latérales les grands tableaux reluisent sans permettre de laisser voir ce qu'ils représentent.

Elle se voit devant la croix qui luit dans l'ombre, faisant la révérence, en se signant. Puis elle se dirige vers le confessionnal. A travers le treillis serré de la porte, une forme blanche, le prêtre en surplis s'entrevoit. Elle s'agenouille. Les marches sonores du temple de la pénitence retentissent; leur bruit s'éteint au loin. Elle se confesse. On entend un chuchotement. L'haleine froide de l'homme de Dieu chatouille son visage. Le prêtre fait de temps en temps : « hum ! hum ! » Cette toux continue est répercutée par les voûtes mystérieuses.

Cette confession terminée, l'absolution reçue, elle se voit encore, courbée en deux sur l'appuie-main d'une chaise et regardant le confesseur disparaître comme un fantôme dans la sacristie.

Enfin, elle se lève, va de nouveau s'incliner devant le chœur, se munit d'eau bénite, se signe encore une fois et pousse la portière à clous dorés qui retombe derrière elle avec un bruit sourd.

A l'instant elle se retrouve au sein de la lumière éclatante et de l'air tiède, au milieu des gamins qui jouent aux billes sur les marches de l'église.

Ainsi rêve cette vieille fille.

IX

Enfin une dernière vieille demoiselle est aussi visitée par les songes aux ailes impatientes. Celle-là sourit tristement et semble prêter l'oreille à quelque son qu'on peut percevoir en écoutant avec attention.

Tenez, à la lueur de la lampe qui s'éteint voyez-vous là-bas cette porte ouverte ?

C'est de là que vient le bruit régulier d'une respiration paisible.

Un peignoir et des pantoufles sont préparés près du lit de la dormeuse.

Évidemment elle ne dort que d'un œil, prête à voler hors de sa couche au premier appel.

Oh ! C'est qu'en effet, dans la chambre à côté, repose le vieux père, pour qui elle est restée fille.

Oh ! Songes, soyez doux pour cette noble vierge; montrez-lui son cher malade debout, dans le jardin, et s'appuyant à son bras; montrez-le-lui se chauffant au soleil amical, humant les parfums substantiels qui sortent de la terre et suivant avec bonheur dans le ciel resplendissant le vol des abeilles industrielles.

O rêves fugitifs, soyez rians. Apportez l'espoir à cette fille courageuse, et surtout, éloignez de sa vue les femmes qui passent joyeu-

ses, à côté de leur mari, avec des enfants pendus à leur jupe. Ne rendez pas cette âme innocemment lâche !

X

Mais, déjà, ainsi que dit l'Ombre, dans *Hamlet* : « — *Le ver luisant, dont le feu sans chaleur commence à palir, annonce l'approche du matin.* »

Le vent fraîchit, les étoiles blanchissent, une longue bande grise, puis blanche, puis jaune, puis rose, borde l'horizon sombre des toits de la ville.

Les Songes vont rentrer dans leur palais, où les attendent le Sommeil et la Nuit.

Dans les rues interminables et vides, se montrent ça et là, des balayeurs.

Les ouvriers matineux, leur pain sous le bras, les mains dans les poches, la pipe aux dents, se rendent à leurs noirs ateliers.

Les garçons des marchands de vin, l'œil rougi et gonflé, ôtent les boulons et les clavettes des volets, en sifflant.

Le pouls de Paris recommence à battre.

Adieu lecteurs, voici l'heure où les vieilles filles se réveillent, et solitaires, caressent un chat, leur ami intime, qui a passé la nuit, — le coquin, — à courir la prétentaine.

Ernest D'HÉRVILLY.

EN TROISIÈME CLASSE.

(*Croquis.*)

Le wagon était plein de paysans terreux,
Trainant fardeaux, enfants et femme,
Chignant dans leur gros rire et leurs jurons affreux,
Leurs yeux sans apparence d'âme.

Mais une femme entra modeste et gracieuse
Qui vient, rougissante, s'asseoir,
En arrangeant les plis de sa robe soyeuse
Coquettement, sur le banc noir.

Et quand elle eut levé son adorable tête
Tout sembla rayonner et prendre un air de fête
Au simple regard de ses yeux.

Les rustres ébahis, entre eux, se regardèrent;
Chacun se tut et prit un maintien sérieux,
Et puis les enfants se mouchèrent.

THAMNER.

O TEMPS, O BARBARIE!

Les poètes du bon vieux Temps
Rimaient aux « accents de la Lyre » ;
Notez, qu'en rien, je ne prétends
De ces parnassiens médire!

Chacun choisit son instrument ;
Mon distique, à moi, se marie,
— Peut-être illégitimement, —
Aux sons d'orgues de Barbarie.

Cette musique bénévole
Chasse le spleen, — ce ver rongeur! —
Sa ritournelle me console
Des peines de poche et de cœur.

Et ravivant la souvenance
Des jours heureux qui ne sont plus,
Elle chante l'indépendance,
Le plus cher des biens superflus.

Au temps où les robes de soie
N'étaient point l'unique attifet
Des viveuses filles de joie,
Sous les toits, devant le buffet,

En jupons courts, que de grisettes,
Deux bras d'amant, pour tour de cou,
Goûtant le bonheur en miettes,
Dansaient les quadrilles d'un sou!

Le progrès a changé cela :
L'amour se danse à notre époque,
Sur un autre « tra la la la, »
Il est de bon goût qu'on s'en moque.

Dans une voiture, à présent,
On a mis la chère musique
Qui se cramponne, agonisant,
Au licol d'un cheval étique.

Un homme joue à tours de bras,
— Épouvantable barbarie! —
Les lambeaux de nos opéras
Pour les *cents* de la galerie.

Ainsi l'a voulu, c'est parfait,
L'arrêté de M. le bourgmestre ;
Au temps où nous vivons, l'on fait
A peu près tout à grand orchestre.

Henri LIESSE.

Les bons livres n'ont pas d'actualité. Celui de M. E. Leclerq n'est pas de ceux qu'on lit au jour le jour, et notre collaborateur Karl Stur, auquel incombe la tâche bibliographique de la littérature nationale, tenant à s'en acquitter consciencieusement, diffère la critique de *Maison tranquille*, jusqu'à notre prochaine livraison.

CARNET LITTÉRAIRE.

Les Humbles de F. COPPÉE (1).

Un fou, c'est la moitié d'un poète, a dit Mürger!... Or étant donnés deux poètes, c'est à dire quatre fous, oser les présenter au public accompagnés de plusieurs autres, et s'en faire vingt mille livres de rentes, c'est le problème que M. Alphonse Lemerre, l'éditeur parisien, résout depuis une dizaine d'années, et qu'il vient de résoudre une fois de plus.

Le nouveau volume de M. François Coppée, *les Humbles* est un recueil de pièces, dans lequel la simple histoire se mêle au sonnet et le poème à la modeste fable. Depuis son premier volume *le Reliquaire* paru en 1866, M. Coppée a fait d'énormes progrès. Le plus sensible est d'être devenu lui-même. Aujourd'hui, il n'est ni de telle ou telle école; il a sa forme à lui, ses moyens à lui. Les accents qu'il emploie sont naturels, vrais, charmants, sincères. Il arrive à communiquer l'émotion par la simplicité. Sa plume a des larmes! Et les larmes attirent les larmes.

Ecoutez la première pièce des *Humbles* : *La nourrice*!... Cette nourrice est une superbe Normande,

.....
Qu'un fermier embauchait au plus vite, enchanté
Par sa figure franche et sa belle santé :
Et les plus rechargés comme les plus avars
Lui prenaient le menton en lui donnant des arrhes
Et lui payaient encore un beau jupon tout neuf.
En effet, elle était robuste comme un bœuf,
Exacte comme un coq, probe comme un gendarme.
Sa tête, un peu commune, avait pourtant ce charme
Que donnent des couleurs, deux beaux yeux et vingt ans.
De plus, toujours noués de foulards éclatants,
Ses cheveux se tordaient, noirs, pesants et superbes.
Elle savait filer, coudre, arracher les herbes,
Faire la soupe aux gens et soigner le bétail.
La dernière à son lit, la première au travail.

Or la pauvre belle fille se prend un jour
d'amour pour un vaurien :

.....
Pour un assez beau gars, mauvais batteur en grange
Qui courait les cafés et vivait de hasards,
Mais qui, sept ans, avait servi dans les hussards.
Au bal, c'était toujours pour lui, les belles filles ;
Au billard, observait le choc savant des billes,
Un cercle d'amateurs éblouis l'entourait.
Elle épousa ce beau tyran de cabaret.

Coppée dépeint alors, avec des traits habiles, acérés, en observateur, en peintre de talent ce pauvre ménage où la malheureuse

(1) En vente chez M. BLANCHE, libraire, rue de Lozum.

jeune femme, trahie, maltraitée par un misérable joueur, ivrogne, devient mère :

.....
Ce monstre, le jour même où sa femme accoucha,
— L'huissier ayant saisi le ménage — chercha
Le moyen d'exploiter encore sa femelle.

Il vend sa femme à la ville, il la fait nourrice, il l'envoie se faire traire comme une bête de somme, et il confie son fils à une voisine, une étrangère.

.....
Et la mort dans le cœur, la nourrice partit.

L'auteur du *Passant* nous introduit alors dans un ménage parisien, où l'enfant grêle, chétif, souffreteux, de Monsieur et de Madame, confié aux soins de la pauvre Normande ne passe qu'après les bals, les concerts, les spectacles. L'on pense au petit quand on a le temps. Cette mère que dépeint si bien M. Coppée, doit se dire : Si je n'avais pas eu cet enfant, pourtant, nous n'aurions pas eu de nourrice, et cela m'aurait fait deux toilettes de plus à la fin de l'année.

Bref, l'enfant meurt, la Normande est payée et retourne au pays. Oh ! comme tout lui semble beau, bon, à mesure qu'elle approche de l'endroit où se trouve, tout ce qu'elle aime au monde, son enfant, sa chose, sa vie.

.....
La voilà cependant au bout de son voyage.
La nuit tombe. Tout est désert dans le village.
L'église au vieux portail dans la brume apparaît ;
Et près de là, voici le houx du cabaret
D'où sort, vivante et claire, une chanson bachique.
— Soudain la voyageuse a fait halte, tragique,
Bouche béante et comme allant pousser un cri.
Car cette voix, c'est bien celle de son mari.
.....
Le cerveau traversé d'une affreuse lumière,
Eperdue, elle court en hâte, à la chaumière.
La porte est entr'ouverte, elle entre. — Qu'il fait noir !...
Du feu, bien vite !... — Et la malheureuse put voir
Dans la chambre à présent sordide et démeublée,
Le reste du repas de l'ivresse attablée,
Le jambon qu'il mangea, la bouteille qu'il but,
Et dans l'ombre, parmi les choses de rebut,
Sale, brisé, couvert de toiles d'araignée,
— Objet horrible aux yeux d'une mère indignée,
Et qu'on avait jeté dans ce coin sans remord, —
L'humble berceau d'osier du petit enfant mort.
Elle tomba, c'était la fin du sacrifice,
Et depuis lors, on voit à Caen dans un hospice,
Tenant fixe sur vous ses yeux secs et brûlants,
Une femme encor jeune avec des cheveux blancs,
Qui cherche de la main sa mamelle livide,
Et balance toujours, du pied, un berceau vide.

Cette petite histoire n'est-elle pas très-touchante, bien qu'elle ne soit pas racontée par un moissonneur. Tout cela est écrit en bons vers, bien bourgeois, bien rimés, bien simples comme le sujet l'exige.

Je me suis étendu, un peu trop peut-être, sur cette première pièce du volume des *Humbles*. Ce n'est pas de ma faute. Je me suis laissé séduire en vous la contant, lecteur, comme vous vous laisserez séduire en la lisant.

La troisième pièce intitulée *Un fils* est également remarquable par l'observation, la passion qu'a apportées l'auteur dans cette douloureuse épopée. C'est bien là le genre de François Coppée. *Les Émigrants !... En province !...* sont de même deux sourires, deux larmes, deux perles, tombant des yeux de la poésie.

J'aime moins le rire de ce poète. Ses cordes gaies chantent faux !... *Le Musée de marine, Joujoux d'Allemagne, Simple ambition, Dans la rue*, ne sont plus du ressort de l'auteur de l'*Angelus*. M. Coppée ne peut pas mordre, même en riant. Qu'il sourie ou pleure comme dans sa *Lettre d'un mobile Breton* ; c'est là son élément, sa nature ; c'est là seulement qu'il obtiendra de grands succès justement mérités.

L. PÉRICAUD.

Objets d'art et Curiosités.

La vente des collections de M. Henri Olin, dont nous avons parlé déjà, et qui s'est faite dans les premiers jours du mois de mars avait attiré un grand nombre d'amateurs ; celle des tableaux surtout, bien que, toutes proportions gardées, la collection des porcelaines et faïences fût d'un choix plus remarquable.

Quant aux tableaux anciens, il y a peu de chose à en dire ; c'étaient de belles copies ; seul le Vander Neer avait quelques partisans qui le donnaient comme authentique, mais il nous semble que le bénéfice du doute a été acquis un peu cher au prix de 4,200 fr. Quant au Ruysdael, le prix d'acquisition, que l'expert a affirmé avoir été de 8,450 fr., indiquait suffisamment ce qui en était ; authentique, la toile eût valu 45,000 à 50,000 fr.

Malheureusement des tableaux douteux s'étaient glissés parmi les modernes ; notamment une esquisse de Troyon, vendue sans garantie, et qui malgré cet aveu peut laisser des doutes, car elle porte le cachet d'un vrai talent. Un naufrage de Turner a été également désavoué par l'expert ainsi qu'une toile de Géricault, où il y a certainement bien peu de chose de l'auteur de la Méduse, mais qui cependant pourrait avoir quelque chose de lui. J'imagine que ce pourrait bien être un bout d'esquisse en lambeaux, ramassé dans un coin d'atelier, raccommodé et repeint.

Parlons maintenant de ce que la galerie avait de bon, après avoir montré le revers de la médaille.

Alfred Stevens figurait au catalogue pour trois numéros. Deux études dont une excellente, vendues, 1,350 et 1,000 fr., et une adorable petite esquisse, un joueur de violon, qui n'a été vendue que 670 fr., ce qui est d'autant plus surprenant que les esquisses du maître sont excessivement rares.

Courbet était bien représenté. Son petit paysage, vendu 620 fr. était délicieux, ses deux marines étaient superbes ; on les a adjugées 2,300 fr. pour la Trombe, 2,400 fr. pour l'autre. Une tête d'étude, qui mettait plus en relief les défauts du maître que ses qualités, a obtenu 1,200 fr. Il y avait trois Lamorinière ; le meilleur a été adjugé à 825 fr., prix peu élevé.

Corot, Gallait, Leys, De Groux ne figuraient dans la collection que nominale. Un joli tableau d'H. Boulenger a été vendu 760 fr. ; une bonne petite esquisse de De Knyff, ayant appartenu à De Groux, 305 fr. ; deux Madou, 1,125 et 1,000 fr. ; un Robie, 4,700 fr. ; un Clays 3,100 fr. ; un joli paysage de Dupré 500 fr. seulement : pourquoi ?

Un Fourmois, 1,650 fr. ; un Joseph Stevens, 1,500 fr. ; etc., etc.

En ce qui concerne ce dernier tableau, je dois adresser une observation à l'expert chargé du placement de l'exposition. Il n'est personne qui ne se soit associé aux souffrances qu'a dû éprouver cette pauvre toile, placée pendant plusieurs jours entre deux Courbet et papillonnant à rendre l'âme. C'est de là cruauté cela.

La collection des porcelaines et faïences était comme je l'ai dit déjà, fort remarquable, non par le nombre, mais par le choix des objets.

Les émaux cloisonnés étaient fort beaux et de haute qualité à l'exception de la pièce principale, la seule aussi qui n'ait produit que 50 p. c. de son prix d'achat. C'est une pendule, dont le cadran européen et moderne produisait un triste anachronisme, et dont les émaux, de couleur assez brutale, souffraient cruellement du voisinage de deux écrans vraiment splendides, sans être cependant plus beaux que celui dont j'ai tout récemment signalé la vente à 700 fr. Ceux-ci ont été adjugés à 3,000 fr. la paire. Deux lanternes ont atteint 1,500 fr. ; un brûle parfum sphérique, 1,400 ; une bouteille, à riche garniture de bronze, 2,400 fr.

Deux vases de Chine, différents de couleur, de qualité et même de forme, mais de hauteur égale, ont été vendus ensemble, — singulière idée, 4,800 fr., deux beaux cornets (Chine), 1,350 fr., deux lanternes, porcelaine de Chine, très-curieuses, 1,075 fr.

Un éléphant rose avait excité mille convoitises. C'est un objet charmant et très-rare. Sur un caparaçon fort riche, il portait un petit brûle-parfum en émail cloisonné. L'éléphant a été adjugé 625 fr. à M. Couteaux, à qui l'on en offrait 800 une heure plus tard.

Un bassin de Sèvres a été vendu 450 fr. ; un groupe de Saxe, 725 ; une statuette de Frankenthal, d'un joli style, 260 fr.

L'objet le plus curieux qu'il y eût en faïence d'Urbino était une coupe en forme de masque, qui a été adjugée 400 fr. ; un plat a obtenu 250 fr. : deux plats de Faenza, 155 fr. chacun ; une coupe de Castel Durante, 150 fr. ; un vase de faïence espagnole, 200 fr. ; une belle corbeille de Delft, 500 fr. ; une potiche de Delft, style chinois, 540 fr. ; quatre plaques de carreaux blancs peints en camaïeu bleu, sujets Watteau, 1,475 fr. ; un plat de Bernard de Palissy, 800 fr. ; un plat faïence de Moustiers, 300 fr.

Les trois terres cuites d'Harzé se sont vendues à des prix qui indiquent une certaine vogue, on pourrait dire « engouement. » 125 et 155 fr., pour deux figures isolées, 350 fr. pour un groupe.

Karl STUR.

CHRONIQUE ARTISTIQUE.

Une excellente occasion est offerte au gouvernement de remplacer au Musée le tableau douteux de Velasquez par une œuvre de ce grand maître : un portrait d'une valeur incontestable.

La mise à prix du portrait qu'il nous a été donné d'admirer est inférieure à la somme dont dispose le budget des beaux-arts, au profit du Musée.

Peut-être sera-t-il plus difficile de trouver pour l'acquisition d'un bon Velasquez une somme relativement inférieure, que s'il s'agissait de l'achat d'une mauvaise, mais grande toile de Teniers, pour laquelle le Musée aurait bientôt trouvé 125,000 fr., s'il s'en présentait encore une.

..

La moyenne des ventes de l'hôtel Drouot, devenu le Comptoir artistique de l'Univers, est toujours d'un demi-million.

C'est à croire véritablement que l'argent a perdu de sa valeur.

Parmi ces toiles, un Théodore Rousseau, adjugé au prix de 29,200 fr., a été acheté, au peintre (alors

que son nom n'était point coté chez les marchands) 600 fr., ce qui prouve que les œuvres d'art n'ont pas de prix.

..

Causions un peu théâtre : pièces nouvelles ont pour nous plus d'intérêt que toilettes nouvelles.

Si l'on s'occupe peu en Belgique des auteurs belges, en revanche, les théâtres étrangers se font des choux gras de leurs pièces.

MM. les Anglais sont, en ce moment, coiffés des *Trois chapeaux* de M. Hennequin. Cela ne nous étonne nullement de la part de ce public humoristique.

Cette réjouissante nouvelle fera sans doute accueillir favorablement les deux suivantes qui sont toutes personnelles à l'*Art libre* : M. Louis Delisse se propose de faire jouer sur la scène bruxelloise une comédie en un acte, *L'Amour... sous la cendre*, déjà représentée intimement au Cercle artistique de Namur.

M. Henri Liesse se dispose à faire représenter au théâtre du Parc le *Cadavre du juge de paix*, pièce en deux actes.

N. B. Ce n'est point un mélodrame.

..

Dumaine, auquel nos bravos sonnent doux à l'oreille, commencera dimanche à ce théâtres, une nouvelle série de représentations par les *Bohémien de Paris*, un des bons si ce n'est le meilleur des drames du maître-charpentier d'Ennery.

..

Quel dommage, que nous paraissions un jour trop tôt pour le compte-rendu de la vraie première qui doit avoir lieu samedi au théâtre des Fantaisies parisiennes.

Les journalistes du « Tout Paris » y assisteront.

Lors, ne pouvant annoncer le succès des *Cent Vierges*, que quinze jours après les autres, nous prenons tout honnêtement sur nous, en connaissance de *pièce* de l'annoncer un jour avant.

..

La trinité musicale du Cercle artistique composée de MM. Brassin, Vieuxtemps et Servais va s'élever sous un autre ciel. Ces artistes hors — ligne quittent Bruxelles pour Paris, après avoir donné ici des soirées qui feront époque dans la vie des dilettantes bruxellois.

Le Cercle artistique ne les reverra que l'hiver prochain. Mais si l'hiver a été pour la musique, l'été sera pour la peinture, car le Cercle prépare une grande exposition pour la saison des roses.

..

Litolff n'oublie pas « ses bons amis les Bruxellois. » *L'Etoile belge* annonce pour le grand festival de dimanche prochain, au théâtre du Châtelet, l'exécution d'une nouvelle symphonie du maître, intitulée : *Chant des Belges*.

..

Hâtons-nous de jouir de notre reste :

Après les brillants concerts de Gevaert au Conser-

vatoire, après les admirables soirées de musique de chambre du Cercle artistique, nous n'aurons plus cet hiver qu'une grande solennité musicale, le sixième et dernier concert populaire de musique classique.

Ce concert aura lieu au théâtre royal de la Monnaie, dimanche 17 mars prochain.

M. Louis Brassin, le célèbre pianiste, fera entendre le *Concertstück*, de Weber, et les *Rapsodies hongroises*, de Liszt. L'orchestre exécutera l'ouverture de *Genoveva*, de Schumann, l'ouverture d'*Athalie*, de Mendelsohn, l'ouverture d'*Égmont*, de Beethoven, l'*Adagietto* et le *Cherzo*, de la première suite, de Raff, l'*Andante* et le *Finale* de la 13^e symphonie de Haydn, et l'introduction de l'opéra *Loretey*, de Max Brück, ouvrage encore inédit à Bruxelles.

LAZARILLE.

Notre collaborateur parisien, Ernest d'Hervilly, nous a envoyé une charmante poésie qui peut servir de légende au tableau si connu *le Soldat et la Courtisane*, du peintre Terburg, exposé dans le grand salon carré du Louvre.

Nous publierons, dans notre prochaine livraison, ces vers inédits de l'auteur des *Baisers*, un volume de vers légers, gracieux, jolis, rapides, fantaisistes comme les nuages, et qui classent E. d'Hervilly dans le groupe si artistique des Banville, des Gautier, des Leconte de Lisle, des Glatigny, etc.

Ce petit volume des *Baisers* est édité par Lemerre, le seul éditeur-artiste, après Malassis, qui sache habiller artistement la coquette poésie.

DERNIÈRE HEURE.

La Commission belge pour l'exposition de Londres, vient d'obtenir la faveur qu'elle sollicitait de la Commission anglaise.

M. Schampheleer, un des quatre membres a reçu l'autorisation de représenter seul, (à titre officieux) la Commission belge.

Souscription artistique en faveur des victimes du désastre de Chicago.

Ont souscrit :

MM. A. Asselberg, L. Artan, Delhuey, L. Dubois, J. Goethaels, J. Raeyemackers, de Sempel, Vanderstapen, A. Verwée, E. Lambrichs, C. Meunier, De Beeckman, C. Van Camp.

Nous rappelons à MM. les artistes qui voudraient prendre part à cette souscription artistique, qu'ils sont priés d'envoyer leurs offrandes — consistant en tableaux, esquisses et toutes œuvres d'art — à M. E. Lambrichs, secrétaire de la *Société libre des Beaux-Arts*, 1, rue du Lait-Battu.

La vente qui aura lieu en Amérique, sera exclusivement belge et particulière aux autres ventes faites dans le même but.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

L'EXPOSITION DE L'HOTEL D'ASSCHE.

Nous engageons les personnes qui traversent la place des Palais, entre midi et 4 heures, à faire halte en passant, à l'hôtel d'Assche et à grimper l'escalier qu'elles verront à leur gauche, au fond de la cour. Elles trouveront à l'étage une petite exposition sans prétention, logée dans quatre ou cinq salons et fort à l'aise, composée d'une quarantaine de tableaux récoltés un peu au hasard, mais formant, tout compte fait, une collection curieuse, et, à plus d'un point de vue, remarquable.

Cette exposition a été improvisée au profit des écoles gardiennes des enfants pauvres des Minimes. Le Roi a bien voulu accorder le local. Quant aux œuvres d'art, elles sont fournies exclusivement par la Société libre des Beaux-Arts et vous représentent quelques-uns des talents — et non les moindres — de la jeune école.

Quel est le programme de la Société libre ? On le trouve formulé comme suit en tête de ses statuts :

« Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

» Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

» La présente association se fonde pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui

ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres, de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

» La Société libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités, comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

» Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

» Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne reconnaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature. »

C'est donc — si ce programme dit vrai — une petite tribu d'esprits sincères et de talents indépendants qui va défiler devant nous ? Précisément, et quant aux tendances générales du moins, les promesses de l'enseigne ne sont pas surfaites. Tous ces talents ne se valent pas. Les tailles sont inégales. Mais chaque visage a bien sa personnalité, plus ou moins accentuée.

Veut-on des échantillons des produits de l'Association ? L'hôtel d'Assche en exhibe un peu de tous les genres.

Sculpture. — Rien qu'une terre cuite, une tête de femme coiffée de serpents, qu'un classique appellerait une Méduse et que M. Van der Stappen baptise : *la Charmeuse*. Mais cette tête que nous avons déjà — si j'ai bonne mémoire — admirée au salon de Gaud, sous les espèces du bronze, est charmante. Elle arrête

le regard par la souplesse vivante de son modelé, par l'ardeur enfiévrée de son expression. D'après les on-dit, elle aurait été coupée sur les épaules d'une statue qui se fera voir au Salon de cette année et les amis promettent bien plus de succès encore au tout qu'à la partie. Nous attendrons.

Peinture de figures. — Plusieurs tableaux connus. — Une demi-douzaine de De Groux posthumes, la plupart déjà entrevus, tels que son *Départ du conscrit* et son *Benedicite*. Le talent un peu maladif, mais si individuel et si tranché de De Groux, l'avait rattaché tout d'abord aux chercheurs de la Société libre. — Le *Saint-Etienne* de M. Constant Meunier. C'est (car on sait que l'auteur a traité deux fois le même sujet), le plus beau de ses deux martyrs, le pauvre corps sanglant abandonné dans le désert et dans la nuit, avec ces yeux atones où la lune met un regard si étrange et qui semblent contempler les choses invisibles. M. Meunier y joint d'excellentes études de *Moines*, sans gestes, sans poses, sans attitudes à effet, et d'une austérité d'expression et d'exécution qui fait penser à Zurbaran. On pourrait, en fait de modèle, choisir pis. Quelle puissance dans cette simplicité absolue, résultat d'une idéalisation calculée qui efface tous les détails parasites pour dégager plus nettement le caractère ! Et comme ces images simples qui vous entrent si aisément dans l'esprit, s'y incrustent profondément !

(Se défier pourtant des affectations d'austérité, du modelé par tons plats, du dessin trop écrit qui cerne chaque silhouette d'une sorte de fil de fer. Ce sont là des procédés de vitrail).

Trois toiles inédites. Celles-ci sont de M. Louis Dubois. Un joli portrait de femme rousse (nuance Adrienne de Cardoville) très-souple de modelé et de coloration, plus deux saisissantes copies de deux grands Franz Hals de Harlem. Il faut y joindre un paysage, *Environ de Genck*, d'un grand caractère et auquel je ne reprocherai que des avant plans un peu mous. Les deux Frans Hals sont des portraits collectifs, représentant d'un côté les *régents*, de l'autre les *régentes* de je ne sais plus quel hôpital de Harlem. Les hommes, bien que remarquables, ne sont pas les plus réussis. Un grand entrain de brosse toujours, du caractère, une vie puissante ; on sait que ces qualités n'abandonnent jamais le fougueux Hollandais. Mais la peinture endiablée de Franz Hals est quelquefois une peinture à la diable. Ici ce talent de primesaut se laisse aller à de furieux écarts de modelé et de dessin ;

voir comme échantillons les *abatis* qu'on ne passe le mot — du cavalier du milieu qui se retourne vers le public, une main sur la poitrine et l'autre sur la hanche. En revanche, les femmes sont merveilleuses, s'il est permis d'appliquer cet adjectif à cinq vieilles de la plus ingrate laideur. Cinq laideurs qui ne diffèrent que par l'expression, ici ascétique, là rusée, là débonnaire, quasi-joviale ; cinq faces de vieilles pommes également raccornies, ridées, plissées, avec de vieilles peaux jaunes tachées de brusques rougeurs ; on vous recommande notamment celle du coin, particulièrement sèche, mais fièrement redressée, et faisant presque étalage de sa main osseuse, aplatie sur sa jambe. Toilettes monacales, cornettes et guimpes blanches, robes noires. Le tout lugubre et vous disant plus distinctement qu'à La Trappe : — Frère, il faut mourir ! En somme des chefs-d'œuvre de vie, de coloration faite avec trois notes, de caractère écrit en trois touches, de finesse même d'expression et de physionomie, dans une exécution de la plus brutale franchise et de la plus complète liberté. En fait de portraits de corporations, cela doit se placer entre les *Syndics* de Rembrandt et les *Arquebusiers* de Vander Elst.

Portraits. Il y en a trois, — une petite tête de femme qu'on remarque en entrant, dessin fait de rien, et très-joliment enlevé par M. Camille Van Camp, — et deux excellents portraits peints de M. Lambrichs, le *Vicomte et la vicomtesse de J. Lumière* blanche et saine, étendue en larges nappes, et d'un ton bien mat, contrairement aux rengaînes qui demandent de la transparence aux artistes, comme si le corps humain avait la diaphanéité d'un sucre d'orge. Exécution qui pourrait gagner encore en esprit, mais large et ferme, sans lourdeur. L'auteur a fait un grand pas. On ne lui demande que de continuer.

Paysages. Ici les bonnes toiles abondent ; il va de soi que le paysage est le fort d'une petite école naturaliste. Quelques-uns des exposants sont déjà connus du public. Je ne lui apprendrai rien, je suppose, sur M. Guillaume Vander Hecht et ses larges fusains, si pittoresques d'effets et de compositions, — sur M. Huberti et ses délicats paysages, aux harmonies discrètes, presque timides, — sur M. Vander Hecht *junior*, talent franc et sain sorti de l'école de M. Portaels et auquel il ne manque qu'une personnalité un peu plus accusée, — sur M. Rayemaekers, qui joint à une belle *Halte de chasse* déjà exposée, un petit

Clair de lune, très-original, d'un faire plus osé et d'une palette plus souple que l'auteur devra tâcher de garder, — sur M. Coosemans et sa fraîche peinture, dont l'hôtel d'Assche possède un petit spécimen sans prétention, mais excellent; — un chemin creux, aux talus dénudés, où un homme indiqué en trois touches chemine comme une ombre dans un brouillard de lumière. Charmante, cette simple esquisse; pleine de vie et pleine d'effet. Il y a aussi plaisir à revoir ici les *Landes* de M. Chabry, une des toiles les plus magistrales, selon moi, qui se soient vues dans nos dernières expositions et qui classeraient l'auteur parmi les plus puissants paysagistes, s'il lui donnait beaucoup de pendants. Qui l'a regardée s'en souviendra. Un grand ciel sombre, pesant sur une terre lugubre et laissant filtrer, au dernier plan, une lumière blafarde qui démasque un horizon plat; puis une nappe d'eau grise et dormante, et au bord de cette eau, que viennent lapper quelques pauvres vaches, un berger qui les surveille, perché sur de hautes échasses. Un berger, des vaches, un terrain plat, voilà des éléments assurément peu dramatiques. Pourtant l'aspect est grand, sinistre, tragique autant que n'importe quelle tragédie historique. Toutes les puissances mystérieuses de la nature s'exhalent de cette peinture simple, d'une harmonie forte et dominatrice, d'une touche large aux accentuations laconiques et énergiques. M. Chabry s'y révèle comme une sorte de Ribeira du paysage.

Ce qui ne l'empêche pas d'avoir, à l'occasion, la note joyeuse, témoin ses *Dunes de Nieuport*, d'un vert franc et luxuriant. Il a aussi un autre tableau des *Landes*. Celui-ci est un effet de plein jour. Mais ce second tableau pèche par des contrastes un peu durs, par des lumières ferblantées, et, malgré des qualités robustes, n'a pas l'effet pénétrant, l'émotion communicative du premier. *Non bis in idem*.

Maintenant voici quelques surprises.

M. Goethals passe des rangs des amateurs distingués dans ceux des talents les plus sérieux avec une série de tableaux très-voulus, d'une étude serrée, d'une impression nette. Une seule réserve. L'artiste paraît préoccupé de Théodore Rousseau. Qu'il se gare de la précision de ses dernières années, qui tournait à la préciosité et lui faisait faire des tableaux qui ressemblaient à des broderies au petit point. Cela dit, il faut citer comme deux sites remarquables: 1^o les *Environs de Nieuport*, large plaine fermée par des petits côteaux, resplendissante d'une belle lumière et déroulant

un espace immense; et 2^o d'*Autres environs de Nieuport* où l'horizon consiste dans la silhouette même de la ville. Rien de plus juste que le jour d'été un peu poussiéreux et gris qui éclaire ce dernier site. C'est l'originalité trouvée — non, comme cela arrive souvent, dans la fantaisie, — mais au fond de la vérité vraie, c'est-à-dire à la meilleure des sources.

Un autre débutant — M. Asselbergs — expose un véritable chef-d'œuvre obtenu par la même voie. C'est un tout petit effet de neige, vrai tableau de poche. Symphonie en blanc majeur; une rivière gelée, sous un ciel blanc, entre deux rives blanches à peine accidentées d'un groupe de petits arbres gris. Point de contrastes, rien pour l'effet. Pourtant l'effet est saisissant, parce qu'aucune de ces valeurs si discrètes n'est indécise et qu'elles s'affirment avec autant de justesse que de précision.

On regardera encore beaucoup un revenant — M. Tscharner — jadis un peu perdu dans des paysanneries solennelles à la Breton, mais qui a su se conquérir une personnalité en reprenant son indépendance. Trois ou quatre toiles, diverses de sujets et d'effets: — *Un soir après la pluie*, frais, lumineux et sain comme un Corot dans une tonalité un peu plus affirmée; — un château hollandais dont j'oublie le nom, espèce d'honnête ferme aux grands murs nus et peu monumentaux, mais relevée par deux jolies tourelles Renaissance, — et finalement trois meules de foin, éclairées par un beau crépuscule, et allongeant de grandes ombres sur le sol rembruni. Tous ces motifs, bien que simples à l'excès, impressionnent. C'est qu'ils ont été — répétons-le encore — sincèrement, amoureusement étudiés, et que, creusé à de certaines profondeurs, le thème le plus usé redevient rare et inédit.

Changement analogue chez M. Van Camp, connu jusqu'ici seulement comme figuriste, et que nous voyons s'essayer au paysage avec succès. Rien de plus poétique, comme impression, que sa clairière de la forêt de Soignes, que traverse une biche effarée. Comme peinture, je ne connais pas non plus à l'auteur de morceau plus souple, plus vrai, plus réussi.

Mais une métamorphose plus radicale encore que celle de MM. Van Camp et Tscharner, est celle de M. Crépin, hier encore sculpteur d'un certain talent, maintenant paysagiste d'un talent décidé. L'exposition lui doit une série d'études qui peuvent revendiquer leur part dans le succès général. Un peu de tout, — des effets de neige, — des effets de lune, des ar-

chitectures, — le tout aussi franchement, aussi librement peint que si l'auteur n'avait jamais fait autre chose, et d'un effet mordant bien qu'à l'état de simples pochades. J'attends M. Crépin maintenant au tableau fini. S'il sait détailler, préciser, terminer sans rien perdre de la franchise et de la saveur de ces premiers jets, l'école compte un nouveau paysagiste avec qui il faudra compter.

Peinture de fleurs. Un seul représentant, M. Fontaine. Il nous offre un superbe bouquet de chrysanthèmes dans un vase de grès. Peinture saine, largement touchée et d'une note franche et délicate.

Peinture d'animaux. Une débutante qui mérite d'être encouragée, M^{lle} d'Espiennes, laquelle s'attaque bravement, du premier coup, à un cheval et à un bélier de grandeur nature. Ajoutez un chef-d'œuvre dans le sens complet du mot, le *Cheval flamand* de M. Verwée. C'est un bon gros cheval blanc, se détachant en lumière sur un ciel gris et pluvieux; un vol de mouettes qui passe au-dessus de lui lui fait lever une tête étonnée, tandis qu'un cheval brun, moins impressionnable, broute paisiblement à quelques pas. Vrai chef-d'œuvre, nous le répétons. Chef-d'œuvre de puissance sans brutalité, d'effet sans repoussoir, de modelé à la fois robuste et délicat, de lumière tout ensemble discrète et rayonnante. Triompher à ce point en gardant tant de mesure, n'est-ce pas le fait des vrais maîtres?

Marines. On retrouve ici avec plaisir une autre peinture de valeur analogue qui a été l'un des très-vifs succès du dernier salon de Gand, *Après la pluie*, par M. Bouvier. Il s'y montre dans la compagnie d'un de ses concurrents les plus sérieux, M. Artan. La rencontre n'est pas un duel d'ailleurs, car les manières, les aspects, de part et d'autre, diffèrent complètement. M. Artan suit le programme de la société : il cherche à se développer en se transformant. Son talent, dont on remarquait surtout l'énergique solidité, étonne maintenant par des souplesses et des légèretés de Protée. Cinq ou six toiles, cinq ou six effets. C'est la mer avec tous ses visages. La mer furieuse et houleuse, assiégeant tumultueusement dans la nuit, les roches bretonnes. La mer apprivoisée. Celle-ci laisse complaisamment ses eaux glauques expirer en écume d'argent sur la plage d'une ville d'eau; pêcheurs, baigneurs, flâneurs, vont et viennent sans crainte, le ciel lui-même sourit, tout en roulant de grands nuages clairs aussi pacifiques que ces grandes eaux. La mer sereine. C'est le matin ;

le ciel et l'eau ne font qu'un dans le brouillard argenté, le soleil, encore invisible, dore déjà la crête des nuages et la coque des bateaux amarrés çà et là. La mer inquiète. L'orage arrive! Tout se trouble, le ciel se voile, la lumière s'assourdit, on sent que l'heure est dangereuse, et les petits personnages de tout à l'heure, pêcheurs et baigneurs hâtent le pas dans une sorte de demi-jour fauve qui lutte encore avec les ténèbres prochaines. Tout cela est charmant de poésie observée et palpitante. Quelques mollesses seulement par ci par là.

Nous ne finirons pas cette revue sans dire un mot d'un magnifique dessin, connu d'ailleurs de plus d'un lecteur, et qui ne tardera pas, nous l'espérons, à être fixé définitivement par le burin de la gravure. Je veux parler du *Calvaire* de M. J.-B. Meunier, reproduction de l'admirable Rubens du Musée, et dont l'exécution souple et colorée reflète le maître tout entier comme dans un miroir, non-seulement son dessin, mais sa palette, l'entrain de sa touche, la largeur de son modelé, les rapports et les valeurs de ses moindres tonalités.

La petite exposition de l'hôtel d'Assche, comme on voit, en dehors même du but de bienfaisance qu'elle poursuit, vaut d'être visitée pour elle-même. Elle ne durera que quelques jours. Les amateurs et les âmes charitables feront donc bien de se hâter.

J. ROUSSEAU.

(*Écho du Parlement*).

CONSTABLE.

Constable est un peintre très-singulier de l'École Anglaise et ce qui le singularise est sa simplicité. On considère, en Angleterre, le génie artistique comme une excentricité, une rareté, c'est pourquoi tout artiste anglais a de certaines bizarreries. Constable tranche sur ses confrères par sa naïveté et sa sincérité. Son mobile était le pur amour de la nature. Il se plaisait plus à faire de simples études, des études de ciel surtout, qu'à faire des tableaux; par là il ne ressemble nullement aux abondants producteurs anglais : Reynolds, West, Romney, Fuselli, Lawrence, Turner qui ont laissé des milliers de tableaux. Les idées de Constable sur la nature, sur le paysage et sur la manière de l'interpréter pourraient être signées par quelques paysagistes français de

(1) *Memoirs of the life of John Constable, par Leslie.*

l'école moderne. Constable est incontestablement un des initiateurs de la pléiade qui a régénéré le paysage. « Le monde est infiniment varié, disait-il, jamais deux jours ne se ressemblent, ni même, deux heures. Il n'y a jamais eu deux feuilles semblables depuis la création. Les vraies productions de l'art sont toutes distinctes l'une de l'autre, comme dans la nature. »

Constable est bien moins estimé en Angleterre que Turner. Sa popularité est assez limitée. On lui reproche de « n'avoir joué que sur une seule corde de la nature et de n'avoir pas la dextérité à laquelle les autres ont dû leur succès. » On le trouve monotone et borné. « C'était un vrai limaçon, a dit un critique; il portait sa maison sur son dos, toujours même ciel et même terre, même moulin, mêmes prairies. » Vraiment, il n'a représenté qu'un seul pays, qu'il connaissait à merveille, le sien; que des personnages avec lesquels il vivait, ceux de sa nation. Il prit toujours ses sites aux environs de la Stour, où son père avait un moulin, et plus tard on appela cette contrée le pays de Constable.

On destinait Constable à l'Église; mais il ne se prêta pas à ce genre d'étude et tout ce qu'on put lui enseigner, ce fut l'art de bien écrire. Son goût pour l'art était tellement irrésistible qu'on le surprenait, pendant les cours, dans de tels états de distractions, que son maître avait l'habitude de lui dire le voyant ainsi « allons, John, ne vous enfermez pas dans votre atelier. » Son père ne voulait cependant pas qu'il devînt peintre, aussi le fit-il meunier. Mais il s'intéressa plus souvent à voir couler l'eau qu'à surveiller la mouture. Il avait alors 18 ans. — Il s'occupa ainsi, un an, à observer les effets du ciel sous prétexte de meunerie, à s'entretenir de paysage avec son voisin John Dunthorne, aussi un fanatique de peinture, et même à dessiner en secret d'après nature. Ce fut alors que Sir Georges Beaumont, l'un des principaux fondateurs de la National Gallery de Londres, le découvrit et engagea ses parents à l'envoyer étudier à Londres chez Farington (1795). Il y resta à peine un an, et ne retourna qu'en 1799 pour être admis à l'Académie royale, où il apprit bien vite à méconnaître l'art qu'on y enseignait. A sa première exposition en 1802, il s'aperçut que l'enseignement classique l'avait déjà égaré hors de son instinct de la nature, et il écrivit aussitôt à son confident Dunthorne : « Ces deux dernières années j'ai couru après les peintures et cherché la vérité de seconde main

en m'efforçant d'imiter la manière des maîtres; mais je vais revenir tout de suite à Bergholt et chercher seul une manière sans affectation et naïve. »

A partir de ce jour il ne quitte plus son pays et ne voit que peu de personnes.

Il n'eût plus de réminiscence de l'académie qu'en 1804 et 1809 lorsqu'il peignit deux tableaux religieux; mais il se repentit bien vite et il écrivit : « le grand n'est pas fait pour moi, je ne suis pas fait pour le grand... Mon art limité se trouve dans chaque haie, dans chaque sentier... Qu'on en pense ce qu'on voudra, du moins il m'est propre et j'aimerais mieux posséder le moindre petit cottage que de vivre dans le palais d'autrui. »

Constable peignait donc dans son sentiment personnel sans s'occuper de la mode ni du goût des amateurs qui ne l'appréciaient guère. Il était tout aussi dégagé des moyens employés par ses confrères; il posait ses couleurs à sa manière et d'une façon si maçonnée qu'on a baptisé son procédé de peinture du nom de *Palette Knife painting*. Il donnait si bien l'impression de la nature que Fuselli disait en la voyant « Belle peinture, belle couleur, quand je la regarde elle me donne toujours l'idée de demander mon paletot et mon parapluie. » Plus Constable avançait, plus il se reconfortait dans ses idées, très-particulières alors (1819) non-seulement en Angleterre, mais dans toute l'Europe, sur la nécessité de prendre pour point de départ unique la nature, de l'observer sans cesse au lieu de se former une manière d'après les artistes en vogue, ou de la tradition. « Quand je m'assieds pour peindre, écrit-il, la première chose que je tâche de faire est d'oublier que j'ai jamais vu de la peinture. » Alors, en effet, il oubliait tout : les galeries de tableaux et surtout les enseignements de l'Académie royale, les préceptes classiques et les superbes déclamations de ses confrères. Il s'oubliait tellement lui-même, se transfusant à tel point dans la nature, qu'un jour il trouva un mulot installé dans la poche de son habit tant il restait immobile en peignant en plein air. — C'est l'horreur du maniérisme qui le poussait à cette protestation continuelle contre l'étude des maîtres : « Les maniéristes sont des gens fourbes et le malheur est que le public n'est pas capable de séparer leurs œuvres de la vraie peinture. — La manière est toujours séduisante, elle est toujours l'imitation de ce qui a déjà été produit, par conséquent toujours plausible; elle est le chemin le plus rapide à la renommée

et au gain présent en s'attribuant les travaux des autres. — Elle conduit toujours à la réputation immédiate parce qu'elle est l'étonnement des gens ignorants. Tout peintre qui voudra être réellement grand devra toujours être en garde perpétuelle contre elle, parce qu'elle vient par degré et est nourrie par le succès dans le monde et la flatterie. Rien que l'étude perpétuelle de la nature peut préserver de ce danger. »

Constable vivait dans un véritable état de révolution contre les doctrines fallacieuses des classiques qui dominaient son époque et il exaltait en lumière son principe essentiel et rejetait dans l'ombre son élément secondaire que les imitateurs avaient du reste perverti. A cette époque l'Angleterre et tous les pays, du reste, avait la fureur de l'imitation, donc, l'idée de Constable était véritablement une nouveauté et, si elle avait été comprise, elle aurait produit une génération d'artistes vigoureux. A preuve, l'École française qui s'est approprié l'inspiration de Constable et qui est aujourd'hui la première du monde en paysage.

En Angleterre, il n'a pas paru un vrai paysagiste depuis Constable. L'action de ce réformateur n'a pas influencé son pays, où le caractère national entraîne aujourd'hui les peintres, sous le nom de *préraphaélites*, à imiter les maîtres prédécesseurs de la Renaissance italienne. C'est le grand courant actuel. Phénomène analogue se passe en Allemagne, dont l'école, endormie depuis plusieurs siècles, cherche vainement à renaître.

Toute la vie de Constable a été une propagande de ses tendances vers la nature. Ses lettres à l'archidiacre Fisher, de Salisbury, à son ami John Dunthorne, sont pleines de fines observations, d'une esthétique naïve et juste sur les qualités du paysage et sur les procédés de peinture. Dans ses rapports avec les amateurs, avec ses confrères, dans sa conversation, il affirmait la théorie très-simple que révèlent encore bien mieux ses tableaux. Il avait bien souvent des prises courtoises, mais très-vives, avec les membres de l'Académie. Il n'entendait pas du tout contradiction, et il fut toujours très-entier dans ses convictions sur son art. Il n'a jamais peint que pour lui-même, et ne s'inquiétait jamais des amateurs ni des critiques.

Un jour, il modifia un tableau devant un visiteur pour lui plaire, puis tout à coup il s'arrêta et dit : « Vous avez sans doute raison, je pourrai pousser mon tableau plus loin et le

rendre si bon qu'il ne sera plus bon à rien. » Un jour on lui demanda s'il peignait un tableau pour une personne très-particulière. « Oh oui, répondit-il, pour une personne très-particulière, la personne pour qui j'ai peint toute ma vie. » Il fut très-flatté du succès imprévu qu'obtinent ses tableaux en France en 1824. Delacroix et d'autres en firent grand bruit, et le massacre de Scio fut même beaucoup modifié après cette exposition. Constable écrit à Fisher à ce sujet : « Mes tableaux sont à une place d'honneur à Paris, les Français sont frappés de la richesse et de l'éclat de mes teintes, qualités introuvables dans leurs tableaux. Sans doute, ils étudient et même beaucoup, mais ce sont les maîtres anciens; et ils ne connaissent pas plus la nature que les chevaux de fiacre ne connaissent les pâturages. » Cette boutade s'adressait à l'école de l'Empire.

Constable, tout révolutionnaire qu'il fut, n'en eut pas moins une médaille. En 1827, il peignit le *Champ de blé*, un de ses principaux chefs-d'œuvre. Ses admirateurs l'achetèrent et l'offrirent à la National Gallery.

Il n'y a qu'en Angleterre où la sympathie pour les arts provoque de ces souscriptions et inspire de ces générosités. Malheureusement, les Anglais d'aujourd'hui ne l'estiment pas autant et préfèrent les images plates des aquarrellistes fashionables. Ce tableau est admirable. Constable eut l'audace d'accepter toutes les combinaisons de teintes qu'offrent la nature. Il y allait tout bonnement et il mettait sur ses toiles ce qu'il voyait en l'air et sur terre, sans s'inquiéter du résultat, qui fut toujours d'une variété inusitée, et l'harmonie n'y perdit rien. Il mit du vert, du bleu, du rouge, du jaune, effrontément posés là où il les voyait en nature. Ses paysages, multicolores, donnent bien l'impression du pays qu'il a voulu rendre.

Constable était très-attaché à sa famille qui fut toujours sa grande préoccupation. Il fut inconsolable de la perte de sa femme survenue en 1828, et sa peinture ne put lui enlever toute l'amertume. Son chagrin s'accrut par le mauvais accueil qu'on lui fit en 1829 lorsqu'il fut élu membre de l'Académie. Il s'en ressentit jusqu'à sa mort survenue subitement en 1837.

Constable n'a pas fait beaucoup de tableaux, peut-être une centaine, mais il a laissé beaucoup d'études peintes. Il faisait quelquefois vingt études de ciel pour un tableau. Ces pochades singulières où le ciel est étudié pour

lui-même, sans relation avec le terrain ni avec les effets qu'il produit sur le paysage, portent en note l'indication du temps qu'il faisait et pour ainsi dire du tempérament général de l'atmosphère. Il explique dans une lettre à Fisher l'importance des ciels : « J'ai peint quantité de ciels, car je suis résolu à vaincre toutes les difficultés et celle-ci surpasse toutes les autres. Le paysagiste qui ne fait pas de ses ciels une partie dominante de sa composition, néglige un des principaux moyens de son art. On m'a souvent dit de considérer mon ciel comme un *linge blanc* derrière les objets.

« Assurément, si le ciel est trop en relief, comme sont les miens, c'est mauvais; mais s'il est escamoté, comme ne sont pas les miens, c'est encore pire. Pour moi, je tiens à en faire une partie essentielle. Il serait difficile de citer un paysage quelconque dans lequel le ciel ne soit pas le diapason, l'indicateur de la gamme, le principal organe du sentiment. Imaginez alors ce que signifie pour moi ce *linge blanc* en manière de ciel, convaincu comme je le suis de ces notions, qui ne peuvent être erronées. Le ciel est la source de lumière dans la nature et il gouverne toute chose, il nous guide même dans nos observations habituelles sur la qualité du temps. La difficulté des ciels en peinture est très-grande à la fois comme composition et comme exécution, parce que, malgré leur éclat, ils ne doivent pas venir en avant mais être plus loin que les objets les plus éloignés. Tout cela ne s'applique pas aux phénomènes ou effets accidentels parce qu'ils sont toujours une exception, etc. »

Cette manie d'étudier les ciels à part, a peut-être amené Constable à se tromper dans l'ensemble de ses tableaux. Son ciel paraît souvent d'une seule pièce et manque un peu de profondeur, mais le paysage anglais prête beaucoup à cela vu le peu de transparence de l'air. En un mot, Constable parvient à faire aimer la campagne et c'est la plus haute qualité qu'un paysagiste puisse atteindre. C'est ce maître qui a dit ce mot profond et sensé d'après lequel on devrait toujours juger les arts et les artistes : « Chaque belle chose est unique. »

(Traduit de l'anglais par J. G.).

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE.

VIII

Le musée renferme, outre ces tableaux plus ou moins terminés, une série d'esquisses peintes et quelques dessins.

Les grandes compositions épiques ont été longuement mûries, lentement préparées avant d'être définitivement exécutées. Le triomphe du Christ, les Rebelles, Patrocle, le Grand de la terre sont là à l'état de vagues formules et d'embryons. C'est très-curieux pour les peintres.

Wiertz était d'abord préoccupé des lignes générales et de la pondération des groupes. Son idée première est une sorte de monstre aux membres épars, qui cherche à se dégager du chaos, à se construire, à unir ses diverses parties.

Peu à peu le plan s'éclaircit, le sujet se devine, les corps se dessinent grossièrement; puis la lumière et l'ombre prennent possession des places que l'artiste leur a assignées.

Cela commence par un désordre apparent pour arriver à l'harmonie. Rien de plus rationnel. Toute composition, d'art ou de littérature, germé, se développe et s'épanouit ainsi. Les savants assurent que la terre a commencé par des masses de vapeur et des principes de vie tourbillonnant dans l'espace. Ce qui se passe dans le cerveau de l'artiste n'a donc rien d'extraordinaire. Chez Wiertz, on voit les travaux divers de la pensée et pour ainsi dire sa gestation à tous les états.

Rubens — et probablement la plupart des grands maîtres — ont laissé des esquisses. Elles sont plus complètes que celles de Wiertz, enlevées plus prestement et plus abondantes. Wiertz avait une théorie nette dont il ne sortait pas; il a expliqué ses idées à ce sujet, avec beaucoup de clarté, en diverses circonstances. La composition pour lui était presque un art architectural avec ses proportions, ses ordres et sa rectitude.

Quelques-unes de ces esquisses sont belles: une du Patrocle, qui doit avoir été faite en Italie, rappelle à la pensée le Christ au tombeau du Titien. C'est vigoureux et bien nourri, sans ces transparences flamandes qui parfois donnent aux corps une sorte de mollesse flasque. Une autre, intitulée, je pense, la *Course des Nations à la lumière* — titre flamboyant — est également fort belle. Le *Triomphe de Satan* au contraire est médiocre, académique: c'est

une esquisse d'élève. Mais tout est à voir, tout est curieux et instructif. Il me semble que l'artiste se révèle autant en ses essais informes, sinon plus, qu'en ses œuvres finies.

Parmi les esquisses figurent plusieurs études de paysages de très-petites dimensions—vingt centimètres sur quinze environ; — quelques-unes sont fraîches et d'une réalité photographique. Et c'est fini comme un Karl Dujardin.

Un grand nombre de figurines, hautes de quelques millimètres, se meuvent dans ces petits espaces et ont de la tournure.

Mais ce qui est plus intéressant que cela, ce sont des *Scènes du Carnaval à Rome*.

Est-ce bien Wiertz qui a peint ces hommes et ces femmes dans leurs costumes du jour, ou déguisés, avec ces couleurs brillantes et lumineuses? C'est fouetté à grands coups de pinceau, avec une adresse amusante.

En revanche, quelle pauvreté que la caricature peinte, qui voudrait être Victor Joly, et que Wiertz a intitulée *don Quiblague!* C'est détestable!... Si j'avais été Joly — je ne l'ai point été, heureusement— j'aurais répondu par une caricature meilleure, sans me donner beaucoup de mal, et je l'eusse intitulée *don Quipose!*

Et ce petit tableau de genre : M^{me} Lœtitia Bonaparte sur son lit funèbre!

L'artiste écrit à sa mère : « J'ai fait le jour même (le jour de l'exposition de la morte) son portrait, j'en ai fait un petit tableau que j'ai exposé de suite au grand étonnement de tout le monde qui le croyait fait comme par enchantement. »

C'est absolument médiocre. Le peintre de genre le plus ordinaire de ce moment-ci ferait une grimace de dédain en passant devant cette image exécutée « comme par enchantement. »

Faire vite, pour Wiertz, était déjà alors une qualité.

Les copies d'après les maîtres n'ont rien qui attache; ce sont plutôt des à peu près que des copies.

Il y a là aussi un portrait de Wiertz, un dessin; c'est plat, prétentieux et antipathique. Sur le fond on lit une des questions qui ont le plus tourmenté l'artiste pendant sa vie : « La critique en matière de peinture est-elle possible? » Il ne faut certainement pas être savant pour affirmer que ce portrait n'est pas digne du peintre le moins bien doué. Un autre portrait de Wiertz, peint, n'est pas meilleur. Si tous ceux qu'il a faits ont cette valeur, on comprend son dédain quand il écrit : « Peindre des tableaux pour la gloire, des portraits

en buste pour la soupe, telle sera l'occupation invariable de toute ma vie. »

Je suis obligé de croire que ces raisins-là étaient trop verts pour Wiertz. Un pareil mépris, de la part d'un peintre, n'était pas naturel. Maintenant, je sais le pourquoi.

Preuve de plus que Wiertz n'était peintre que par nécessité. C'est un sculpteur ou un poète qui a dévié, qui s'est ou qui on a égaré.

IX

A mon avis (on diffère beaucoup dans le jugement qu'on porte sur cet homme étrange) où Wiertz est personnel, c'est en ces scènes familières, en ces drames modernes, en ces fantaisies que j'ai brièvement décrits. Lorsqu'il compose et exécute *Faim, folie, crime, l'Enfant brûlé*, et même la *Liseuse de romans* malgré son état de nudité complète, il n'est point préoccupé du style de tel ou tel maître, de la tonalité de tel ou tel autre. Il ne s'est point demandé, en peignant la Folle, comment Raphaël eût compris ce drame; Rubens ne l'a pas tourmenté tandis qu'il voyait en son imagination brûler le petit enfant de cette autre mère imprudente.

Là, il est donc lui-même, il montre ses qualités propres, il est « de son époque. »

Le Wiertz du Triomphe du Christ et des anges rebelles continue des traditions, suit un chemin connu devenu banal, reprend en sous-œuvre des manifestations de l'esprit humain pour les « parfaire, » pour les porter à leur plus haut degré de développement. Il s'annihile au profit d'un principe qui a eu son efflorescence; il veut amalgamer des styles divers pour arriver à l'idéal, comme ses titans entassent des rochers pour escalader le ciel. Et n'oublions pas que l'idéal, comme le Ciel, n'existe que dans notre imagination.

Cet homme si intelligent avait une «toquade,» une idée fixe. Il a voulu réaliser l'impossible; il a dépensé sa vie à chercher une pierre philosophale qui lui a sans cesse échappé, et qui devait lui échapper. Son grand malheur, c'est d'avoir vécu isolé, en rapport continu avec les esprits de ses prédécesseurs. Il n'a vu ce qui se passait autour de lui qu'à travers une sorte de brouillard, comme un dieu de l'Olympe entouré de nuages. Wiertz est ce qu'on peut nommer un fou sublime, car ses conceptions avaient de l'audace et de la grandeur; mais notre époque, notre esprit, nos mœurs, nos aspirations, notre « réalité » étant donnés, son œuvre, à peu d'exceptions près, n'en est pas moins l'œuvre d'un illuminé.

Je le prendrai du reste, plus loin, quand il essaie de formuler son esthétique, en de continues contradictions.

Chose remarquable, comme Rubens était un païen sensuel, quoiqu'en assistant à la messe tous les matins, Wiertz était un libre-penseur, quoiqu'en glorifiant le christianisme.

Le côté poétique de la religion s'était transformé dans son cerveau en manifestation épique. Il n'avait point de religion, car il est mort en philosophe, et les épisodes religieux, l'histoire du « divin crucifié, » les scènes mystiques l'ont préoccupé pendant toute sa vie. Cela aussi — cette contradiction entre l'homme et le peintre — a été une des causes de ses incessantes erreurs, de ses déviations, de ses illusions, de ses égarements continuels.

Ainsi, une de ses grandes fautes a été de mépriser l'étude des caractères et d'avoir voulu toujours planer au-dessus de l'humanité. Il nous le dit lui-même, ses tableaux de genre — dont quelques-uns si expressifs — ne sont que des « délassements pittoresques. » L'homme lui a échappé. Il peignait des portraits « pour vivre, » avec un dédain qui n'était nullement déguisé. Et cependant Wiertz avait pu voir les magnifiques portraits de Raphaël, du Titien, du Tintoret, des Bellini, de Giorgione ; il connaissait la Joconde du Vinci et les Drapiers de Rembrandt ; il avait vu des portraits d'Holbein, de Durer, de Roger Van der Weyden. Manquait-il des facultés nécessaires à la compréhension de ces œuvres si puissantes ? Je ne le crois pas. Mais l'idéal et le style épique en avaient fait leur esclave. La pensée folle de continuer les grands maîtres de la renaissance, en les « perfectionnant, » fut pour lui comme un poison moral et un aveuglement. Wiertz ne s'est pas une seule fois douté, pendant tout le cours de sa carrière, que la seule Joconde, ou les Drapiers, ces images réelles, absolument à l'antipode de l'épopée, ont mille fois plus de valeur que tous les combats de titans qu'il a jetés avec tant de fougue sur des toiles grandes comme des maisons.

Wiertz n'était pas un peintre, dans l'acception qu'on donne et qu'on doit donner à ce mot. Tout son œuvre, toute sa vie, tout son esprit sont en contradiction avec la signification réelle du mot *peintre*.

La publication de ses « Œuvres littéraires (1) » prouve cette vérité de la façon la plus nette.

Wiertz va visiter les galeries de Versailles ; voici son impression :

« *Les tableaux de Vernet lui semblent les plus vrais de mouvement ET DE COULEUR.* »

Enfin, « de son voyage en Hollande, Wiertz n'a laissé que des notes incomplètes. »

Rembrandt et son entourage ne lui ont fait sans doute qu'une médiocre impression ; ce ne sont que des peintres. En France, c'est Horace Vernet qui lui paraît le plus coloriste, même à côté de certaines œuvres de Delacroix. Cela prouve que Wiertz était absorbé par des idées et des aspirations qui ont peu à peu étouffé ses facultés de peintre ; car il est évident que l'homme qui a peint la belle Rosine et l'Étude de femme vue de dos était de la race des coloristes.

Ses vastes conceptions, son orgueil, qui était immense, l'ont donc emporté dans les régions de l'esthétique et lui ont fait chercher un idéal impossible. Il voulait tout synthétiser, embrasser l'univers, dépasser les bornes du réel, et même plus, créer des mondes. Le juger comme peintre seulement, ce serait ne le voir qu'en profil perdu. La véritable justice envers un homme ne consiste point seulement à dire ce qu'il aurait dû et pu être, mais aussi à examiner ce qu'il a été. Wiertz s'est servi des moyens employés par les peintres pour exprimer des idées, une philosophie, des espérances ; et souvent l'expression de ces hautes rêveries a été heureuse. Il était spiritualiste, il a essayé de rendre visible sa religion ; il était patriote (1) et humanitaire, il a voulu que ses sarcasmes et son enthousiasme fussent sensibles pour le public, et il a, avec une incomparable fougue et une science que personne ne peut nier, inventé des images qui, en dehors de l'idée de « peinture, » impressionnent vivement l'ignorant, le philosophe et l'érudit. Il a donc fait « autre chose » que Rembrandt, Jordaens, Velasquez, Holbein et Durer ; mais son œuvre n'en est pas moins d'un artiste par certains côtés.

Est-il bien certain que Michel-Ange était un peintre lorsqu'il peignait le Jugement dernier ? Non, n'est-ce pas ? Il y a dans le Jugement dernier certains éléments picturaux, le dessin, le modelé des corps, la composition des groupes ; mais il n'y a point, à proprement parler, ce qu'on nomme de la peinture. Michel-Ange n'a pas du tout songé à reproduire

(1) Il ne faut pas oublier cependant qu'il se fût établi à Paris s'il y avait obtenu un grand succès ; qu'il est resté Belge et devenu francophobe par rancune.

(1) Un volume in-octavo ; Bruxelles, 1869. V^e Parent et fils.

la réalité dans toutes ses manifestations, pour une bonne raison : c'est qu'il visait à dépasser la réalité, qu'il se mettait de parti pris au-dessus de la réalité. Qu'on le blâme ou qu'on l'approuve, peu importe : ceci est un fait.

Wiertz a tenté aussi de se placer au-dessus de la réalité. Malheureusement, il est venu à une époque où certaines conceptions, épiques ou surnaturelles, philosophiques ou idéales, ne sont plus admises en peinture. Je veux dire que tout, au dix-neuvième siècle, se ligue contre l'art que Wiertz a essayé de remettre à la mode. Wiertz est un anachronisme. Bien plus, il est une impossibilité, à cause de nos mœurs, de nos préoccupations, du positivisme de nos idées, des révolutions sociales qui se préparent. Après le scepticisme du dix-huitième siècle est née l'idée de vérité en philosophie et en art, le réalisme est apparu, la recherche du vrai a eu pour bases le fait et l'observation. Wiertz s'est trouvé au milieu de ce monde nouveau comme sur une planète inconnue. Il retardait de plus de deux siècles en la société de Rubens, de plus de trois siècles en la compagnie de Raphaël, de Corrège, de Titien. Aussi, toute son existence a été une lutte « héroïque ; » car il avait véritablement le caractère du héros et du poète, avec tous ses défauts et toutes ses qualités. De là sa susceptibilité malade et l'amertume qui débordait en toutes ses œuvres. Il n'avait de sérénité que lorsqu'il se livrait au délire de la composition épique. Aussitôt qu'il descendait sur la terre et qu'il se sentait entouré de choses et de gens réels, il devenait un misanthrope. Son mépris des physionomies modernes, du visage bourgeois, de l'homme vivant, est très-caractéristique. Il a enfermé ses personnages idéals en des apparences humaines, faute de pouvoir en inventer d'autres ; mais, dans l'impuissance de créer des hommes extra-terrestres, il a donné à ses anges et à ses démons de gigantesques proportions. Il croyait encore ainsi s'élever au-dessus de l'humanité.

Des critiques et des peintres se complaisent aux comparaisons qui n'ont nulle signification pratique. Il ne faut point dire : « J'aime mieux telle étude de paysage réel, bien sentie, bien exprimée, qu'une grande machine de Wiertz. » Comme « morceau de peinture, » il est évident que le paysage vaudra mieux, et aussi comme impression d'une partie de la nature. Mais pourquoi comparer entre elles des choses qui sont autres ? Ces différences n'existent-elles pas dans tous les arts, en musique, en architecture, en littérature ? Est-il venu ja-

mais à une personne sensée l'idée de mettre en parallèle un quatuor de Beethoven et un opéra-comique français, une maison turque et une église gothique, une chanson de Béranger et un roman de Dickens. Évidemment, ne voir dans le Triomphe du Christ que de la peinture, c'est ne point voir ; et affirmer que ce n'est point de l'art, c'est se tromper étrangement.

Seulement, Wiertz aurait pu être de son époque et il ne l'a été que par fantaisie.

L'étude du « critique » nous donnera du reste plus loin la note juste de cet esprit bizarre qui s'est si bien fourvoyé, et pendant toute sa vie.

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

LITTÉRATURE NATIONALE.

MAISON TRANQUILLE

PAR ÉMILE LECLERCQ.

Nous avons des hommes adroits, nous avons des hommes forts, dit Agamemnon, roi des hommes, dans le chef-d'œuvre de Meilhac et Halévy, mais nous n'avons guère de gens d'esprit. — En Belgique, nous avons de grands peintres, de grands musiciens, pourquoi les romanciers y sont-ils si rares ?

A mon avis, il y a là tout simplement une raison économique. La production parisienne, qui débordait chez nous, suffit et au-delà, à répondre aux besoins du public ; l'œuvre belge n'est point demandée et partant, point productive ; il en résulte qu'il faut pour s'adonner à cette profession ingrate, une ferme volonté et beaucoup de désintéressement.

C'est une grande raison pour suivre avec attention et pour accompagner d'une critique non bienveillante, mais sincère, les rares productions de nos rares romanciers, parmi lesquels M. Émile Leclercq s'est créé depuis longtemps une flatteuse notoriété.

M. Leclercq a fait précéder son nouvel ouvrage, *Maison tranquille* (1), d'une préface dans laquelle il revendique pour le romancier le droit d'être lui-même, et celui de se préoccuper des questions brûlantes de son temps.

Quant au premier point, l'on aurait mauvaise grâce à le lui contester, et aux amis qui lui demandent de donner à ses récits et à ses

(1) Bruxelles, Claassen, éditeur, 86, rue de la Madeleine.

disputes une autre forme, l'écrivain aurait pu citer ces paroles amèrement ironiques, qu'Edgar Poe met dans la bouche d'un de ses personnages :

« Cela m'afflige de fournir un motif de chagrin à l'ami que j'honore. Ordonne ! Dis, que faut-il que je fasse ? Si tu l'exiges, je me débarrasserai de la nature que je tiens de mes ancêtres, que j'ai sucée avec le lait de ma mère ; je cesserai d'être moi, et je deviendrai un autre. Parle, ordonne ! »

Quant au second point, il me semble qu'il faut distinguer, et tout en m'inclinant, au point de vue théorique, devant l'argumentation de l'écrivain dans sa préface, je me demande si, dans son livre, il a parfaitement compris ce qui constitue la tâche du romancier, et si au lieu de réclamer ou de faire réclamer des réformes par ses personnages, il ne vaudrait pas mieux nous montrer *dans les faits*, les vices d'une institution sociale, les abus, les crimes qu'elle engendre ou qu'elle favorise.

Je ne sais si je me fais bien comprendre, mais, quoi qu'il en soit, un exemple éclaircira ma pensée. Il me suffira de rappeler cet admirable roman de *Mistress Beecher Stowe*, *Uncle Tom's Cabin*, et un livre d'Émile Leclercq lui-même, *Séraphin* ; le roman américain était le plus éloquent plaidoyer que l'on pût écrire contre l'esclavage ; l'ouvrage belge constituait un habile et courageux réquisitoire contre la conscription. Ni dans l'un, ni dans l'autre, la théorie n'a trouvé sa place ; c'est l'action qui seule fait la démonstration.

Dans le livre qui m'occupe, je ne vois pas un seul incident auquel on puisse attribuer une portée sociale quelconque ; l'auteur, dans sa préface, demande des réformes ; — lesquelles ? Il semble défier la colère de ses adversaires, et ne leur fournit pas le moindre passage où ils pourraient accrocher un bout de discussion.

Son héros paraphrase, d'un bout à l'autre du livre, la phrase de la préface : « Je suis de ceux qui veulent des réformes, » et l'on finit par être agacé à force de constater que ce jeune homme qui semble couvrir dans son cerveau un projet de réorganisation sociale, est bien déterminé à garder son secret pour lui tout seul.

Je me trompe ; il existe à la page 145 un passage où il consent à soulever un petit coin du voile ; il nous laisse deviner son rêve, son idéal : c'est l'extinction du paupérisme ame-

née par l'extinction des grandes fortunes et la formation d'une sorte de niveau ! Tous les hommes jouissant de *l'aurea mediocritas*, tous, à l'exception bien entendu de ceux que la nature aura affligés de facultés exceptionnelles, facultés dont ils ne pourront plus trouver l'emploi.

La marche de la société, bien loin de nous rapprocher de cet idéal, auquel je serais tenté de donner un autre nom, nous en éloignera tous les jours davantage ; peu à peu, les fortunes territoriales se disperseront, mais d'autres fortunes se constitueront, au moyen de l'art ou de l'industrie, de plus en plus rapidement. Il y a un siècle seulement, l'invention la plus gigantesque ne rapportait rien ou presque rien à son inventeur ; de nos jours, l'invention de la machine à coudre a créé une douzaine d'archi-millionnaires, et à l'avenir, toute idée neuve et utile enrichira immédiatement celui qui l'aura conçue.

Mais tout ceci n'est point de la littérature ; et je donne tout droit sur l'écueil que je reproche au romancier de n'avoir point évité. J'en reviens bien vite au roman, histoire simple, bien conduite, dont la partie que l'on peut appeler « politique » pourrait être élaguée sans aucun inconvénient pour l'ensemble.

Un artiste introduit dans une maison tranquille, d'une petite ville de province, pour y faire des portraits, s'amourache de la fille de la maison et finit par l'épouser, avec l'appui du papa et en dépit de l'opposition de la maman.

Le père est un catholique converti, qui en est arrivé à l'irréligion par la route de l'indifférence ; la mère est une fanatique. La transformation qui s'est opérée dans les idées du vieillard, sans être absolument invraisemblable, est certes peu commune ; il y avait là une difficulté à vaincre, et l'auteur y a consacré plus d'une bonne page. Le passage suivant sera lu avec intérêt :

« Un long monologue intime suivit ce retour sur lui-même. Il repassa dans son souvenir les années de son enfance, de sa jeunesse et de son âge mûr, cherchant parmi ces époques disparues la trace de cette flamme que les prêtres qualifient de divine et que tous les peuples nomment religion. Il se revit enfant, à genoux sur les dalles de la petite chambre qu'il partageait avec un frère, mort dans la fleur de l'âge ; il se revit à l'église, écoutant les leçons d'un jeune vicaire, fanatique et convaincu, qui dépeignait avec une éloquence fougueuse les tortures de l'enfer pour le méchant.....

» Oui, tout ce monde étrange, et, d'une façon, terrible, passa dans son souvenir en groupe serré, rapi-

dement, comme les arbres des champs contemplés d'un train en mouvement. Pourquoi étaient-ils laids, tous, d'une même laideur caractéristique et répulsive, non dans les traits, mais dans l'expression, dans la physionomie? Pourquoi tous avaient-ils ce même aspect d'hommes qui ont commis ou qui vont commettre quelque action idiote et honteuse? Pourquoi tous ces regards sombres qui se coulaient le long des paupières comme des voleurs qui suivent les ombres des murailles?..... »

L'étude de ce caractère de vieillard est soignée et approfondie et le type de la femme, fanatique, impitoyable, est également bien accusé. Il y a encore d'autres caractères qui présentent des côtés intéressants, mais l'ensemble en est moins nettement dessiné; le lecteur ne se familiarise pas totalement avec ces personnages, n'arrive pas à les connaître, comme on fait de personnes qui nous ont, pendant quelque temps, fait confiance de leurs idées et de leurs réflexions.

La qualité qui domine le plus dans les livres de M. Émile Leclercq, c'est la grande expérience qu'il a de la construction d'un roman, la netteté avec laquelle il trace son plan, l'aisance avec laquelle il fait manœuvrer ses personnages le long du sentier qu'il s'est tracé, la facilité avec laquelle il passe de l'un à l'autre relai. Dans un récit aussi bien conduit, dont la marche est toujours égale et l'ordre toujours logique, le lecteur ne s'aperçoit d'aucune fatigue, ne remarque pas que le chemin n'est ni assez fleuri, ni assez ensoleillé, qu'il y a un je ne sais quoi qui fait défaut, et que je serais tenté d'appeler le charme.

Ce défaut est beaucoup plus saillant dans ce dernier livre de M. Émile Leclercq que dans plusieurs autres, que je préfère d'ailleurs, et qui étaient construits sur une base plus solide. En comparant les unes avec les autres les œuvres de l'écrivain, on reconnaîtra qu'il ne réussit jamais mieux que quand il s'empare d'une donnée en même temps très-simple et très-forte, et une fois de plus j'en reviens à rappeler *Séraphin*, un livre que son auteur, à ce qu'il me paraît, devrait prendre pour modèle et pour type de ce qu'il peut faire de mieux, parce que c'est le genre qui concorde le plus complètement avec sa nature d'écrivain et de penseur.

Voilà, brièvement énoncées, les réflexions qu'a fait naître en moi la lecture de *Maison tranquille*; j'ai été sobre d'éloges, quoique je pense énormément de bien de l'auteur, dont ce livre est loin d'être le meilleur; les reproches que j'ai cru devoir lui faire, je les ai

énoncés crûment; c'est le vrai moyen de me les faire pardonner par l'écrivain, qui a horreur des circonlocutions et de tout ce qui sent la réclame ou même la bienveillance de parti-pris.

Karl STUR.

INAUGURATION DU MONUMENT FUNÉRAIRE

DE CHARLES DE GROUX.

Samedi, 30 mars, a eu lieu, au nouveau cimetière de Saint-Josse-ten-Noode, l'inauguration du monument funéraire élevé à la mémoire de notre ami regretté, Charles De Groux.

Ce monument (dû au dessin de M. Winand Janssens), érigé par souscription ouverte à Gand, Anvers et Bruxelles, prouve combien cet artiste a laissé de sympathies parmi ses confrères.

Le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles et la Société libre des Beaux-Arts y étaient représentés par des députations importantes; un grand nombre d'artistes y assistaient.

M. Robie a prononcé devant le caveau le discours suivant :

« Messieurs,

» Il y a deux ans, à pareil jour, nous assistions aux funérailles de Charles De Groux.

» Le soir de cette triste journée, un comité se constituait au Cercle artistique et littéraire, dans le but d'élever un monument à la mémoire de l'homme distingué que nous venions de perdre. Les amis de De Groux répondirent à l'appel de ce comité; une souscription fut organisée et la somme recueillie servit à ériger le monument qui est devant vos yeux.

» La même pensée d'affection et de regret qui nous réunissait il y a deux ans nous rassemble aujourd'hui devant ce tombeau.

» Ce monument, élevé par l'amitié, digne, par sa simplicité, de l'homme dont il recouvre la dépouille, n'ajoutera certes rien à la gloire du peintre inimitable des déshérités et des souffrants; mais il témoignera des sentiments dévoués que De Groux sut inspirer à ceux qui le connurent, et l'on saura que le cœur de l'homme avait la même valeur que l'intelligence de l'artiste. »

Nous nous empressons d'adresser nos félicitations au comité constitué pour l'érection de ce monument, et nous sommes heureux d'apprendre à nos lecteurs qu'avec le surplus de la somme recueillie, il sera fondé un berceau à la crèche de Saint-Josse-ten-Noode, au nom de Charles De Groux.

UN TABLEAU DE TERBURG.

(LE SOLDAT ET LA COURTISANE).

A mon ami Eugène Viollat.

— « God-fer-dam ! quand le sel humide de la mer
» A longtemps imprégné vos vieilles mèches grises,
» A bord des lourds vaisseaux de Tromp ou de Ruyter ;
» Lorsque l'on a grillé sous le buffle ou le fer,
» N'ayant pour éventail que le soufflet des brises ;
— » Ou bien lorsqu'à cheval, les genoux à l'arçon,
» Les reins bleus de coups, on a couru les Dunes,
» Portant à chaque poil de la barbe un glaçon,
» Le mousquet sur la cuisse, écoutant le frisson
» De son panache au vent affilé des nuits brunes ;
— » Enfin quand sous la dent, à la place du pain,
» On a mis du biscuit ayant un goût de poudre,
» De chanvre, de tabac, de suif et de sapin,
» Bref quand on a senti, certain jour, tout clopin,
» Sa peau tannée à coups de sabre se découdre ;
— « Vert-Dieu ! quand on revient, plus fumé qu'un jambon !
» Altéré jusqu'à l'âme ! et riche, et sans famille,
» Il est doux et congru, n'étant point un barbon,
» D'aller boire en l'honneur de la paix quelque bon
» Et vieux vin étranger chez une belle fille ! »

.....
Ainsi s'est harangué sans doute le soudard
Abreuvé d'autre jus que d'amère tisane,
Rubicond et ventru, l'œil humide et paillard,
Que le peintre Terburg, joignant l'esprit à l'art,
A fait causant d'amour chez une courtisane.

Cuirasse au dos, botté de vastes entonnoirs,
Culotté sans façon, cynique et sans mystère,
Il est là, carrément, et darde, pleins d'espairs,
Entre ses longs cheveux épars deux grands yeux noirs,
Sur sa nymphe ; — son feutre est près de lui, par terre.

Par la blonde grégeoise Hélène ! il est certain
Que cette fille est fraîche, et gaie, et potelée :
Pâle sous des cheveux roux, un profil mutin,
Corsage en velours noir, robe de blanc satin,
Et de l'hermine au col par la gorge gonflée !

Et des petites mains ! et le pied si mignon
Qu'il paraît impossible en sa mule de soit
À côté du soulier géant du compagnon ;
Enfer et Paradis ! défaire ce chignon,
Là-bas, dans cette alcove ouverte, quelle joie !

Tarir un vidrecome et croquer un beau fruit
Dans cette chambre rouge à la couleur joyeuse,
Quel enviable sort, sans oublier le bruit
Mignard des longs baisers ! Mais quelqu'un le détruit :
C'est le fameux Quart-d'Heure, — oh ! la chose ennuyeuse !

— « Ah ça, seigneur soldat, » dit la belle, en versant
Une large rasade, « après trente campagnes,
» Vous avez dû garnir au prix de votre sang
» Votre bourson de cuir ? — Serait-il pas décent
» De m'offrir huit ou dix Doublons, fils des Espagnes ? »

— « Car j'aime, je l'avoue, à contempler parmi
» Mes souvenirs d'amour, les traits chéris des princes
» Sur des médailles d'or effacés à demi ? » —
— « Mon bijou, j'y songeais ! — Voici de l'ennemi
» Ce que j'ai rapporté dans nos belles provinces ! »

— « Si peu ! — Par mon salut ! non, je ne croyais pas
» Que les hommes de guerre aimassent tant la gloire,
» Et courussent pour si peu d'argent au trépas !
» On disait que Vénus avait tous les appas,
» Mais Mars en prend sa part ; — Comme on écrit l'histoire ! »
— « C'est le fond de mon sac ! — repart le vieux soldat.
» Les divers brelandiers chez lesquels je fréquente
» M'ont saigné ! — Je voudrais que le Ciel m'accordât
» Le pouvoir de les pendre, impunément, oui-da !
» Et le passant rêveur en compterait cinquante. »
— « Alors, n'en parlons plus, mon cavalier ; — donnez !
» Il m'est si doux de faire oublier leurs fatigues
» A de braves guerriers comme vous condamnez
» A voir les galions filer devant leur nez :
» Et l'on est bonne fille en ce pays des digues ! »

Ernest d'HERVILLY.

GIBOULÉE DE MARS.

A Ernest d'Hervilly.

Quelle pluie !... Ah ! vraiment par ce temps de canard,
Il ferait ma foi bon, en se séchant, de boire
Dans un coin de café la chère boisson noire !
Ce disant, je m'en fus, trempé, rêver à part,

Exhumant de mon cœur quelque galante histoire.
(Le cœur est, par moments, un amusant bavard.)
Mes rêves d'éveillé s'ébattaient au hasard,
Titubant sous l'effet d'une ivresse illusoire.

Mon regard qui courait à travers le jardin,
Se mit à contempler une femme, soudain,
Dont jamais le corset n'avait tordu la hanche.

En voyant la statue, ah ! je n'ai plus pensé
A rien ; Je fus jaloux : La pluie ayant cessé,
Un rayon de soleil vint baiser sa chair blanche.

Henri LIESSE.

CHRONIQUE ARTISTIQUE.

S'il faut en croire des bruits de ville et des propos de journaux, quelques membres du conseil municipal auraient pris l'initiative d'un projet de fondation d'un théâtre national français-flamand.

MM. les auteurs intéressés qui voudraient prendre la parole sur l'urgence de ce projet artistique, sont priés de considérer l'*Art libre* comme une tribune.

..

On va offrir aux amateurs les tableaux, esquisses, dessins, études, délaissés par Hippolyte de la Charlerie, mort le 14 novembre 1869, à l'âge de 41 ans.

Le talent de la Charlerie était fort sympathique, sérieux, comme toutes les manifestations intellectuelles des hommes qui ont une volonté énergique. Nous ne l'avons connu à Bruxelles qu'à l'époque où il étudiait. C'est à Paris surtout que sa manière s'est développée : il y a fait, outre un nombre assez respectable de tableaux et d'études, beaucoup de dessins,

d'illustration pour les ouvrages de luxe. Il n'avait pas l'esprit fantaisiste de Gustave Doré; mais il ne manquait ni d'habileté ni de science.

En peinture, il était surtout harmoniste; sa tonalité avait une douceur attrayante et quelquefois puissante.

Parmi les tableaux et études qui seront vendus, au commencement d'avril, on remarquera l'*Intérieur d'une cour à Anvers*, une *Tête de femme* coiffée d'un mouchoir rouge, un *Chien* et un *Cheval*, une *Ecurie*, une *Tête de Nègre*, un tableau de *Nature morte* dans lequel, par extraordinaire, la Charlerie est arrivé à une force de coloration remarquable, et son tableau représentant un *Episode du Siège de Harlem* qui, croyons-nous, été exposé à Bruxelles.

Ce dernier tableau devrait appartenir à la ville de Mons, où est né de la Charlerie; le musée de la capitale du Hainaut n'est pas assez riche en œuvres « locales, » en œuvres hennuyères, pour que l'administration communale de Mons ne s'empresse point de saisir l'occasion qui va se présenter de faire à la fois une bonne affaire et une bonne action.

La vente la Charlerie aura probablement lieu Grand'Place, le 9 avril. L'exposition pourra être visitée les jours précédents. Lorsque la date de la vente sera fixée, nous aurons soin d'en informer nos lecteurs.

(Chronique).

Après M. Hennequin, c'est au tour de M. Stoumon de détruire le préjugé qui s'attache aux pièces du crû. Cet auteur vient de faire représenter au théâtre des Galeries un acte de sa façon : *Une nuit d'hiver*. Cette pièce, que je ne raconterai pas, contrairement à la déplorable habitude de beaucoup de critiques, qui vous font voir ainsi un bel oiseau sans ramage, ni plumage.

Cette pièce est... amusante.

Amusante n'est peut-être point le suprême adjectif dont on puisse qualifier une comédie; mais que reprocher à une pièce qui vous a fait rire, mais sans aller jusqu'aux larmes. Faire rire sans avoir recours à l'excentricité est un talent au théâtre que M. Stoumon possède; la facture de sa pièce n'est point moderne; mais qu'importe, s'il nous rend ce franc rire de bon aloi que nous avons méconnu pour les grimaçantes hilarités du faux comique bouffe.

Le succès de cette nouveauté devrait engager MM. les directeurs à ne plus aller chercher si loin ce qu'ils ont sous la main.

Maintenant que M. Stoumon est connu, on le jouera; mais les autres?... Leur donnera-t-on enfin l'occasion de se faire connaître?

Voici par exemple notre collaborateur Louis Delisse qui vient de présenter à ce même théâtre sa comédie un *Amour sous la cendre*, jouée en famille, au Cercle artistique de Namur.

M. Louis Delisse est convaincu, et moi aussi, qu'il y a quelque chose de plus difficile que de faire une pièce, c'est de la faire recevoir. En effet, on s'adressera de préférence à un auteur dont la réputation, faite ou surfaite, lui donne le droit d'écrire impunément

de mauvaises pièces, sûr d'avance que MM. les directeurs se les disputeront comme pain béni, une fois qu'elles auront été timbrées par l'estampille parisienne.

Je ne sais point ce qu'il adviendra du projet de théâtre national, mais que MM. les directeurs se le disent : si cette nouvelle concurrence leur est faite, ce sera bien de leur faute.

Je ne m'étais pas trompé en prédisant un succès aux *Cent Vierges* des Fantaisies parisiennes. C'est, en effet, un tel succès que je puis dater mon compte-rendu de la quinzième *première*. Ce succès est d'autant plus légitime qu'il ne dépend pas de la *claque*, ce mode d'admiration officielle n'étant point en vigueur au plus modeste des théâtres bruxellois.

C'est pourquoi je ne suis pas gêné pour applaudir la musique, la pièce et quelques-uns des interprètes; et ne vais-je point remettre les gants que j'ai ôtés, afin de mieux applaudir, pour parler de la chose.

Cette opérette a un mérite, celui de rompre complètement avec les traditions insanitaires de l'opérette bouffe ordinaire. C'est plutôt un vaudeville, — un vaudeville des dimanches. — Je n'en connais pas qui intéresse plus, sans fatiguer moins l'attention du spectateur; et, signe particulier : un seul calembour dans trois actes : c'est un progrès.

Pourtant, je ne puis m'empêcher de trouver d'un goût douteux certain rôle androgyne que MM. les auteurs ont trop souligné, et que fait pardonner seule la voix charmante de l'artiste qui le joue.

La musique de cette opérette est sémillante, coquette, troussée comme une toile de Watteau. C'est de la musique de *genre*, mais qui manque absolument de personnalité. Quelques morceaux se détachent agréablement de l'ensemble, entre autres, une valse fort jolie (vous verrez que MM. les compositeurs mettront maintenant une valse dans toutes leurs opérettes), une polka agrémentée d'un carillon original, dont M. Lecoq se sert à merveille.

Le mérite principal de l'œuvre est l'entente parfaite de l'orchestration. En cela, M. Lecoq est supérieur à beaucoup de ses confrères.

Après les cocasseries des *Belle-Hélène* et des *Trône d'Écosse*, les *Cent Vierges* font pousser un soupir de soulagement. Évidemment, le goût, ce sens artistique à peu près atrophié, revient au public. Celui-ci verra désormais dans les œuvres dramatiques autre chose que l'esthétique des hauts de corps et de jambes des *prima dona Cascadetta*.

Et dire que c'est l'Alcazar qui le premier prêche cette conversion !

Le théâtre du Parc va clôturer sa saison par deux comédies nouvelles : *Paris chez lui*, un succès de pièce et de... robes, et *Nany*, une comédie de M. Meilhac *seul*, en répétitions au Théâtre français.

La clôture de ce théâtre ayant lieu le 18 avril, la pièce de M. Henri Licsse ne passera que l'hiver prochain.

Le procédé qui consiste à faire vieillir les pièces

de vin avant de les servir s'applique, paraît-il, avec avantage aux pièces de théâtre.

..

La maison Schott vient de publier huit mélodies nouvelles de Léon Jouret, qui ont leur place marquée dans le répertoire des chanteurs de goût.

M. Léon Jouret, dont les chœurs pour voix d'hommes ont rendu le nom populaire, n'a jamais été mieux inspiré que dans ces huit mélodies, que nous venons de lire avec un plaisir extrême,

La Promenade aux champs, le Printemps, ritournelle, l'Évangile des champs, le Franc archer, etc., sont des pages exquisés, émues et d'une poésie pénétrante. Quittant les chemins battus du genre, M. Léon Jouret rejette le vieux moule de la romance et des mélodies à couplets. Il dramatise ses morceaux de chant, et les met en scène, et il fait, avec une habileté rare, de petits drames dont les péripéties émouvantes tiennent parfois l'auditoire haletant.

Les accompagnements de piano que M. Léon Jouret a écrits pour ses mélodies sont ravissants; ils ont une valeur musicale réelle; ils commentent délicieusement les paroles et pimentent la phrase vocale d'harmonies ingénieuses et piquantes.

Si les éditeurs les lancent bien, les huit mélodies de Léon Jouret feront leur tour d'Europe.

(La Gazette)

..

Paris-Artiste auquel nous empruntons les curieux renseignements qui suivent, avance à propos de la vente Olin, que les amateurs bruxellois n'ont pas le même entrain que les amateurs parisiens, appuyant son argument sur l'apparence trompeuse du chiffre de vente des faïences et des porcelaines. C'est une erreur; car les tableaux se sont relativement mieux vendus que les faïences, sur quelques-unes desquelles les enchères n'ont pas même atteint le prix d'acquisition, tandis que l'effet contraire s'est produit pour les tableaux.

Quelques chiffres de la vente Pereire notés dans ce journal donneront un aperçu de la valeur *pécuniaire* des œuvres d'art de l'école hollandaise et flamande :

VAN ABTSHOVEN. La Tour de Babel . . . fr.	940
BABUREN. Portrait d'un vieillard	480
VAN BASSEN. La Présentation au Temple . .	1,020
A. BEERSTRAATEN. Marine : le Sauvetage . .	1,030
NICOLAS BERCHEN. Animaux sur le bord d'un canal	42,000
— La Rencontre	7,000
— Le Passage de la montagne	6,000
VAN BERCK. Vase entouré de fleurs	370
JEAN BOTH. Paysage italien, effet de soleil .	2,200
ALBERT CUYP. Animaux dans un paysage . .	9,200
— Le Départ pour la chasse	4,900
— Portrait de femme	3,150
DUBBEL. Mer agitée	980
VAN DYCK. Henriette de Bourbon, reine d'Angleterre	9,100
GOVERY FLINCK. Portrait d'un jeune homme .	1,110

FRANZ HALS. Portrait de femme	21,000
VAN HELLEMONT. Une kermesse	5,600
VAN DER HEYDEN. Entrée d'un château fort .	10,900
HOBBEMA. Maison de campagne hollandaise .	50,000
— L'Entrée de la forêt	81,000
— Le Moulin à eau	30,000
PIETER DE HOOGH. Un intérieur hollandais .	20,200
VAN HUYSUM. Bouquet de fleurs	3,020
JANSSENS LE VIEUX. Portrait du professeur Emilius	2,000
JEAN LIS, dit PAN. Portrait de femme	1,300
VAN DER MEER DE DELFT. Le Géographe . . .	17,200
— L'Astrologue	4,000
GUILLAUME MIERIS. Portrait de l'amiral Tromp .	8,500
— Son portrait	760
— La Séduction	4,600
PETER NEEFS LE VIEUX. Intérieur d'église . .	920
VAN DER NEER. Paysage, effet de nuit . . .	5,400
— Un clair de lune	5,200
VAN DER NEER (EGLON). Une grande Dame . .	8,200
TH. NETSCHER. Portrait d'une princesse d'Orange	1,000
AD. VAN OSTADE. La Partie de cartes	8,000
— Le Cabaret	8,100
— Un Buveur	23,000
— Joueurs de cartes dans un cabaret . . .	5,000
LINGELBACH. La Chasse au faucon	1,800
RAVESTEN. Portrait de femme	560
REMBRANDT. Portrait de Juste Lipse	38,500
RUBENS. Apollon et Midas	40,000
JACOB RUYSDAEL. Paysage, le Château . . .	47,000
— Paysage, Chute d'eau	40,000
— La blanchisserie d'Overveer, près Harlem	5,550
— Mare dans un bois	3,100
— Torrent formant cascade	6,000
GODEFROI SHALKEN. La veille de la bataille .	4,000
LE MÊME. Un vieux savant	300
ARNOLD SCHMIDT. Les approches de la tempête	600
SCHOEVAERDTS. Bassin d'un port de Hollande.	280
DANIEL SEGHERS. Fleurs ornant un médaillon	900
LE MÊME. Autres fleurs ornant un médaillon.	960
SIJNGELANG. La leçon de musique	5,200
GÉRARD VAN SPAENDONCK. Fleurs et Fruits . .	700
DAVID TENIERS le jeune. La tentation de saint Antoine	6,000
LE MÊME. La partie de trictrac	17,500
— Les joueurs de boules	6,900
— Tabagie	9,100
TERBURG. Portrait d'homme	31,500
JACQUES UNCTERVELT. Portrait de Guillaume II, de Nassau, prince d'Orange, et de sa famille	3,000
THIERRY VALKENBURG. Coq, poule et canards.	880
G. VAN DE VELDE. Marine	14,200
— Marine. Bâtiments en rade	28,500
ADRIEN VAN DE VELDE. Métairie	10,000
LE MÊME. Vue de Hollande	26,700
VERSCHEUR. Marine, Vue de Hollande . . .	12,650
VONCK. Fruits et fleurs sur une table . . .	310
VAN DER WERFF. La sortie du bain	1,300
GASPARD DE WITTE. Paysage avec architecture	1,120

PH. WOUVERMAN. Le Marché aux chevaux. . .	15,000
— La Curée	13,000
— La Halte	7,400
WYNANTS. Le lavoir	2,850
ZEEMAN. L'entrée du port d'Amsterdam . . .	1,920
Total fr.	819,260

M. Sedelmeyer a acheté le *Géographe* de Van der Meer de Delft.

Les animaux de Berchem sont devenus la propriété de M. Kuntz. Un Allemand a acheté le portrait d'Henriette d'Angleterre attribué à Van Dyck.

Le Franz Hals, disputé longtemps par les Elats-Unis à M. Adolphe Carstanjen, de Cologne, a été adjudgé à ce dernier.

L'Entrée de la forêt, d'Hobbéma, a été acquise par M. Paul Demidoff. M. Van Roy a acheté la *Maison de campagne hollandaise*, M. Roxault de la Salle a acheté le Pieter de Hooch.

M. Paul Demidoff a acheté la *Chute d'eau* de Ruysdaël. Le portrait de Rembrandt devient la propriété du Musée de Cologne.

Le tableau suivant est très-édifiant à consulter sur l'augmentation constante de la valeur des objets d'art :

Animaux sur le bord d'un canal, par M. Berchem, en 1854, vente du baron de Mecklembourg, 19,000 francs, en 1872, 42,000 fr.

La *Rencontre*, par le même, en 1861, 1,800 fr., en 1872, 7,000 fr.

Le *Passage de la montagne*, par le même, en 1861, 1,700 fr., en 1872, 6,000 fr.

Animaux dans un paysage, par Albert Cuyp, en 1860, 2,400 fr., en 1872, 9,200 fr.

Entrée d'un château fort, par Van der Heyden, en 1860, 2,005 fr., en 1872, 10,900 fr.

Maison de campagne hollandaise, par Hobbéma, en 1832, vendu, 7,210 fr., en 1841, 9,200 fr., en 1855, 21,000 fr., en 1872, 50,000 fr.

Intérieur hollandais, par Pieter de Hooch, vente du baron de Mecklembourg, en 1854, 5,450 fr., en 1872, 20,200 fr.

Paysage, effet de nuit, par Van der Neer, en 1861, vente Rhoné, 950 fr., en 1872, 5,400 fr.

Une grande Dame, par Van der Neer, (Eglon), en 1860, 3,750 fr., en 1872, 8,200 fr.

La *Partie de cartes*, par Ad. Van Ostade, en 1840, 6,700 fr., en 1872, 8,000 fr.

Portrait de Juste Lipse, par Rembrandt, en 1845, 7,808 fr., en 1872, 38,500 fr.

Paysage, la *Chûte d'eau*, par J. Ruysdaël, en 1854, vente du baron de Mecklembourg, 14,000 fr., en 1872, 40,000 fr.

La *Blanchisserie d'Overveen*, par le même, en 1861, 1,950 fr., en 1872, 5,550 fr.

La *Méclairie*, par Ad. Van de Velde, en 1861, 4,200 francs, en 1872, 10,000 fr.

Paysage, *Vue de Hollande*, par le même, en 1861, 4,900 fr., en 1872, 26,700 fr., etc., etc.

LAZARILLE.

Post-scriptum. Au moment de mettre sous presse nous recevons du cercle artistique et littéraire de Namur le communiqué suivant que nous insérons avec grande joie, mais sans commentaires, faute de temps et de place.

« ... Notre Cercle désirant contribuer, dans la mesure de ses moyens, à l'encouragement de l'art national, sous toutes les formes, a décidé que sa section dramatique et lyrique donnerait chaque année, après la fermeture du théâtre, une représentation dramatique ou lyrique, composée exclusivement d'œuvres nationales. Le produit des recettes sera affecté aux œuvres de bienfaisance. La représentation de cette année est fixée au 14 avril ; le Conseil communal a mis à notre disposition la salle du spectacle, et la ville paie les frais d'éclairage.

Le programme contiendra : *Un amour sous la cendre* et le *Quatrain de Gilbertus*, de M. Louis Delysse, avec deux ouvertures symphoniques de M. Ernest Fontaine, le compositeur namurois.

En conséquence, l'*Art libre* prie M. le Secrétaire du Cercle de Namur, de vouloir bien lui marquer d'avance sa place à cette petite fête intellectuelle.

Le secrétaire de la Rédaction,

HENRI LIESSE.

Souscription artistique en faveur des victimes du désastre de Chicago.

Ont souscrit :

MM. A. Asselberg, L. Artan, Delhuey, L. Dubois, J. Goethals, J. Racyemackers, de Simpel, Vanderstapen, A. Verwée, E. Lambrichs, C. Meunier, De Beeckman, C. Van Camp, Storn van 's Gravesande.

Nous rappelons à MM. les artistes qui voudraient prendre part à cette souscription artistique, qu'ils sont priés d'envoyer leurs offrandes — consistant en tableaux, esquisses et toutes œuvres d'art — à M. E. Lambrichs, secrétaire de la *Société libre des Beaux-Arts*, 1, rue du Lait-Battu.

La vente qui aura lieu en Amérique sera exclusivement belge et particulière aux autres ventes faites dans le même but.

La liste des souscripteurs sera close le 1^{er} mai.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à la prochaine livraison la fin de l'article : Curiosités littéraires, ainsi que le commencement de l'Histoire d'une fille folle nouvelle de M. Camille Lemonnier.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Art libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

FAITS ARTISTIQUES.

MM. les artistes membres du Cercle artistique de Bruxelles ont adressé, le 3 avril, la suivante pétition au ministre de l'intérieur :

Monsieur le Ministre,

Nous avons l'honneur d'appeler votre attention sur les observations suivantes, concernant l'exposition triennale des Beaux-Arts.

L'arrêté ministériel qui régleme l'organisation de l'exposition porte en substance :

1^o Une commission directrice nommée par le gouvernement a dans ses attributions l'*admission des œuvres d'art* ;

2^o Un jury de *placement* est nommé par les artistes exposants ;

3^o Un jury des *récompenses* est composé des membres du jury de placement auxquels le gouvernement adjoint quatre membres ;

4^o Ce même jury adresse au gouvernement des propositions pour les achats d'œuvres d'art à distribuer par la voie du sort et les acquisitions à faire par l'État.

L'expérience a démontré, Monsieur le Ministre, combien cette organisation laisse à désirer.

Les jurys d'admission n'ayant point la responsabilité du placement, se montrent trop faciles et acceptent souvent plus de tableaux que n'en peut contenir le local d'exposition. De là, pour le jury de placement, des difficultés matérielles insurmontables et l'obligation impossible de placer convenablement des œuvres qu'il n'aurait pas reçues s'il avait été consulté.

Si le seul fait de l'admission d'une œuvre d'art à l'une de nos expositions nationales implique sa valeur relative, cela implique évi-



demment aussi le droit absolu, pour cette œuvre, d'être *vue*, puisqu'elle a été jugée digne d'être *reçue*.

Nous vous prions, Monsieur le Ministre, de vouloir bien examiner s'il ne conviendrait pas de donner à un même jury les attributions suivantes :

- 1° L'admission des œuvres et leur placement;
- 2° Le choix à faire de l'œuvre à graver;
- 3° Les achats pour la loterie et les propositions pour les acquisitions par l'Etat.

Ce jury serait nommé par les artistes exposants, qui auraient eu des œuvres admises aux expositions triennales précédentes.

A ce même jury composé de neuf membres, comme précédemment, seraient adjoints quatre membres nommés par le gouvernement, et représentant les intérêts de l'Etat.

Un point très-important, Monsieur le Ministre, sur lequel nous appelons votre attention, est relatif au droit de vote accordé aux étrangers qui prennent part à nos expositions. Nous demandons formellement la suppression de ce droit, parce que : 1° les étrangers ne peuvent être assez initiés au mouvement artistique de notre pays pour donner un vote sérieux; 2° la réciprocité n'existe ni en Angleterre, ni en France, ni en Allemagne, ni en Hollande, nulle part enfin.

Il nous reste, Monsieur le Ministre, un dernier vœu à exprimer : c'est de voir supprimer l'institution des médailles, source incessante de difficultés, de compétitions, de rivalités et d'injustices inévitables. Limiter le nombre des récompenses et n'avoir point le pouvoir de limiter en même temps le nombre des œuvres qui seraient dignes de les obtenir, n'est-ce pas vouer fatalement cette institution des médailles au hasard, à l'arbitraire et à la camaraderie?

Cet argument, fût-il le seul, serait décisif.

Nous espérons, Monsieur le Ministre, que vous voudrez bien examiner avec bienveillance ces observations, qui ont été mûrement délibérées par le comité des Beaux-Arts du Cercle artistique et littéraire, et que vous donnerez aux questions qu'elles soulèvent une solution conforme à nos vœux et aux intérêts de notre art national.

Veillez agréer, Monsieur le Ministre, l'expression de nos sentiments les plus distingués.

Le Secrétaire,
EUGÈNE DEVAUX.

Le Président,
D. VERVOORT.

Un arrêté ministériel du 8 avril nomme membres de la commission chargée de l'organisation et de la direction de l'exposition générale des beaux-arts de 1872 :

MM. Anspach, bourgmestre de Bruxelles; Balat, architecte, id.; Clays, De Schampheler, Guffens, Portaëls, Robert, Thomas, Van Moer, artistes peintres à Bruxelles; — Canneel, directeur de l'Académie des beaux-arts d'Anvers; Delin, président de la section des arts plastiques du Cercle artistique d'Anvers; Lamorinière, artiste peintre à Anvers; — Fraikéd et Goefs, statuaires à Bruxelles; — Kervyn de Lettenhove, Scholaert et Alphonse Vandepereboom, membre de la Chambre des représentants; — Van Soust, de Borkenfeldt, inspecteur des beaux-arts, et Vervoort, président du Cercle artistique de Bruxelles.

(*Moniteur.*)

VENTE DES ŒUVRES

DE FEU HIP. DE LA CHARLERIE.

Depuis bien longtemps nous n'avions assisté à Bruxelles à une vente dont l'insuccès ait été aussi complet. Toutes les causes imaginables d'échec avaient été réunies, comme à plaisir, et en somme l'ensemble des œuvres n'a pas atteint le tiers de sa valeur réelle.

Nous ne dirons rien du prix des dessins; vendus en bloc, par lots, comme ils l'ont été, vendus sans qu'on les vît, puisqu'on les étalait simplement sur la table, ils ont été adjugés à vil prix. Il y avait cependant, parmi ces nombreux dessins, bien des pages remarquables. Nous y avons remarqué notamment une collection considérable d'épisodes de la Révolution française, traités avec une science et une habileté surprenantes. Peut-être le poncif s'était-il glissé parfois dans ces compositions, dont quelques-unes renferment un nombre énorme de figures, mais toutes sont intéressantes et montrent chez celui qui les créa de hautes qualités qui se seraient certainement développées encore, si ce chercheur patient, consciencieux, amoureux de l'art, avait vécu plus longtemps.

Les prix auxquels les tableaux ont été adjugés ne peut s'expliquer que par l'absence complète d'amateurs; nous en dressons la liste complète sauf quatre toiles dont les prix nous échappent :

- N° 1. Jeune garçon écrivant fr. 60
2. Berger jouant de la flûte (joli tableau). 190

3. Le trompette	50
4. Intérieur d'écurie	80
5. Un lièvre (nature morte).	90
6. Nature morte (un gigot de mouton, remarquablement traité)	150
7. Mauvaise nouvelle (tableau de genre).	170
<i>Tbis.</i> Reproduction du même	200
8. Cour d'Anvers	150
9. Etude d'étalon de labour (très-bonne).	200
10. Le vieux Bruxelles (bonne étude)	140
11. Le chien couché (excellente esquisse).	190
12. Juan Pareja (tableau de genre)	210
13. L'agacerie (tableau de genre)	180
14. Tête de jeune homme au feutre (excellente peinture)	190
15. La religieuse (tableau d'un ton très-fin)	240
16. Tête de nègre	70
17. La liseuse (portrait)	240
18. Femme au mouchoir rouge (étude superbe)	230
19. Intérieur d'écurie, reproduction du n° 4	270
20. La brodeuse (portrait)	380
21. Etude de chiens	240
22. Les dames de Haarlem	800
23. Les bavardes	600
24. Les dunes, étude	130

Cette nomenclature suffira, sans doute, à faire naître les regrets de ceux qui, appréciant de la Charlerie comme il mérite d'être apprécié, ont négligé d'assister à sa vente. Les occasions de se procurer de bonne peinture à de pareils prix n'ont jamais été communes, et le deviendront de moins en moins, — très-heureusement, d'ailleurs.

Karl STUR.

Le monde artistique est légitimement préoccupé du refus — pour raisons politiques indépendantes des raisons artistiques — des œuvres du peintre Courbet par le jury de l'exposition des Beaux-Arts de Paris.

Nous protestons, au nom de l'indépendance et de la dignité de l'art, contre l'ostracisme ridicule qui frappe des œuvres d'une valeur indiscutable, l'art n'ayant et ne devant rien avoir à démêler avec la politique.

LA RÉDACTION.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE.

(Suite.)

LE STATUAIRE.

I

Toutes les aptitudes de Wiertz sont celles d'un « artiste ; » s'il avait passé quelques années dans un conservatoire de musique, il eût sans doute été un excellent virtuose et un compositeur distingué. Il pouvait aussi devenir un calligraphe de grand mérite, car, dit le docteur Watteau dans son Catalogue raisonné, « il imite à s'y méprendre les divers genres d'écriture qui tombent sous son regard. » Quoi d'étonnant alors qu'il ait fait de la sculpture ? Je suis persuadé, pour ma part, qu'il était plutôt statuaire que peintre ; mais si l'idée lui était venue d'être architecte, il eût fait dans le monde le même bruit qu'en se vouant surtout « à l'art de Raphaël et de Rubens. »

Il y a vingt-cinq ou vingt-six ans, parut une petite statuette représentant *une jeune fille au bain* ; elle était debout dans la baignoire, encore revêtue du « simple appareil. » Pour le vulgaire, ce qui justement rendait charmante cette ingénue, c'est l'action dans laquelle le sculpteur l'avait pour ainsi dire saisie et pétrifiée : seule en son cabinet de toilette clos de toute part, elle se dépouille du simple appareil ; les bras levés, la tête cachée dans les plis de la toile, elle va se montrer dans le costume des femmes des îles polynésiennes. Cette baigneuse était l'œuvre du peintre Antoine Wiertz. Depuis cet essai, il avait laissé reposer l'ébauchoir et abandonné la terre glaise. Vers 1863, tout à coup, le public est appelé à juger trois groupes importants, *la Naissance des passions, les Luttes et la Lumière* ; c'est, sous une forme poétique et philosophique, le Passé, le Présent et l'Avenir.

Dans *la Naissance des passions*, Wiertz a suivi le texte de l'histoire religieuse. Sans se préoccuper de savoir si jamais il y eut un premier homme et une première femme nommés Adam et Eve, il les a mis en scène : ce n'est là pour lui qu'un prétexte. Les peintres, du reste, ne se sont jamais sérieusement appliqués à mettre leurs compositions sous la sauvegarde du bon sens ou du véritable sens historique. Il y a souvent des preuves d'aberration mentale dans les inventions des plus grands maîtres. Le croyant Rubens, en pei-

gnant la vie de Henri IV et de sa femme, n'y-a-t-il pas mêlé l'Olympe païen ? Il avait pourtant à sa disposition l'Olympe chrétien. Raphaël également se laissait inspirer autant par le paganisme que par le christianisme. Wiertz devait suivre la voie tracée par ces génies précurseurs de son propre génie. Ayant à traduire la Naissance des passions, il ne pouvait pas ne point songer à Adam et Eve ; le thème était trouvé, et c'était une première difficulté vaincue. Il est bien plus simple de continuer les vieilles traditions, de remettre en scène les personnages les plus usés, de reprendre les rébus banals qui ont traîné dans toutes les académies, que de se donner la peine de tirer une idée de son propre fonds. La grande ambition de Wiertz, d'ailleurs, a toujours été de perfectionner les travaux d'autrui. Il reprit donc Adam et Eve en sculpture comme il avait repris l'épopée chrétienne en peinture.

Adam est assis ; Eve est debout derrière lui : d'un mouvement voluptueux, elle se penche et caresse l'homme. Adam résiste faiblement ; il rappelle au souvenir l'absurde défense du « créateur. » Eve bien doucement pose une main sur sa bouche : « Tais-toi ! tais-toi ! je t'aime ! » Comment résister à cette parole brûlante, prononcée d'une voix musicale qui fait vibrer tous les nerfs de cet homme bouillonnant ? De la main gauche, cachée avec une sorte de perfidie, Eve tient la pomme, ce fruit de la science et de la vie. Le serpent enlace le groupe.

Wiertz a ainsi exprimé l'amour, l'union des êtres. La vérité vraie serait l'abandon réciproque. Qui nous débarrassera du serpent et de la pomme, ces symboles de la tentation et de la science ? L'amour tout seul suffit à la tentation, et il y a bien longtemps que la science du bien et du mal n'est plus le produit criminel de la désobéissance de nos « premiers pères. »

Le second groupe, *les Luites*, représente deux hommes, puissamment construits, combattant avec un acharnement horrible. Ils sont nus, armés du glaive classique ; ils sont accrochés l'un à l'autre comme des bêtes fauves ; l'un d'eux arrache avec ses dents un lambeau de chair au bras de l'autre, tandis que de leurs armes ils se transpercent mutuellement. A leurs pieds sont tombés les emblèmes de la puissance autocratique, la couronne royale, et de la puissance populaire, le bonnet phrygien.

C'est l'image du présent, l'époque des luttes ; c'est nous qui sommes là aux prises. Qui

sera vainqueur ? Lequel des deux athlètes donnera au monde des lois justes ou des lois iniques ?

Moi, je ne demande pas mieux que d'en croire le statuaire philosophe : le bien finira par être victorieux. Mais quand ? Ce point d'interrogation rendrait pensif jusqu'à la mélancolie le plus confiant et le plus crédule des hommes.

Quoi qu'il en soit, Wiertz a vu en rêve le triomphe du Bien sur le Mal.

La civilisation a terrassé son ennemi ; elle lui a arraché son arme, que d'un geste superbe elle refuse à ses supplications véhémentes, et debout, de la main droite, elle élève d'un air inspiré le flambeau de la vérité et de la justice. C'est le troisième groupe, *la Lumière*.

Chacun de ces groupes dit clairement ce qu'il veut dire. Le troisième surtout exprime l'idée de l'artiste de la façon la plus nette, même pour des ignorants. La pensée philosophique ainsi dégagée de l'ingéniosité de la composition, voyons-en maintenant les côtés purement plastiques.

Le groupe de *la Naissance des passions* est fort contourné : Wiertz semble avoir beaucoup songé à Michel-Ange en le composant. Il est vrai que le mouvement de la femme a quelque chose de félin, de voluptueux, qui peut-être a sa cause dans l'ondulation exagérée des formes. Elle est belle d'une beauté un peu massive ; mais n'oublions pas que c'est la mère des hommes dans l'esprit de Wiertz, et que l'humanité doit sortir tout entière de ces larges flancs. Toutes ses vertus sont dans sa beauté, l'éloquence, la persuasion et la douceur : elle est sûre de son pouvoir. L'homme est plein d'abandon et de mollesse ; ses formes sont viriles. Mais l'Adam de la tradition se voit trop dans l'inquiétude de la physionomie.

La rage acharnée des lutteurs est tout aussi accentuée que la volupté dans le premier groupe. Les deux antagonistes sont accroupis dans des poses douloureuses. Un d'eux glisse des deux pieds et s'allonge, tout prêt à succomber. Avant de mourir, il frappe son adversaire dans le dos.

Ces deux hommes sont très-savamment modelés. Les lutteurs antiques seraient froids dans l'ensemble, placés à côté de ces deux combattants ; mais dans le détail, l'œuvre de Wiertz est plus molle.

Le plus beau des trois groupes, c'est *la Lumière*. Ici, l'unité me semble parfaite. Le mouvement triomphateur de la Civilisation, am-

plement et chastement drapée, porte à l'enthousiasme; cela est simple, digne et grandiose. L'esprit du mal est plein d'anxiété colérique. De quelque côté qu'on se tourne, les deux figures forment un tout bien homogène; les lignes extérieures sont grandement jetées. Ce groupe, dans des dimensions colossales, devrait remplacer le temple des Augustins, au nouveau boulevard. Ceci n'est qu'un vœu; mais ce serait trop beau : il n'y a donc aucun espoir de le voir réalisé.

A cette œuvre si fortement conçue, il manque de l'accent dans l'exécution, de l'imprévu dans le modelé, la griffe individuelle : c'est trop sage et trop correct; les masses ne sont ni assez larges ni assez accentuées. La statue monumentale n'admet pas tant de minutie. Wiertz pourtant n'ignorait pas qu'il faut savoir sacrifier les détails à l'ensemble. Ce qui donne aux statues dont le temps a effacé les plans inutiles une si belle unité, c'est cette absence de fini, dont Wiertz ne s'est pas assez défié. Mieux vaut le fruste et le sauvage que ce modelé précieux qui enserme les formes avec tant de rigidité. Les statues carrées des Egyptiens ne manquent jamais de majesté. Les sphynx, colosses accroupis dans le désert, sont en harmonie avec les lignes sévères du paysage et la solennité des vastes espaces pleins de silence.

Il faudrait voir ce que produirait un de ces groupes dans des proportions véritablement monumentales. Au lieu de distribuer cent mille francs en primes improductives aux constructeurs des maisons du boulevard de la Senne, l'administration communale de Bruxelles devrait s'entendre avec le gouvernement pour placer le groupe de la Lumière soit à l'ancienne porte de Schaerbeek, soit sur l'emplacement du temple des Augustins rasé. Si Wiertz avait été anglais ou allemand, il y a bien longtemps que son œuvre principale embellirait quelque place publique de Berlin, de Londres, de Munich, de Manchester ou de Dresde.

II

Le musée contient encore une autre œuvre de sculpture de genre; c'est *la femme athlète*, de dimensions académiques. Une main sur la hanche, et toute contournée, elle fait tenir sur son front une épée en équilibre. C'est juste de mouvement. Les formes sont assez lourdes et trop rondes; mais l'ensemble, même par le style, a un caractère de réalité.

Wiertz voulait exécuter un quatrième

groupe, qui eût représenté la *Perfection humaine*. L'homme s'élançait dans les espaces, comme dans la *Puissance humaine n'a pas de limite*. Ses utopies ont bien fait de s'arrêter au troisième rêve, qui déjà aura beaucoup de peine à se réaliser.

Le catalogue décrit en outre de petites maquettes qui étaient destinées à devenir des œuvres moins éphémères : *Un repas de serpent* et *Laocoon et son fils*.

Je ne les ai pas vues : les œuvres faites d'ailleurs donnent une idée complète du talent de Wiertz et le caractérise suffisamment.

Seulement, en disant comment il avait compris le sujet du Laocoon, Wiertz fait la critique du groupe antique qui porte le même titre, une critique très-sensée, parfaitement raisonnée. Sa composition était plus logique, plus vraie, plus émouvante que celle du maître grec inconnu qui nous a laissé son chef-d'œuvre. Mais l'exécution du groupe eût-elle répondu à l'idée que Wiertz s'en faisait dans son imagination?...

Tout bien réfléchi, je pense que Wiertz, peintre et statuaire, était absolument le même homme; il avait tout autant de talent en maniant et pétrissant la terre qu'en colorant des toiles. Le style qu'il s'était fait par l'amalgame de qualités empruntées et de qualités personnelles, a le même accent partout; c'est un mélange de la pureté et de la correction de Raphaël avec l'exubérance de Rubens, dans des proportions honnêtes qui ne dépassent pas une bonne moyenne. Si Wiertz avait aimé et étudié davantage la nature, en laissant reposer les grands maîtres de la renaissance dans leur gloire, sans songer à les détrôner, il eût été un peintre original, individuel, fougueux, habile, ingénieux et probablement de tout premier ordre à notre époque. Son orgueil l'a fait dévier de sa véritable voie. Il est aujourd'hui, pour la Belgique, ce que le David des Horaces et des Sabines est pour la France : un pâle imitateur.

Voyons maintenant sa critique et son esthétique, pour compléter l'étude de cet homme qui retardait de deux siècles.

LE CRITIQUE.

I

Je ne sais quel diplomate ou quel juge sceptique a dit que dix lignes de l'écriture d'un homme suffisent pour en faire un criminel. C'est une idée juste, qui devient fautive par son exagération. Mais il est certain que tout

homme qui exprime beaucoup d'idées finit par montrer le défaut de sa conscience ou de sa logique, en même temps que le peu d'assiette de ses principes les plus choyés. Ceux qui ne se contredisent point sont extraordinairement rares. Sans qu'il s'en doute, l'écrivain même qui fait le plus abstraction de sa propre individualité, qui est historien, ou philosophe, qui croit s'être placé bien au-dessus des petits sentiments personnels, met à nu son esprit, fait pénétrer le public dans ce for intérieur que les Machiavel veulent à tout prix entourer de murailles infranchissables et de pièges de toutes sortes.

Lorsqu'on a bien étudié l'œuvre picturale de Wiertz, on connaît le peintre : mais comme on le connaît mieux quand on a lu ses œuvres littéraires !

Le Catalogue raisonné du docteur Watteau est aussi un aide puissant pour dégager la caractéristique de Wiertz de ses travaux et de ses principes ; l'amî enthousiaste fait de précieuses révélations, sans plus s'en douter que le maître lui-même.

La publication des œuvres littéraires commence par l'*Eloge de Rubens*. Cet Éloge est un mémoire que l'Académie d'Anvers a couronné en 1840.

Rubens est le dieu de Wiertz ; pour lui, c'est le plus grand artiste du monde. Son Éloge est une suite de parallèles entre Rubens et les principaux artistes de la renaissance italienne, Michel-Ange, Raphaël, Titien, Corrège, et le chef de l'école hollandaise, Rembrandt. Partout, en toutes choses, Rubens l'emporte sur ses rivaux. Wiertz n'est pas content de ce dithyrambe en prose, il y ajoute un appendice, où il compare les rivaux de Rubens à des étoiles et Rubens au soleil.

Si Belge que je sois, je trouve cet éloge excessif. Rubens est bien assez grand dans sa réalité, sans le jucher à des hauteurs où lui-même gagnerait le vertige.

La sagesse des nations dit : qui veut trop prouver ne prouve rien, et : qui trop embrasse mal étreint.

Les Anversois, en couronnant ce mémoire délirant, n'ont point donné une bonne idée de leur dignité. Prêter à rire aux autres, quelle singulière jouissance ! Qu'a-t-on dû penser de nous à l'étranger ? Notre vanité s'est également fourvoyée quand dernièrement nos journaux ont reproduits sans commentaires les éloges boursoufflés qu'un homme d'État anglais a faits de la Belgique, de sa sagesse, de son bon sens pratique, de son bonheur. Est-il donc si

difficile de comprendre que dépasser le but ce n'est pas l'atteindre ?

Je suis persuadé que Wiertz était convaincu quand il élevait à Rubens un piédestal haut comme le Mont-Blanc. Mais la conviction ne suffit point, il faut des preuves à l'appui. Or, dans l'Éloge de Rubens, il y a beaucoup plus de phrases laudatives que de raisons démonstratives. C'est un éloge lyrique, un éloge de poète. Cela ne donne nullement la mesure de Rubens ; en voulant le faire plus grand que nature, Wiertz en a fait un idéal, presque une abstraction.

Dans un autre mémoire sur les Caractères constitutifs de l'École flamande, la même pensée et la même esthétique dominant. « L'école flamande, c'est l'école de Rubens, » dit-il en commençant. Il refait donc son éloge de Rubens, toujours en mettant en parallèle les divers styles des autres écoles, avec croquis justificatifs. Mais ces dessins ne prouvent absolument que ce que Wiertz veut leur faire prouver. On ne pensera pas à mettre en doute sa sincérité ; il est sincère jusqu'à l'ingénuité ; mais il ne nous apprend rien. Chanter la gloire d'un peintre et de son école, ce n'est pas du tout dire ce qu'ils sont. Supposez que vous demandiez à un homme : « Quel temps fait-il ? Chaud ou froid ? » Et qu'il vous réponde : « La puissance de Dieu se montre toute dans ses œuvres ; c'est lui qui a voulu le chaud et le froid, qui a animé la matière, qui a donné à l'homme une intelligence, etc., etc. »

En supposant même que ce soient là des vérités absolues, vous ne savez pas encore quelle est la température extérieure. Voilà comment Wiertz nous fait connaître Rubens. Quand on a lu son Éloge et le mémoire sur les « Caractères constitutifs, » on est assommé, mais nullement persuadé, nullement éclairé. Des applaudissements n'ont jamais rien prouvé.

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

UNE LETTRE DE FÉLICIEN ROPS.

Monsieur *Froufrou* qui représentait le *Figaro* à la première du *Vaisseau Fantôme*, raconte qu'il ou qu'elle a vu pendant un entr'acte, la *Buveuse d'absinthe* de Félicien Rops et consacre à cette occasion quelques lignes aimables mais légères à l'éloge de cet artiste.

Le « Tout Paris » artistique (comme on dit au *Figaro*) connaît Félicien Rops aussi bien que le « Tout Bruxelles » artistique. Les premières reproductions

de ce dessin dont l'original fait actuellement partie de la galerie du vicomte de Spoelberg, ont été publiées par Goupil, et bon nombre d'épreuves sont depuis longtemps disséminées en France, en Angleterre, en Amérique, — voire même en Belgique.

Que l'aimable *Froufrou* soit aussi persuadé que ce n'est pas lui qui le premier a prononcé le nom de Rops dans un journal parisien.

Il a jadis paru dans la *Revue nouvelle* sur notre ami, un article critique des plus sérieux de M. Fortuné Calmels, auquel Rops venait d'adresser un exemplaire de l'*Enterrement au pays wallon* accompagné d'une lettre que nous allons reproduire avec l'empressément de confrères qui désirent — Rops le sait ! — une collaboration aussi précieuse :

« Mon cher Monsieur Calmels,

» Il y a deux mois que votre lettre me cherche dans toutes les dunes de la Zélande, à travers toutes les bourgades du Zuyderzée, sous le pont des Koffs de pêche, et au beau milieu des Musicos ; — elle vient enfin de me rattraper ici dans un hameau perdu de la côte flamande. Il faut que cette lettre ait un flair de chien de chasse pour venir me trouver à Knocke, où jamais, depuis vingt ans, un post-meester n'a mis les pieds. — Je suis très-franchement heureux que l'*Enterrement au pays Wallon* vous ait plu ; votre bonne lettre est pour moi un bienveillant encouragement, et je vous avouerai que je suis toujours flatté au possible par les éloges des personnes dont le talent et le visage me sont sympathiques. Je crois que les vrais artistes comme les vrais écrivains travaillent surtout pour avoir l'approbation de quelques esprits avec lesquels ils se sentent en communion d'idées. — Je vous assure que dans l'*Enterrement* rien n'est chargé, je suis plutôt resté en dessous de la lugubre vérité de la chose. Je ne sais, du reste, peindre qu'entièrement d'après nature. Je tâche tout bêtement et tout simplement de rendre ce que je sens avec mes nerfs et ce que je vois avec mes yeux ; c'est là toute ma théorie artistique, et je tâche de la mettre en pratique, ce que je trouve déjà diablement difficile pour moi. Je n'ai pas encore de talent, j'en aurai peut-être à force de volonté et de patience. — J'ai encore un autre entêtement, c'est celui de vouloir peindre des scènes et des types de ce dix neuvième siècle, que je trouve très-curieux et très-intéressant ; les femmes y sont aussi belles qu'à n'importe quelle époque, et les hommes sont toujours les mêmes : ce n'est pas la perruque de

» Louis XIV qui fait les comédies de Molière.
» De plus, l'amour des jouissances brutales, les préoccupations d'argent, les intérêts mesquins ont collé sur la plupart des faces de nos contemporains un masque sinistre où « l'instinct de la perversité » dont parle Edgar Poe, se lit en lettres majuscules ; tout cela me semble assez amusant et assez caractérisé pour que les artistes de bonne volonté tâchent de rendre la physionomie de leur temps.

» Vous me demandez, mon cher monsieur Calmels, où l'on peut trouver mes œuvres préférées. Hélas ! je vous avouerai que, tout en ayant beaucoup dessiné, lithographié, aquaforté, mes pauvres œuvres sont allées je ne sais où, faisant, du reste, très-peu la fortune des éditeurs flamands et hollandais qui avaient eu la triste inspiration de vouloir me publier. C'est pour cela que je me suis résolu à aller demander à Paris l'adoption artistique ; je m'en trouve déjà mieux, puis que quelques esprits distingués comme le vôtre ont bien voulu trouver bon ce que j'ai fait.

» Ne croyez pas cependant que je me plaigne de mon peu de succès : j'ai vingt-huit ans ; mes études universitaires m'ont pris du temps, et l'on n'arrive pas à condenser sa pensée, lorsqu'on est au maillot. Je m'en console en pensant gravement que le chêne aussi a la croissance laborieuse, mais que ses branches épaisses, alourdies, durcies par une sève patiente, résistent à tous les vents, que les pivots de fer de ses racines trouvent les roches et pénètrent vigoureusement dans le tuf, impénétrable aux faibles ! C'est ainsi que mon propre orgueil verse du baume sur les blessures de mon amour-propre.

» Si vous aviez vécu à Bruges, dans cette vieille Venise du Nord, qui n'est plus qu'un splendide tombeau où les palais gothiques regardent tristement les nénuphars fleurir dans les bassins où cent navires venaient s'amarrer à la fois, où les vieilles femmes, roides et jaunes figures d'Heimling, rampent le long des quais déserts comme si elles étaient les pleureuses de ce grand passé, vous comprendriez, mon cher monsieur Calmels, le profond étonnement qui s'est emparé de moi lorsque je me suis trouvé face à face avec ce produit formidablement étrange qui s'appelle une « fille parisienne. » M. Prudhomme rencontrant au coin du boulevard la Vénus hottentote en costume na-

» tional serait moins ébaubi que je ne l'ai été
» devant cet incroyable composé de carton, de
» taffetas, de nerfs et de poudre de riz. Aussi
» comme je les aime ! J'arrache au hasard
» deux ou trois feuillets de mon album pour
» vous montrer que je n'ai pas perdu mon
» temps là-bas. J'ai une centaine de « *Rosières du Diable*, » que je compte faire paraître
» cet hiver. Ne faites pas, je vous prie, grande
» attention à ces croquis, happés au passage
» et au galop, et disséminés dans les coins des
» salles de bal. Je remporte d'ici près de deux
» cents études flamandes et hollandaises. Je
» dessinerai avec le même bonheur les grands
» yeux maquillés des Parisiennes et la chair
» bénie et plantureuse de mes sœurs de Flandre : je vous ferai voir mes « *Zélandaises*. »
» De l'alliance de l'Espagne et de la Flandre,
» de ce mariage de la neige et du soleil est né
» l'un des plus beaux produits humains. Rubens le savait bien, lui ! Elles sont belles,
» simples, ardentes ; elles ont une simplicité de mouvement d'une grandeur épique ;
- » elles vous font venir à la pensée les paroles
» de Barbey d'Aurévilly : — « L'épique est possible dans tous les sujets, soit qu'il chante le
» combat à coups de bâton d'un bouvier dans
» un cabaret, ou la rêverie d'une buandière
» battant son linge au bord du lavoir ! *Et cela sans avoir besoin de l'histoire*, quand ce bouvier inconnu ne serait pas le Rob-Roy de
» Walter Scott, et cette buandière ignorée la Nausicaa du vieil Homère ! » — « Il ne s'agit
» que de frapper juste toute pierre, si salie
» qu'elle soit, dans les ornières de la vie, pour
» en faire jaillir le feu sacré ; seulement, pour
» frapper ce coup juste, il faut la suprême
» adresse de l'instinct, qui est le génie, ou
» l'adresse de seconde main de l'expérience,
» qui est du talent plus ou moins cultivé. »

» Ne pouvant avoir l'adresse du génie, nous
» tâcherons de nous mettre au second rang de
» ces esprits « frappeurs ; » mais, mon cher
» monsieur Calmels, que de lithographies, que
» de tableaux, que d'eaux-fortes, que de des-
» sins il faudra faire, grands dieux !!!

» A bientôt donc, et merci encore une fois
» pour vos bonnes paroles et la bonne pensée
» que vous avez eue de m'écrire. Nous nous re-
» trouverons cet hiver à Paris, où je vais com-
» mencer mon Chemin de la Croix artistique.
» Si je pouvais ne tomber que trois fois.

» Je vous serre la main bien cordialement.

» FÉLICIEŒ ROPS.

» Je vous écris sur le papier de mon album ;

» il n'y a jamais eu une feuille de papier à
» Knocke. »

Le Critique répondit à ce double envoi d'abord par une étude approfondie sur l'*Enterrement au pays wallon*, ensuite par l'insertion de la lettre de l'auteur, qu'il commenta dans une page des mieux remplies et dont nous allons enrichir notre volume :

Comme je m'occupe exclusivement ici de la personnalité artistique de M. Rops, je m'abstendrai de louer la forme excellente de sa lettre, et je ne prendrai pas le temps de lui dire : Cher monsieur, vous me gêtez ! Ce que je tiens à signaler, c'est la justesse, la profonde expérience et la *belle santé* qui pénètrent ces lignes et les illuminent.

Nous croyons, en effet, avec M. Rops, que pour quiconque sait déchiffrer les âmes sous les masques, le siècle présent n'est pas à rejeter du domaine de l'art. Les peintres vulgaires, qui ne voient que l'*épiderme*, dénaturent fâcheusement la physionomie des vivants, soit en cherchant à l'*embellir*, soit en la *poussant à la charge*. Si je ne me trompe, pour faire une œuvre sérieuse et grande, c'est-à-dire qui ait du caractère, — voire même du *style* ! — il suffit à un véritable artiste de *choisir* dans cette foule qui nous environne un personnage traduisant un sentiment particulier, et de le représenter sur la pierre, le cuivre ou la toile, en élaguant tout détail inutile, c'est-à-dire ne concourant pas directement à rendre l'idée qu'il se propose d'exprimer. Voyez Millet. Son *Paysan appuyé sur sa houe* m'a fait pleurer. Certainement, cela était épique, épique comme le début de la *Genèse*, comme *Job*, comme tout ce qu'il y a de plus épique au monde. Je ne sais si l'on a lu une lettre de ce grand peintre, publiée récemment par Pelloquet. Il y avait là dedans des idées d'une rare justesse, dont je suis sûr que M. Rops a dû se pénétrer depuis longtemps, — celle-ci entre autres : « D'un arbre droit ou tordu, lequel est préférable ? Celui qui est le mieux en situation. *Le beau est ce qui convient*. » Voilà du *réalisme* intelligent, de ce réalisme qui sait discerner le beau du laid (admettant que tout est laid hors de sa place, et peut devenir beau rétabli dans son milieu), lequel est très-grand, très-fécond et nullement ennemi de l'idéal : l'idéal n'est qu'une question de discernement, et l'on peut être réaliste tout en ayant énormément de style. Le style, n'est-ce pas, en effet, tout simplement la concordance parfaite de la forme avec l'idée ? Observer, penser, puis après, trouver un mot, une ligne, une note qui étreigne l'idée comme un ling^e

mouillé se colle sur un corps inerte, tout l'art n'est-il pas là ?

Si le fil du raisonnement ne s'est pas brisé sous ma plume, on a déjà compris pourquoi M. Rops, qui ne dessine pas sans savoir que tout art est une langue qui, dans les limites de ses moyens d'expression, doit toujours dire quelque chose non-seulement aux yeux ou à l'oreille, mais encore aux âmes et aux esprits cultivés, doit fatalement arriver au style, aussi bien qu'un artiste obstiné à copier éternellement les bas-reliefs du Parthenon. Je me borne pour aujourd'hui à cette conclusion qui tend à renverser l'un des préjugés les mieux enracinés de l'École.

J'engage donc M. Rops à suivre sans crainte son très-intelligent programme. Les peintres de la vie moderne sont rares et il entre, croyons-nous, dans la voie dans des conditions favorables. Quant au succès, nous le désirons et nous l'espérons ; mais nous nous garderons bien de nous en faire le garant. Il y a, d'ailleurs, tel succès qu'il n'ambitionne pas absolument, j'imagine, et c'est celui-là seul que nous ne voulons pas lui promettre. Qu'il se rappelle la devise de notre ami l'éditeur Poullet-Malassis : *Non hic piscis omnium*, l'art n'est pas compris par tout le monde.

FORTUNÉ CALMELS.

Maintenant, si *Froufrou* juge l'œuvre de Félicien Rops digne d'une critique sérieuse, nous lui annonçons une « première » pour le mois d'août : celle de l'exposition à Bruxelles des croquis et dessins faits d'après nature par cet *inconnu* pendant les guerres franco-allemande et franco-parisienne.

LA RÉDACTION.

LA FERME.

Un soir d'octobre que l'averse m'avait assailli cheminant au hasard vers la plaine, je heurtai de mon bâton de houx à la porte secourable, et une jeune paysanne m'introduisit dans une cuisine enfumée, toute claire, toute pétillante d'un feu de sarment et de chenevottes. Le maître du logis me souhaita une bienvenue simple et cordiale ; sa moitié me fit changer de linge et préparer un chaudéau, et l'aïeul me força de prendre sa place, au coin du feu, dans le gothique fauteuil de bois de chêne que sa culotte (milady me le pardonne) avait poli comme un miroir.

De là, tout en me séchant, je me mis à regarder le tableau que j'avais sous les yeux. Le

lendemain était jour de marché à la ville, ce que n'aimonçait que trop bien l'air affairé des habitants de la ferme, qui hâtaient les préparatifs du départ. La cuisine était encombrée de paniers où les servantes rangeaient des fromages sur la paille. Ici une courge que la bonne fée aurait choisie pour en faire un carrosse à Cendrillon, là des sacs de pommes ou de poires qui embaumaient la chambre d'une douce odeur de fruits mûrs, ou des poulets montrant leur rouge crête par les barreaux de leur prison d'osier.

Un chasseur arriva, apportant le gibier qu'il avait tué dans la journée ; de sa carnassière qu'il vida sur la table s'échappèrent des lièvres, des pluviers, des albrans, dont un plomb cruel avait ensanglanté la fourrure ou le plumage. Il essuya complaisamment son fusil, l'enferma dans une robe d'étamine, et l'accrocha au manteau de la cheminée, entre l'épi insigne de blé de Turquie et la branche ordinaire du buis saint.

Cependant rentraient d'un pas lourd les valets de charrue secouant leurs bottes jaunes de la glèbe et leurs guêtres détrempées. Ils grondaient contre le temps qui retardait le labourage et les semailles.

La pluie continuait de battre contre les vitres ; les chiens de garde pleuraient piteusement dans la basse-cour. Sur le feu que soufflait l'aïeul avec ce tube en fer creux, ustensile obligé de tout foyer rustique, une chaudière se couronnait d'écume et de vapeurs au sifflement plaintif des branches d'étoc, qui se tordaient comme des serpents dans les flammes ; c'était le souper qui cuisait.

La nappe mise, chacun s'assit, maîtres et domestiques, le couteau et la fourchette en main, moi à la place d'honneur, devant un énorme château embastonné de choux et de lard, dont il ne resta pas une miette. Le berger raconta qu'il avait vu le loup. On rit, on gaussa, on goguenarda. Quelles honnêtes figures dans ces bonnets de laine bleue ! Quelles robustes santés dans ces sayons de toile couleur de terreau ! Ah ! la paix et le bonheur ne sont qu'aux champs. Le métayer et sa femme m'offraient un lit que j'aurais été bien fâché d'accepter ; je voulus passer la nuit dans la crèche. Rien de *rembranesque* comme l'aspect de ce lieu qui servait aussi de grange et de pressoir ; des bœufs qui rumaient leur pitance, des ânes qui secouaient l'oreille, des agneaux qui tétaient leur mère, des chèvres qui traînaient les mamelles, des pâtres qui retournaient la litière à la fourche ; et, quand un

trait de lumière enfilait l'ombre des piliers et les voûtes, on apercevait confusément des fenils bourrés de fourrage, des charriots chargés de gerbes, des cuves regorgeant de raisins, et une lanterne éteinte pendant à une corde. Jamais je n'ai reposé plus délicieusement. Je m'endormis au dernier chant du grillon, tapi dans ma couche odorante de paille d'orge, et je m'éveillai au premier chant du coq battant de l'aile sur les perchoirs lointains de la ferme.

LOUIS BERTRAND.

MADRIGAL A UNE TÊTE DE CIRE.

A Louis Artan.

Quand cesseras-tu vilain masque,
Infernale tête sans corps,
Dont la face jaune et fantasque,
A la lividité des morts,

Quand cesseras-tu, laideur vaine,
De fixer implacablement
Sur moi ton œil de porcelaine?
— Prunelle sans rayonnement —

Maquillée incompréhensible,
Mais qu'as-tu donc à me tenter?
Beau masque, je te trouve horrible,
Et ne puis que te détester.

Le coiffeur, à sa devanture,
T'a placée; il est des badauds
Qui s'éprennent de ta coiffure :
— Une tignasse en cheveux faux !

Sur ta peau dure et diaphane
Glisserait l'amoureux baiser ;
Elle reluit comme un vieux crâne
Qui, par le temps, s'est fait raser.

Jamais je ne saurai traduire
Par des mots l'invincible horreur
Dont me pénètre ton sourire
Placide, — mannequin sans cœur !

Morbide physionomie,
Je te hais — sans savoir pourquoi ;
Je te hais tant, jeune momie,
Que la nuit je rêve de toi !

Henri LIESSE.

CURIOSITÉS LITTÉRAIRES

L'Almanach liégeois de Mathieu Laensberg

ET OÙ IL EST QUESTION DE PLUSIEURS AUTRES.

(Suite).

L'almanach de Mathieu Laensberg est, en quelque sorte, le moniteur officiel du Souverain suprême, de celui qui gouverne l'humeur des souverains, ses subalternes; du Souverain dont les décrets sont les premières choses, qui nous préoccupent le matin et les dernières qui nous préoccupent encore le soir; du Souverain qui fait mûrir les grands hommes et les petits pois; du souverain qui tyrannise les gens nerveux et fait pleuvoir sur les chapeaux neufs; enfin, du Souverain le plus populaire de tous, de sa majesté le TEMPS dont on parle cent fois par jour à sa femme, à ses amis, et à ses créanciers.

Le Temps qui... etc., etc.

Après la Bible qui passe pour le livre par excellence, l'almanach liégeois peut passer pour le journal par excellence.

Les jours se suivent et ne se ressemblent pas, pourtant les almanachs se suivent et se ressemblent.

Sauf quelques particularités originales, l'exemplaire de 1872 est la réédition identique de ses aînés. Il affecte la forme d'un livre d'heures et ses promesses sont bel et bien données sur tranches.

Il se divise en trois parties : 1° le calendrier simple; 2° l'almanach avec pronostications; 3° l'almanach des bergers.

Voici sur ce bizarre recueil, écrit dans un style d'obélisque, à l'usage des amateurs de rébus, une petite notice bibliographique de je ne sais plus quel bibliomane :

« *L'almanach des bergers*, livret singulier composé entièrement de signes hiéroglyphiques, qu'on joint ordinairement depuis 30 à 40 ans à celui de Laensberg. Les gens de la campagne qui, sans savoir lire, connaissent parfaitement ces signes, font un cas particulier de cet almanach.

» D'après le marquis de Poulny, il existait en France un calendrier des Bergers dès le commencement du XVII^e siècle; il eut beaucoup de célébrité, prédisait tant bien que mal l'avenir et contenait des remarques et des historiettes.

» D'après de Poulny, un poète français nommé Jean Talomot s'avisa de composer, vers 1570, un almanach rempli de vers qu'il inti-

tula le *calendrier des Bergers*. Ce petit livre s'est imprimé longtemps d'année en année et a été pendant plus d'un siècle l'almanach le plus connu du peuple et du paysan; les vers étaient toujours les mêmes, et les sieurs Ondot, imprimeurs à Troyes, Oursel, de Rouen, et autres débitants de la bibliothèque bleue, y faisaient chaque année ajouter un calendrier nouveau et des prédictions faites à tout hasard sur la pluie et le beau temps. »

Il est regrettable — au point de vue archéologique — que l'éditeur actuel de cet almanach ait supprimé, depuis quelques années, une vignette singulière qui figurait jadis en tête des pronostications — d'autant plus que cette vignette, point gravée assurément par un élève de Rembrandt, pouvait bien passer pour une malicieuse allégorie.

Le prophète s'y trouvait *portraiture* assez laidement et placé au-dessous d'une potence; à l'entour de lui s'éparpillait une volée d'oiseaux noirs, disposés sans doute à le déshabiller jusqu'aux os. Au milieu de la scène un porc-épic s'équilibrant sur des monticules en perspective, et à l'extrême droite une lampe avec son globe.

En y regardant de plus près, et sans malice, on reconnaissait pourtant que la potence n'était autre qu'une tour flanquée d'une lunette d'approche; la volée d'oiseaux noirs, une constellation d'étoiles, le porc-épic, un soleil, et le globe de lampe, le globe de la terre.

Aux lieu et place de cette fantaisie étonnante, figure aujourd'hui un particulier d'un certain âge, qui joue au bilboquet avec la boule terrestre.... Si, pourtant, elle s'y trouve encore, la fameuse vignette *sculptée* sur bois; mais aussi comment la reconnaître après une pareille transformation :

La forme s'est perfectionnée, mais le fond est resté le même, sauf les étoiles pourtant, qui se sont éclipsées. car l'allusion était impudente de laisser imaginer à « l'ami lecteur » que l'ami prophète lui faisait voir des étoiles en plein midi.

L'inconnu vénérable qui signe Mathieu Laensberg a cru devoir se moderniser tant soit peu.

Ses prédictions, cependant, se maintiennent dans le goût ancien quoique précédées maintenant, qui l'eût cru! d'une *réclame* en faveur des MALADIES DE LA PEAU. — O sainte réclame, jusqu'où vas-tu te fourrer!

Egrenons le chapelet de ces prédictions, et prévenons « l'ami lecteur » que sur la foi de la vignette, le père Mathieu a l'air bien en co-

lère! — Que les bons se rassurent et que les méchants tremblent :

JANVIER (*le Verseau*).

« Favori gâté par la fortune; oppresseur insolent puni de la disgrâce du maître et du mépris des sujets. »

N. B. Si nous savons lire, nous avons déjà rencontré ce cliché dans une édition précédente du susdit almanach.

FÉVRIER (*les Poissons*).

« Lesthories se perfectionnent, les vérités de l'expérience sont dédaignées et la sureté n'est plus que là où est la force. »

— En ce cas; la bonne devise qu'a la Belgique!

MARS (*le Bélier*).

« Violente commotion qui n'exclut pourtant pas de belles espérances. »

On demande à un fort en thème, la traduction en bon sens de cette phrase ?

AVRIL. (*Le Taureau*.)

« Déclaration inattendue et énergique de certain cabinet; acceptera-t-on la guerre? »

— La moitié de cette prophétie s'est réalisée (affaire de l'*Alabama*). Mais voyez d'ici la finesse de l'astrologue. Il ne dit pas : « Il y aura une déclaration; » mais « Déclaration inattendue, etc, point et virgule; « acceptera-t-on la guerre », point d'interrogation.

Il pouvait affirmer audacieusement, mais il préfère moins risquer pour gagner moins, que de tout risquer pour tout perdre.

C'est absolument comme un joueur qui met sur la blanche et la rouge, pour doubler la chance en dédoublant le gain.

Le point d'interrogation est le grand point des prophéties : Le prophète propose et le hasard dispose. Peut-être serions nous tous plus ou moins prophètes à ce jeu de hasard; ce n'est qu'une affaire de *veine*.

MAI. (*Les Gémeaux*.)

« Difficulté nouvelle, imprévue, dont la solution embarrasse beaucoup les puissances. »

Une difficulté imprévue?... Qu'est-ce que cela pourrait bien être? Du moment qu'elle est « imprévue, » il nous serait difficile de la prévoir. Mais si cette difficulté ne doit embarrasser que beaucoup de puissances; il sera très-facile aux puissances de s'en tirer, en appelant à leur aide la foule des impuissants.

JUIN. (*L'Écrevisse.*)

A telles enseignes de l'*Écrevisse* le prophète ne saurait « aller de l'avant. » Aussi remplace-t-ils supputations accoutumées par une tartine *ad majorem gloriam populi.*

JUILLET. (*Le Lion.*)

« N'est-ce pas une bonne économie que de sacrifier un franc pour en sauver mille? Assurez donc et vos récoltes, et votre mobilier, et votre manoir, et votre vie; c'est travailler utilement à sa félicité que d'éloigner les chances de désastre. »

Être exposé à voir sa maison ou sa personne périr dans un désastre, ce bon M. Mathieu appelle cela une « chance. » Merci! C'est égal, mais M. Mathieu ne nous enlèvera pas l'idée que les Compagnies d'assurances lui assurent une petite rente à titre de gratification pour sa philanthropie.

AOUT. (*La Vierge.*)

« De grandes adversités atteignent une grande fortune; la foudre frappe les monuments élevés plus souvent que la cabane du pauvre. »

Ou : « Le roseau plie et ne rompt pas. » — Voilà une phrase à effet pour un drame de Dennery.

SEPTEMBRE. (*La Balance.*)

« Les accidents seront graves et nombreux cette année, pour les imprudences de vêtement ou les excès d'intempérance. »

Avis aux noctambules qui ont le mépris des gilets de flanelle.

OCTOBRE. (*Le Scorpion.*)

« Surcroît de mortalité; un savant médecin, pressé d'en expliquer la cause, prétend qu'aucun de ces martyrs d'octobre n'est mort de soif. »

Tiens! tiens! il paraît que ces graves prophètes ont aussi le petit mot pour rire.

NOVEMBRE. (*Le Sagittaire.*)

« Des vents impétueux amèneront des désastres; les côtes de l'Europe en seront particulièrement les témoins. »

Monsieur le mathématicien, vous n'avez pas eu grand-peine à trouver cela tout seul, car nous savons qu'à cette époque « les vents impétueux » font mauvais ménage avec madame la mer.

DÉCEMBRE. (*Le Capricorne.*)

« Que fait le sexe ou l'habit à l'à-propos, à l'utilité du conseil? De quelque part qu'elle vienne, la raison est un salutaire avis. Épargnez-vous donc les regrets de ne pas l'avoir suivi. »

Et c'est votre dernier mot, monsieur Mathieu de la Palisse?

Mais ce n'est donc pas vous qui avez fait courir le bruit de la fin du monde pour la mi-août?

Diable, si ce n'est point inscrit dans vos tablettes, raison de plus pour que cela arrive.

Ce sera toujours, hélas! la fin du monde pour quelques-uns. Que ce ne soit ni pour vous, ni pour nous, « ami lecteur, » comme dit le prophète Mathieu à ceux auxquels il promet des choses désagréables. C'est la grâce que je vous souhaite : Ainsi soit-il?

Henri LIESSE.

(A continuer.)

LE VAISSEAU FANTÔME.

Le *Vaisseau Fantôme* a sombré; il est venu se briser contre l'écueil d'une exécution impossible. Le public, à une première représentation surtout, ne sépare jamais l'œuvre des interprètes; l'illusion du théâtre s'y refuse absolument; On peut même dire que plus l'œuvre est puissante, vivante, enpoignante plus elle demande, pour réussir, à être bien jouée.

Le type rêvé par le poète s'incarne dans l'artiste qui le traduit. Un opéra, fatalement, porte le poids des défaillances, des fautes, des antipathies de ses interprètes; aussi, l'impresario à qui l'expérience a appris qu'une première représentation est toujours une bataille, ne confie-t-il qu'à des soldats éprouvés l'ouvrage qu'il veut mettre à l'abri d'un désastre.

Meyerbeer, qui savait combien un interprète maladroit peut compromettre le succès de l'œuvre la mieux conçue, est mort sans avoir entendu l'*Africaine*, après avoir cherché pendant quinze ans un Vasco et une Séliska. Wagner s'est brouillé avec son meilleur ami, son admirateur le plus fervent, son protecteur le plus généreux, le roi Louis de Bavière, à propos d'un détail de mise en scène.

Donc le *Fliegende Hollander* a fait four au Théâtre de la Monnaie. Un pareil sort devait-il être réservé à cette œuvre superbe devant un public qui s'est pris d'une belle passion pour le *Lohengrin* et qui applaudit de tout cœur, aux concerts populaires, à l'introduction des maîtres chanteurs?

Le *Vaisseau Fantôme* ne renferme que des beautés à la portée de toutes les oreilles. Wa-

gner, dans cette œuvre de jeunesse, (1) fait de la musique comme tous les maîtres qui se sont illustrés au théâtre. Si l'on y remarque déjà le coloris, le souffle, l'ampleur de style de Wagner, le système du compositeur saxon s'y devine à peine. Le *Vaisseau Fantôme* n'a qu'une parenté éloignée avec le *Tannhauser*, les *Maîtres chanteurs* et surtout les *Nibelungen*; comme tous les opéras à la mode, il se compose d'une succession d'airs, de duos, de trios et de chœurs écrits souvent sans parti pris d'école et dans la forme la plus ressassée. Ceux qui nient à Wagner la *Mélodie*, comme on la niait naguère à l'auteur des *Huguenots*, chantonnaient machinalement, en prenant leurs paletots au vestiaire, le soir de la première représentation, le chœur des fleuses, la chanson du pilote, la ballade de Senta, que sais-je encore ? et le *Fliegende Hollander* a fait four ! four malgré ses superbes navires, sa mer houleuse et sa légende poétique !

Ce que nous reprochons à l'exécution du *Vaisseau fantôme*, c'est moins l'insuffisance de ses interprètes, que le manque absolu de style, d'accent, de couleur, de vie. Ce qui nous crispe par dessus tout, ce sont les perpétuels doigts dans l'œil qu'on y commet et l'effronterie des *effets à côté* qui s'y étalent.

Le *Vaisseau Fantôme*, à la Monnaie, c'est la descente de croix de Rubens vue à la chandelle, la Vénus de Médicis passée au badi-geon.

M. Nutter, qui a traduit le poëme de Wagner pour la scène française, peut réclamer sa part de l'insuccès que nous enregistrons. Ses vers fourmillent de coq-à-l'âne incroyables et les remaniements et coupures qu'il s'est permis au troisième acte, rendent la belle scène des matelots et des femmes inintelligible. Nous attendions de M. Nutter, le traducteur du *Lohengrin*, un habile homme, autre chose que le galimatias insensé qu'il met, par exemple, dans la bouche de Senta au deuxième acte et cela sur un accompagnement qui n'en laisse pas perdre une syllabe :

- « Doublant un cap, il s'avance
- » Malgré vents et tempête,
- » Dans sa fureur il blasphème ;
- » A jamais je m'entête !...
- » Hui !... Satan l'entend,
- » Hiva ! hiva ! hui !...
- » Au mot le prend
- » Hui ! hiva ! hiva ! hiva !
- » Son arrêt est d'errer sur les flots
- » Sans merci, sans repos.

Ainsi traduit, le *Vaisseau Fantôme* devient le *Vaisseau Fantoche*.

Au point de vue de la décoration, M. Vachot a parfaitement fait les choses : ses navires sont superbes et marchent comme s'ils avaient des jambes, aussi, ne nous expliquons nous pas l'abstention du public qui, dès la deuxième représentation, a laissé la salle à moitié vide. Tel qu'on nous le donne, le *Vaisseau Fantôme* mérite au moins d'être vu une fois. En dépit des faiblesses de l'interprétation, il se dégage de cette œuvre magistrale une poésie délicate, un charme étrange ; les âmes les moins accessibles aux grandes conceptions de l'art, sortent du *Vaisseau Fantôme* avec la conscience qu'elles viennent d'entendre une œuvre géniale.

A. NONYME.

Objets d'art et Curiosités.

Nous traduisons du *Daily Telegraph* l'appréciation suivante de la galerie Persigny, vendue ces jours derniers. Cette critique nous a paru offrir de l'intérêt, parce que plusieurs des principales toiles de la collection sont de peintres anglais :

La galerie du duc de Persigny est riche et importante ; elle prouve que son propriétaire avait l'œil d'un connaisseur et les ressources pécuniaires non moins indispensables pour collectionner des œuvres d'art. Sa galerie, il est vrai, n'est pas à comparer à celles qu'ont pu réunir d'autres hommes d'État, dans leurs moments de loisir, comme par exemple celle de feu sir Robert Peel, devenue la propriété du gouvernement britannique, et à laquelle une salle entière de la National Gallery a été consacrée. La collection de Persigny ne possède pas de tableau d'une réputation historique aussi universelle que celle du *Chapeau de paille* de Rubens, et l'art allemand n'y est représenté par aucun spécimen qui égale les merveilleux *Hobbéma* de la galerie Robert Peel.

Néanmoins, l'homme d'État bonapartiste a formé une collection remarquable à plus d'un titre, où l'école anglaise tient un des premiers rangs. Un *portrait de jeune homme* par Gainsborough est une bonne toile de second ordre de ce maître ; elle ne vaut pas le *Parish Clerk* ni le *portrait de Mistress Siddons*, de la National Gallery, ni même le *portrait de Mistress Graham*, du musée d'Édimbourg, mais le visage est peint avec la finesse de touche et la vigueur d'expression que l'on s'attend à rencontrer dans les œuvres de Gainsborough.

(1) Le *Vaisseau Fantôme* a été écrit en 1842.

Les Joshua Reynolds sont encore plus beaux. Le *portrait d'une dame anglaise* nous montre une figure de grandeur naturelle appuyée sur le piédestal d'une colonne, un livre à la main, — l'attitude favorite des portraitistes du temps de sir Joshua. Les draperies de couleur noire ou rouge sombre, le paysage sans intérêt, le ciel terne et gris n'attirent aucune part de l'attention du spectateur, dont l'œil se dirige immédiatement sur la face entourée de larges masses de cheveux retombant sur le front. Ce visage est largement peint; mais la couleur a passé comme celle de tant d'autres Reynolds. Un second portrait du même maître, celui du prince de Galles de l'époque, est ce qu'on pouvait espérer de mieux — même du grand artiste anglais — interprétant un sujet aussi peu artistique. Il faut placer à un rang bien supérieur le portrait de *Miss Orly Hunter*, charmant par la beauté du sujet et la grâce de l'attitude, charmant surtout par l'exquise finesse des tons et la séduisante habileté de la manière. Dans le visage, le fini habituel de Reynolds est encore accusé et les teintes n'ont pas souffert; elles ont été adoucies, non ternies par l'action du temps.

Un pareil tableau doit trouver place dans la National Gallery, et, s'il n'est pas *enlevé* par les directeurs de cette institution, il est digne d'orner les collections de France qui, je crois, ne contiennent pas un seul spécimen de Joshua Reynolds.

Un plus grand peintre encore que Reynolds, Velasquez, est représenté par une œuvre remarquable : le portrait d'un jeune homme vêtu de noir de la tête aux pieds, s'amusant de jouets d'enfants et dont le visage riant accuse l'imbécillité. C'est toute une étude psychologique. Les draperies et accessoires qui entourent la figure principale sont peints en couleurs sombres et conduisent l'œil directement sur le visage pâle, souriant, aimable, presque intelligent, et cependant idiot, à ne pas s'y méprendre. Ce tableau est un triomphe, tant pour la couleur que pour le rendu de l'expression.

Un groupe intitulé le *Sommeil de Jésus*, est attribué à Raphaël et a peut-être été exécuté par l'un de ses élèves.

La dureté des contours qu'on croirait entaillés dans la toile et quelque chose de métallique dans l'éclat de la couleur, rappellent le premier style de Raphaël, encore sous l'influence des leçons du Pérugin. Voici un magnifique Van Dyck, une *Sainte Rosalie* priant dans le désert et réconfortée par des anges.

Pour le visage, qui est une belle conception, le peintre s'est peut-être inspiré quelque peu de la Madeleine du Guide que la forme et la couleur rappellent également. Mais le dessin et la vigueur des tons appartiennent bien à l'élève de Rubens.

Ce tableau fait regretter que Van Dyck ait gaspillé une aussi grande part de sa vie à peindre les courtisans et les seigneurs de son époque, au lieu de s'appliquer à des sujets plus élevés que le *Saint Martyr* (1) à cheval.

La collection du duc de Persigny est riche en tableaux hollandais, flamands et allemands. Un ivrogne de Koning est digne de Jan Steen. Il y a lieu de citer encore un intérieur d'Abraham Teniers; ce sont des paysans buvant de la bière et se préparant à en boire davantage. Un magnifique Terburg représente un grand seigneur faisant ses adieux à sa femme et à ses enfants et partant avec sa suite pour le champ de bataille. Un Wouvermans, très-beau aussi, attire une foule d'admirateurs. C'est une scène de chasse : des chevaux galopent, de belles dames se promènent sous les arbres au feuillage luxuriant, au milieu d'une vaste étendue de lacs, de plaines et de collines.

Karl STUR.

CHRONIQUE ARTISTIQUE.

1^{er} mai : ouverture de l'exposition des Beaux-Arts, à Paris; plus que jamais, beaucoup d'appelés, beaucoup d'élus.

Plus que jamais aussi, beaucoup de refusés, parmi les Allemands, bien entendu. Voilà l'art qui se pique maintenant de chauvinisme.

Parmi les Français refusés, Courbet en tête !!! Hélas ! trois fois hélas ! On se demande ce qui a pu attirer contre le *panier de pommes* et la *femme vue de dos* de ce peintre, un rigorisme aussi ridicule. Encore une fois, qu'est-ce que l'art a à voir dans les affaires de M. Courbet ? L'école française doit-elle renier l'œuvre d'un de ses plus grands maîtres modernes, parce que l'homme « a été de la Commune ? » Dans cent ans d'ici, alors que les modernes seront des anciens, quand on classera dans les musées les maîtres de l'époque, est-ce que nos descendants trouveront à la *Remise de chevreuils*, par exemple, une odeur de pétrole ? Trouvera-t-on que ses merveilleuses marines dénotent d'orageuses passions politiques ? Trouvera-t-on aussi que ses Nudités splendides sentent la destruction ? Que nous importe le citoyen Courbet ? Que nous importe Monsieur Rubens ? Si l'on venait nous apprendre aujourd'hui que Rembrandt a renversé une colonne, dans son temps,

(1) Charles 1^{er}.

ou même qu'il eût assassiné père et mère, est-ce que nous relèguerions ses toiles dans les greniers? Est-ce que les fautes de l'homme nous feraient condamner les qualités de la toile? C'est tout bonnement absurde.

La France aristocratique n'était point si prude que la France démocratique. François I^{er} enrichissait son pays des œuvres de Benvenuto Cellini, qui était loin pourtant d'être un saint homme.

David, régicide, exilé de France au retour des Bourbons, n'a jamais vu ses œuvres bannies des salons de peintures qui eurent lieu sous la Restauration.

Bethoven était un révolutionnaire.

Wagner et le célèbre architecte Tempré ont provoqué la révolution de Saxe.

Il ne s'est trouvé dans ce jury, dont la mission devait être absolument artistique, que deux peintres pour protester; hâtons-nous de les nommer: ce sont MM. Robert-Fleury et Fromentin, lesquels pourtant ne partageant assurément pas les opinions politiques du *colonnicide*.

L'adversaire le plus acharné, dans cette grotesque circonstance, de l'indépendance artistique, a été M. Meissonnier — l'auteur de *la Barricade* exposée ici pendant le siège.

Ah! monsieur le politicien, il n'est point probable que la postérité sacrifiera à vos opinions politiques les œuvres artistiques de celui que vous avez appelé « l'artiste débouleur; » et le moindre *panier de pommes*, signé Courbet, l'emportera toujours auprès des gens qui envisagent l'art absolu indépendamment des personnalités, sur vos agréables miniatures.

..

De mieux en mieux :

Une décision patriotique aurait exclu, jusqu'à sa mort, Wagner, de la scène française.

Puisse la scène française s'en consoler dans les bras de M. Ambroise Thomas.

..

Depuis un mois l'attention parisienne était toute à l'exposition des œuvres d'Henri Regnault, le jeune artiste victime de l'art de la guerre.

Le talent d'Henri Regnault a été assez unanimement proclamé par l'élite des critiques ses compatriotes, pour que je m'abstienne ici d'appréciations inutiles sur la valeur d'un peintre qui a produit, au début de sa carrière, alors que l'on ne fait que « chercher sa note » des toiles telles que *Juan Prim*, *Salomé*, *l'Exécution à l'Alhambra*, etc. — Nul doute que si ce peintre eut vécu jusqu'à l'âge où l'on « fait son œuvre, » il eût légué à l'avenir un plus grand héritage.

Néanmoins le produit de la vente qui vient de terminer cette exposition prouve combien les compatriotes de ce jeune peintre portent haut l'estime de l'œuvre et le souvenir de l'artiste.

..

Voici, d'après *Paris-Artiste*, les principaux prix :
La Sortie du pacha à Tanger, 10,000 fr.

Le L'anneau décoratif pour salle à manger, deux lévriers noirs, 25,000 fr.

La Nature morte, semblable, comme proportions; au tableau précédent, 5,700 fr.

L'Intérieur d'un harem marocain, 5,150 fr.

L'Espagnol (tête d'étude), 3,200 fr.

Le Gitano (tête d'étude), 2,100 fr.

Les deux *Bergers castillans* se sont vendus : l'un 4,000 fr., l'autre 3,000 fr.

L'Entrée de la salle des Deux-Sœurs de l'Alhambra de Grenade, 4,700 fr.

La Salle de bains, 2,300 fr.

La Galerie et porte de l'Alcazar de Séville, 4,200 francs.

La Salle des Deux-Sœurs, 5,300 fr.

Une caverne près de la mer à la marée montante, 1,050 fr.

Les petites études qui dataient de la jeunesse du peintre, les *Lions couchés*, le *Lion debout*, ont été payées 500 fr., 180 fr.; les *Paons*, 1,200 fr.

Aquarelles : le *Jubé de la cathédrale de Burgos*, 1,925 fr.

L'Intérieur de la cathédrale de Burgos, 2,900 francs.

La Porte de sacristie dans la cathédrale, 2,000 francs.

La Cour mauresque avec laurier-rose, 6,300 fr.

L'Entrée de la salle des Deux-Sœurs de l'Alhambra de Grenade, 4,100 fr.

La Cour des Lions, Alhambra, 4,000 fr.

Le Portail d'église à Avila, 1,500 fr.

Les *Deux Lavoirs mauresques*, l'un 1,900 fr. l'autre 1,600 fr.

La Salle des Abencerrages avec la Cour des Lions (Alhambra de Grenade) 3,060 fr.

La Madrilène, 4,600 fr.

Le Paysan espagnol pendant la révolution, 3,400 francs.

Les dessins se sont vendus dans la même proportion. Les moindres croquis ont presque tous atteint 100 francs; les *Chiens de chasse*, étude à la mine de plomb faite dans le chenil de Meudon, ont été vendus 400 fr. En somme, les 110 dessins inscrits au catalogue ont été payés 11,000 francs.

La première vacation a produit 137,000 fr. et la seconde 11,715 fr., ce qui donne un total de 148,875 francs pour les 150 pièces mises en vente.

Les principaux acquéreurs sont MM. de Rothschild, M^{me} la baronne Nathaniel de Rothschild et M. Cahen, d'Anvers, M. Breton, M. Ad. Fould et M. Raiset, pour le compte du Musée.

..

La proposition de fondation d'un théâtre national n'émeut guère MM. les auteurs en général et M. Louis Claes en particulier.

Tout s'explique : M. Louis Claes vient de présenter au théâtre du Parc une comédie en trois actes qui passera l'hiver prochain.

Je ne connais la pièce ni de nom ni de réputation, mais j'en réponds : Elle est de l'auteur de *Germaine*.

Quel admirable comédien que ce Lesueur !

Un masque d'un caractère étonnant, tranché par le rictus le plus satanique qu'ait jamais grimacé visage de comédien.

D'une nature mobile s'il en fut, se transformant avec une science scénique extraordinaire : superbe dans le rôle du chevalier de la *Partie de Piquet* effaré dans le domestique du *Chapeau d'un horloger*, ce comédien s'incarne dans un rôle et en trace l'individualité, en vivifie l'idée, substitue la réalité à la fiction de par une puissance de création inouïe, si bien qu'en l'écoutant des yeux, on pense qu'en fait de mauvaises pièces, il n'y a que de mauvais comédiens.

Ceci ne soit pas dit pour le *Chapeau d'un Horloger*, qui est peut-être le vaudeville le plus spirituel du répertoire moderne.

LAZARILLE.

L'HÉLIOTYPIC.

Certain original qui tient en grande admiration la *Buveuse d'absinthe* de Félicien Rops, s'est avisé, pour conserver cette œuvre à la portée de son admiration, de la placer dans son cabinet, à la droite d'un portrait au daguerréotype. Au point de vue du goût, ce n'est pas précisément agréable, mais au point de vue de la curiosité, c'est au moins bizarre. Ces deux portraits ont, en effet, en dépit de leur contraste, une singulière affinité.

L'un, caractéristique, d'un ton mat et vigoureux, et d'un coloris très-accentué ; l'autre, terne, miroitant, et qu'il faut regarder d'un certain côté, pour distinguer l'image du mirage.

Deux effets différents produit par une même cause ; deux épreuves imprimées par l'action de la lumière et d'une préparation chimique dans la chambre obscure.

Le procédé seul diffère. Tout simple qu'il soit, il a fallu pour le découvrir et l'employer, bien du temps et bien du travail. Réduit à sa simple expression, ce nouveau procédé consiste dans l'emploi de l'encre grasse d'impression, au lieu de procédés chimiques à base d'argent.

Tel est le perfectionnement apporté par M. Maës, d'Anvers, à la découverte de Daguerre. De ce qui n'était à l'origine qu'une expérience scientifique, M. Maës, a fait surgir un art nouveau : l'*Héliotypie*.

Pour bien nous convaincre des progrès apportés par l'intelligence du chercheur, à cette découverte essentiellement scientifique, il est intéressant de suivre les développements de l'enfant trouvé, depuis son âge de nativité jusqu'à son adolescence, car il est certain que ses productions ne s'en tiendront pas encore là.

D'abord, on trouva merveilleuses les images parfaites obtenues au moyen de préparations chimi-

ques et de la chambre obscure ; le patient devait recommencer pour chaque épreuve l'opération de copie. Graduellement le procédé se modifia à force de tâtonnements ; la période d'incubation passée, il se perfectionna même d'une façon étonnante.

L'on crut avoir atteint l'apogée du perfectionnement, en produisant des épreuves sur papier. Ces épreuves imprimées par l'action de la lumière sur les sels d'argents à travers un cliché obtenu à la chambre noire, étaient monochromes, d'un ton riche, et agréable. En outre l'avantage de reproduction des épreuves, parut prodigieux aux initiateurs. Mais ceux-ci s'aperçurent bientôt que ces impressions prodigieuses contenaient en elles-mêmes des principes d'instabilité et d'altération.

C'est alors qu'en Allemagne, en France et en Belgique, quelques chimistes s'adonnèrent à la recherche du meilleur des *siccatis*. — Ainsi M. Maës, à Anvers, fit un des premiers à éventer le secret.

Les résultats obtenus sont vraiment extraordinaires : Il suffit pour le reconnaître de mettre le dessin original de la *Buveuse d'absinthe* à côté de la copie, — la différence en est à peu près indéfinissable — la teinte, l'effet, la lumière, le caractère y sont reproduits avec une perfection que sont loin d'atteindre les reproductions *photographiques* antérieurement faites de ce dessin.

La difficulté d'obtenir des images inaltérables est donc vaincue, et ces images peuvent rivaliser de brillant et de délicatesse avec les meilleures images obtenues par l'ancienne méthode photographique — ce sont les seules qui puissent demeurer absolument indéfectibles.

Les épreuves héliotypiques ne sont pas déplacées à côté des plus belles estampes ; la rapidité de leur production, par le moyen de la presse mécanique, permettra de propager à des prix modérés les chefs-d'œuvre des maîtres.

M. Maës travaille en ce moment à la reproduction des eaux-fortes de Rembrandt et des cent portraits gravés par et d'après Van Dyck, par les Bolvest, Vosterman, Pontins, etc. Jamais ces eaux-fortes n'auront été plus *exactement* reproduites.

Nous avons sous les yeux différents spécimens héliotypiques : vues d'après nature, reproductions de tableaux, gravures, dessins, etc., qui sont réellement merveilleux de fidélité, les demi-teintes sont admirablement ménagées, les traits sont fins et vigoureux ; il y a des finesses de détails que la phototypie seule peut rendre.

Évidemment ce procédé fera avant peu sensation dans le monde artistique et l'*Art libre* devait un des premiers, attirer sur lui l'attention publique.

LAZARILLE.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à la prochaine livraison : *Histoire d'une Fille folle*, nouvelle par Camille Lemonnier et *La Poésie moderne*, étude critique par Thammner.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

BULLETIN ARTISTIQUE.

La Société royale pour l'encouragement des beaux-arts d'Anvers vient de décider qu'à l'avenir elle s'adjoindra pour le placement des œuvres envoyées à ses expositions triennales deux artistes de Bruxelles et un de Gand, lesquels seront choisis parmi ceux nommés par les artistes à la précédente exposition de Bruxelles.

Mieux vaut tard que jamais ; il y a plus de cinq ans que les artistes du pays réclament énergiquement le droit que l'on vient enfin de leur accorder. Nous ne le considérons nullement comme une concession qui nous est faite mais comme une justice qui nous est rendue.

Si Anvers entre franchement dans la voie des réformes nécessaires, le ministre ne veut suivre qu'à moitié ce hardi mouvement. — En voici un exemple :

MM. A. Vanderpeereboom, représentant et J. Portaels, peintre à Bruxelles, ayant refusé de faire partie de la Commission directrice de l'Exposition des beaux-arts de 1872 ; il s'agissait de pourvoir au remplacement de ces deux membres.

En nommant M. Hagemans le ministère a fait preuve de tact ; M. Hagemans ayant profité de toutes les occasions qui se sont présentées pour prendre, aux Chambres, la défense des intérêts artistiques, sa place était marquée au sein de la Commission directrice ; nous sommes heureux de la lui voir occuper. En nommant M. Slingeneyer, le ministère n'a pas fait preuve du même tact, car, en opposant ainsi le contre au pour, il complète la liste des artistes officiels qui n'ont rien à faire avec l'élément artistique de l'époque. Sauf M. Ha-

gemans et M. Baptiste Meunier, graveur, l'élément artistique vivant n'a aucun défenseur au sein de la Commission. Ce groupe est cependant assez nombreux pour avoir le droit d'être représenté au moins par un artiste peintre. Hors les deux membres que nous venons d'excepter de la règle générale, le reste de la Commission directrice ne s'occupera de nous en quoi que ce soit et il aura raison :

En effet ce serait rompre avec les saines traditions de son passé, ce serait renier tout ce passé lui-même. En vérité si les artistes exposants n'élisent pas un jury absolument opposé à celui désigné par le ministère, nous ne serons ni représentés ni défendus ; c'est ce que nous devons éviter à tout prix.

C'est pourquoi nous ne saurions assez engager les artistes dont les principes sont nôtres, à choisir des hommes capables de revendiquer et de défendre énergiquement les principes d'art que nous préconisons dans cette revue.

LA RÉDACTION.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE.

(Suite.)

LE STATUAIRE.

II

En 1859, Wiertz publie une brochure intitulée : *Peinture mate*.

Wiertz a inventé un procédé qui, par les résultats qu'il permet d'obtenir, peut remplacer la peinture murale à l'encaustique, ou le Wasser-glass mis en œuvre par les Allemands. On peint sur toile avec ce nouveau procédé comme avec le procédé ancien ; seulement, la peinture ne miroite pas. Appliquée sur la muraille, une œuvre d'art est perdue si un incendie se déclare ; la toile peut être emportée et sauvée. Enfin, s'il faut en croire Wiertz, qui, je pense, l'a seul employé, ce procédé est facile, est une aide plutôt qu'une difficulté. C'est, dit-il, « comme si on travaillait à quatre mains. » Mais il faut se défier des exagérations.

La brochure exaltait fort ce nouveau procédé, mais n'en faisait pas connaître la composition.

Une note inédite nous a mis dans le secret du peintre ; je la donnerai en appendice à la fin de cette étude. Les peintres devraient essayer ce procédé dans leurs grandes compositions.

Il est indubitable que Wiertz en a tiré un excellent parti. La peinture à l'huile paraît plus lourde, à côté de cette peinture mate, très-brillante, sans miroitement et sans embus. On n'a qu'à comparer le Grand de la terre et le Triomphe du Christ. C'est la fresque, avec de véritables facilités d'exécution.

La brochure intitulée *Peinture mate* avait surtout pour objet des considérations sur l'art.

Wiertz a été pendant vingt ans tourmenté par la pensée du Beau dans les arts. Il eût voulu définir le Beau, « établir des règles fixes sur le Beau, » malgré cet axiome sceptique qu'on a pu lire de son vivant sur les murailles de son atelier :

« *En peinture, l'absurde même se justifie.* »

« Quelle que soit la sagacité du critique, quelle que soit la justesse de ses observations, le peintre qui sait discuter et qui veut discuter, battra en brèches toutes ses argumentations. »

« L'auteur de ces lignes fera un jour une expérience curieuse : il soutiendra publiquement deux thèses contraires ; dans l'une il prouvera que ses œuvres sont irréprochables, dans l'autre, que ses œuvres n'ont pas un pouce carré sans défauts (1). »

Wiertz se complaisait en ces plaisanteries, qui étonnaient les ignorants.

En 1851, il avait exprimé quelques idées préparatoires :

« Depuis longtemps j'ai songé au mal qui tourmente incessamment l'artiste et qu'on nomme « la diversité de nos opinions sur le » Beau. »

« J'ai résolu d'apporter, pour ma part, une page à l'œuvre qu'accompliront un jour des hommes de talent et qui aura pour titre : *Grammaire des peintres* (2). »

« J'ai fait un recueil d'observations sur les causes qui constituent le beau chez les plus grands maîtres. Ce que Raphaël, Michel-Ange, Rubens, etc., ont *senti*, sera érigé en principes. »

« Ce travail sera publié prochainement sous ce titre : *Du Beau dans l'art de la peinture*. Cet essai sera soumis à la sagacité d'hommes compétents et les principes, j'espère, en seront discutés avec une énergie soutenue et une rigoureuse observation des règles de Pascal. »

(1) L'expérience n'a pas été faite ; Wiertz n'avait garde de se démolir : il craignait trop qu'on ne le prit au mot.

(2) M. Charles Blanc, critique français, a publié une *Grammaire des arts du dessin* qui rentre assez, me semble-t-il, dans les idées de Wiertz. Mais cette Grammaire ne nous donne pas encore une « formule du Beau. »

« La définition du mot *beau* ne sera point démontrée (*sic*) à la façon de ceux qui se sont occupés jusqu'à ce jour de cette question... »

Dans sa brochure sur la peinture mate, ces idées reviennent de nouveau. Mais la définition du Beau y semble être encore pour un temps ajournée. Cependant, au fond des phrases où se débat l'esprit de Wiertz, son idée se formule vaguement. Je résumerai brièvement.

Les grandes écoles artistiques ont toutes acquis leur splendeur possible. Chacune, par un ou deux maîtres, est arrivée à un sommet qu'elle ne pouvait pas dépasser, un sommet personnel, un sommet relatif. Ainsi, en Grèce, après Phidias et Praxitèle, la décadence a commencé; en Italie, après Vinci, Michel-Ange et Raphaël, la décadence a commencé... En Flandre, après Rubens la décadence a commencé... On trouverait donc cinq ou six périodes dans l'histoire de l'art qui seraient comme des jalons posés d'espace en espace et pendant lesquelles le Beau a été diversement interprété et consacré. Ne sommes-nous pas arrivés à l'époque où les règles du Beau peuvent être établies? Ne pouvons-nous enfin synthétiser, formuler une théorie universelle du Beau, de par laquelle toute œuvre d'art sera facilement reconnue détestable ou admirable?

« Faisons mieux, dit-il, que Raphaël et Rubens, en suivant le chemin qu'ils ont suivi (1). »

Mais ceci n'est que le sentiment personnel de Wiertz, l'expression de son ambition. Il s'est entêté dans cette idée avec une force extraordinaire. Je lis dans sa biographie, par le docteur Watteau : « Raphaël, Rubens, Michel-Ange sont, d'après son jugement, les enfants gâtés des circonstances. *Ils n'ont pas eu la vraie passion de l'art.* « Si je pouvais lutter » avec eux à *partie égale*, s'écrie-t-il souvent, « ma passion aidant, je sens que je les battrais. » Ingénuité colossale!...

Il a laissé des notes sur le Beau; ce sont des fragments plus ou moins reliés entr'eux par la pensée fondamentale. Il se promet encore « l'achèvement d'un travail, qui aura pour but de révéler les causes matérielles qui produisent le beau en peinture... » Mais il ne révèle pas ces causes matérielles. Il dit que « le beau n'a point de règles, parce que personne n'a songé à en établir. » Mais il ne les établit point. Quelques pages de prémisses,

où il entre plus de divagations que de raisons, nous laissent aussi ignorants qu'il y a vingt ans. Wiertz nous apprend seulement ceci : c'est que le Beau est la réunion de certaines qualités, telles que la vérité, la simplicité, la noblesse, la grâce, etc., etc.

Nous voilà bien avancés!

En un autre endroit de ses œuvres littéraires, on lit encore ceci :

« Il n'y a qu'un seul beau, le beau *éternel*, le beau *que la raison dicte*, le beau *qu'approuvent les siècles*, le beau compris de Phidias, de Michel-Ange, de Raphaël, de Rubens. »

C'est toujours la même ombre. Cette phrase ne m'apprend rien, parce que ce n'est qu'une phrase. Phidias et Michel-Ange, Raphaël et Rubens ont compris le Beau d'une manière particulière à chacun d'eux. La même distance existe entre Raphaël et Rubens, qu'entre Vinci et Rembrandt; les deux peintres mis en parallèle peuvent avoir certains rapports d'idées, mais ils sont en continuelle contradiction d'exécution.

Il n'y a pas de « beau éternel » ni de « beau que la raison dicte, » ni de « beau qu'approuvent les siècles. » Ce qu'on est convenu d'appeler le Beau se manifeste selon la nature des esprits. Formuler le Beau, lui donner des règles fixes, quelles que soient les protestations de Wiertz et de tous les classiques, ce serait borner la liberté de l'intelligence et de la passion. La règle, c'est d'être vrai, d'impressionner, et chaque artiste selon sa méthode et son tempérament. Raphaël a exprimé certaines beautés, et Rembrandt certaines autres : essayez d'amalgamer, de fondre ces deux « manières, » vous arriverez au résultat obtenu par Wiertz, ni plus, ni moins. Qui jamais, en littérature, a songé à fondre ensemble Homère et Shakespeare, Virgile et Corneille, Dante et Schiller? La seule règle, parce qu'elle n'en est pas une, c'est de laisser se développer en liberté les facultés naturelles. Quant aux règles du Beau, il faut permettre aux utopistes seuls de les chercher en même temps, et dans le même domaine, que la pierre philosophale.

III

L'esprit de Wiertz était à la fois pointu et bonhomme, sarcastique et sérieux. Il ne lutte pas, il assomme, ou du moins il cherche à assommer. Comme tous les hommes qui ont une idée fixe, il était impossible de le faire dérailler et de lui prouver qu'il avait tort. Il remue les paradoxes avec une facilité extra-

(1) *La critique en matière de peinture est-elle possible?*
— 1851.

ordinaire. Dans la polémique, il a quelque affinité avec l'esprit d'Alphonse Karr, mais il est plus carré, plus ferme, plus absolu.

On m'assure que dans l'intimité il était affable, qu'il savait écouter, que jamais il n'avait ce ton tranchant de ses brochures. C'est possible : je ne l'ai pas connu ; je ne puis l'étudier que dans ses manifestations publiques. Je l'ai vu souvent ; il avait le malheur de se faire remarquer par un costume original, c'est-à-dire autre que celui de tout le monde : manifestation d'une vanité qui n'était cruelle que pour lui-même. Un véritable grand esprit n'a point de ces petites-là.

Dans ses publications sur l'art, à propos de certaines expositions, il a écrit des choses tout à fait gaies ; il s'est aussi parfaitement moqué des « aristarques » qui faisaient et défaisaient les réputations il y a vingt ou vingt-cinq ans.

Trouvant que les critiques ignorants applaudissaient ou sifflaient à tort et à travers, il les a malmenés dans des feuilletons. Il inventa même pour eux une « règle du bâton, » addition aux règles de Pascal. Il est certain que pour qui a quelques notions d'art, les comptes-rendus de nos expositions sont souvent de nature à vous faire dire : « Voilà des gens qui se mêlent de juger des choses qu'ils ne connaissent point. » Cette ignorance crispait Wiertz plus que personne, et il en arriva à proposer une règle absolue, qui malheureusement ne pouvait avoir force de loi. Dans les discussions sur l'art, l'adversaire heureux aurait reçu, après que la question eût été décidée par un jury, un bâton — qu'il eût pu essayer sur le dos de son adversaire.

Les critiques de 1851 firent les sourds, et la règle ne fut point appliquée.

Mais lui-même, Wiertz, si carré dans ses affirmations, était-il beaucoup plus sérieux que les critiques qu'il bafouait ?

Voici deux de ses axiômes :

« On peut tout prouver. On ne peut rien prouver. »

« Nous sommes dans nos jugements sur les arts, particulièrement en peinture : injustes, ridicules, absurdes. »

Eh bien, c'est entendu. De cette façon, chacun de nous a le champ libre et peut être à son gré injuste, ridicule, absurde. Mais alors, pourquoi une règle du bâton ? Le jury serait-il privilégié et ne pourrait-on aussi bien le châtier pour ses sentences que les critiques pour leurs opinions ? Serait-ce trop, de demander un peu de logique aux gens qui sont si certains d'avoir raison ?

En résumé, quelles sont les idées de Wiertz au sujet de la critique ? Elles s'expriment généralement en de courtes sentences durement énoncées.

« La critique n'est qu'un besoin de l'amour-propre, et la louange et le blâme ne sont que les vengeances de la vanité. »

Or, Wiertz blâmait ses critiques ; donc.....

« La critique des gens d'esprit est rarement raisonnable, celle des poètes presque toujours ridicule. »

Il me semble que la vanité passionnée de Wiertz, au lieu de montrer le bout de l'oreille seulement, a continuellement montré l'oreille tout entière. Il n'a pu supporter la critique ; son amour propre était si chatouilleux que la moindre égratignure suffisait pour lui faire jeter de hauts cris. Son amour pour lui-même, surexcité par les louanges des uns et par les gouailleries des autres, l'absorba tout entier. Il a défendu, de son vivant, ses œuvres et ses idées avec un acharnement extrême, et cette préoccupation de sa gloire lui a fait perdre un temps précieux. Ce n'est pas tout ; il s'est encore inquiété de ce qu'on dirait de lui quand il ne serait plus là.

« Deux choses affreuses dans la mort : impuissance à corriger nos œuvres : impuissance à répondre à nos ennemis.

« L'idée que le premier venu, alors que nous n'y sommes plus, peut tout à son aise se placer devant notre œuvre, la commenter, la diffamer, la juger selon son caprice, selon le caprice de la mode, et faire accepter tout cela même aux esprits les plus intelligents de tout un siècle, cette idée est la plus pénible qui puisse affliger la pensée d'un artiste.

« Quand elle vient le frapper, il s'écrie avec toutes les apparences de la plus profonde conviction :

« Il me semble que je sortirai de ma tombe pour me défendre (1). »

Je ne crois pas que jamais un homme ait poussé plus loin la défense de son œuvre. Lorsque l'idée de justice aura de pareils champions, elle s'implantera bientôt avec force dans toutes les consciences.

Il n'a point pardonné aux Parisiens leur froideur et leur indifférence à son égard. Si Paris l'avait salué grand homme lorsqu'il exposa son Patrocle, son Christ au tombeau et plusieurs autres tableaux, en 1839, il se fût fixé en France. La critique l'ayant accueilli assez durement, il anathématisa Paris et la

(1) Œuvres littéraires, — Pensées diverses.

France. Vingt ans plus tard, il n'était pas apaisé; il ne s'apaisa que quand il fut mort. Je lis dans *Peinture mate* ;

« Tout foyer de corruption qui fait de l'art sublime une vile marchandise, est un cancer au sein de l'humanité. Lieu maudit, fût-il ma patrie, fût-il ma demeure, je dirais à toute la terre : « Ne vous laissez pas attirer vers » l'abîme, ou plutôt, courez, courez-y, armés » de torches flamboyantes, et portez le fer et » le feu dans la plaie. »

Si Wiertz avait vécu jusqu'au mois de mai 1871, il aurait eu quelques âpres jouissances.

Voilà jusqu'où allait son amour-propre ; voilà comment il voulait punir la critique qui ne lui élevait pas un piédestal : il eût mis le feu à Paris dédaigneux de ses œuvres !

Rappelez-vous maintenant la réflexion d'un visiteur, audacieusement écrite sur la muraille, ou sur l'album préparé à cet effet dans l'atelier de Wiertz, et que j'ai citée au commencement de cette étude : « Cet acharnement contre la critique prouverait-il que Wiertz n'est pas encore assez grand et assez sûr de lui-même pour planer au-dessus d'elle, comme le pouvait un Goethe ? »

Il faut répondre affirmativement : Wiertz avait l'esprit étroit, malgré l'envergure de son imagination. Il voulait tout embrasser, tout dévorer, tout conquérir ; il aspirait à voir le monde entier incliné devant lui avec respect : une estafilade de plume, la raillerie d'un critique inconnu, ignorant, sans talent, suffisait pour le mettre dans des colères d'enfant gâté, colères qui duraient des années. On ne pouvait parler de ses œuvres qu'avec des transports d'enthousiasme ; il ne voulait pas que son génie reçût des éclaboussures, même légères : au lieu de se secouer, de hausser les épaules et de passer, il tirait son épée à deux mains et essayait de pourfendre les insolents. C'est la marque la plus caractéristique d'un petit esprit. L'artiste et l'écrivain, poète, peintre, musicien, sculpteur, en faisant appel au public, s'attendent à être jugés. S'ils ne supportent pas des jugements même sévères, qu'ils gardent pour eux leurs travaux ; si des critiques vraies, ignorantes ou sottes les mettent hors d'eux, ils ne sont pas dignes du titre qu'ils se sont donné.

Émile LECLERCQ.

(A continuer.)

HISTOIRE D'UNE FILLE FOLLE.

A. M. J. J. Kraszewski.

Il était tombé de la neige pendant une semaine et je ne pouvais bouger, les chemins étant pris. Le jour, je regardais à travers les vitres scintillantes de givre de l'auberge, les maisons, détachées en blanc sur le ciel roux, dont on voit les profils rechignés grimper en grimaçant la chaussée en pente, entre deux rangées de façades crevassées, en torchis et en briques, qui rentrent et s'avancent, sous leurs toits de chaume, d'ardoises et de tuiles. Vers midi, les cheminées fument ; on prépare la soupe dans le chaudron qui bout ; une bonne odeur de choux et de pommes de terre sort par le dessous des portes. Derrière les fenêtres, des femmes en corsage de laine rouge, les cheveux plaqués sous des cornettes en coton, vont et viennent en remuant des vaiselles, pendant que les hommes battent le grain dans les granges. Et toujours on entend, à intervalles réguliers, le bruit du fléau qui frappe l'aire, tantôt sonore et tantôt sourd, selon qu'il tombe. Les chiens dorment dans la paille chaude de leurs niches et les poules, sur une patte, la queue basse, perchent au bras des charrettes, sous les hangars. Du fond des étables une vapeur monte, mêlée à la buée qui fume sur les trous à purin. — Le soir, j'allais au cabaret, la pipe en bouche et les mains dans les poches, comme un paysan. Le cabaret où j'allais s'appelait le *Pot d'étain*. Un grand diable de poêle à buse plate où ronflait la marmite, s'avancait jusqu'au milieu de la chambre, sur le carrelage rouge pommelé de mottes de sable jaune. Trois tables et dix chaises à pieds carrés, couleur sang-de-bœuf ; dans le coin de gauche une gaîne d'horloge brune, sculptée de rinceaux massifs, avec une petite vitre en haut derrière laquelle on voyait un cadran de cuivre rayé par de grosses aiguilles ventruës ; à droite, près de la porte d'entrée, un comptoir, sang-de-bœuf comme les chaises et les tables, garni d'une pompe à bière, de verres et de plats d'étain gaufrés dans le milieu de hachures losangées ; au-dessus du comptoir, contre le mur, un dressoir où luisaient comme de l'argent des demi-litres d'étain, à côté d'une poterie de Tournai hérissée de têtes de pipes ; trois cadres de palissandre bossant sur des images d'Épinal et pendus, les deux premiers sous des cages en fils de fer où volaient des canaris, le troisième sous de grandes affiches roses, vertes ou jaunes, sabrées de lettres

noires, avec l'indication des ventes et le nom de M. le notaire; une vieille cheminée de bois, étoffée d'une serge à dessins tuyautée; sur le manteau de la cheminée un petit Christ en cuivre, un porte-allumettes, des chapelets d'oignons et un oiseau de tir à la perche, à plumet rouge mangé des mites; — par terre, dans le sable, un vieux caniche rogneux, griffé par une chatte noire et rabroué par une petite momie accroupie dans l'âtre, le nez sur l'estomac, qui était le baes et toussait, crachait, renâclait : voilà ce que je voyais tous les jours au *Pot d'étain*. Je me mettais dans l'âtre, vis-à-vis du vieux Daniel Peeters, la momie du foyer, et à demi croustillé par la chaleur de la fonte rougie à blanc, je caressais de ma botte, par passe-temps, le poil crotté du caniche ou bien je frottais à contre-main la fourrure de la minette, longuement.

Toutes les heures, j'entendais l'espèce de hoquet que faisait l'horloge avant de sonner, et le marteau tombait avec un nasillement de vieille femme qui parle en se mouchant. Daniel Peeters allongeait une jambe percluse dans les côtes du caniche, toussait, crachait et disait : — « Il est telle heure. » Lisbeth Peeters, sa femme, menue vieille, jaune et ridée comme une nêfle, levait les yeux de dessus son tricot et répétait : — « Il est telle heure, » puis engouffrait une pelletée dans le feu; un canari sifflait parfois et le silence recommençait, scandé par le tic-tac de l'horloge.

A huit heures, je voyais entrer, à travers la fumée de la marmite, un petit homme à tête de chèvre, maigre et osseux, avec de longues mains calleuses et sèches, couleur de vieux buis, qui avait le plus souvent une peau de mouton sur le dos et sur la tête un bonnet en peau de renard. Ce petit homme, qui était le berger Côme Spinette, disait bonjour, la main à son bonnet, s'asseyait près du vieux Daniel Peeters, allumait une pipe, buvait à petits coups son verre, ne disait rien et riait toujours.

Un quart d'heure après, la clanche claquait de nouveau et la porte s'ouvrait pour un gros homme gras et rouge, la face luisante comme du beurre, qui s'appelait Lamme Potte et faisait le commerce de bois. Lamme Potte allongeait ses grosses jambes courtes des deux côtés du poêle en faisant craquer sous le poids de son corps le bois de sa chaise, tisonnait le feu, bourrait sa pipe et regardait de ses yeux ronds, longuement, les charbons qui tombaient dans les cendres en pétillant. Daniel Peeters

disait un mot, Côme disait le sien, Lamme en disait un aussi, puis chacun se replongeait dans le silence. On n'entendait plus que le bruit des pipes entre les dents, le claquement des lèvres qui rejettent la fumée et le clapotement des salives tombant à terre, avec un mélange de ronronnements qui partaient de dessous le poêle et de cliquetis d'aiguilles qui venait du côté où tricotait Lisbeth Peeters. La chaleur du poêle finissait toujours par endormir plus ou moins Lamme Potte qui laissait alors tomber sa tête sur son estomac et se mettait à ronfler comme s'il eût eu dans le gosier la basse, les deux violons, la flûte et le trombone qui, du haut de l'estrade, font danser les jeunes filles dans la salle de bal du *Chien Vert*, les jours de kermesse. Oh! oh! Lamme avait des poumons, et tantôt sa tête roulait à droite, tantôt elle roulait à gauche, jusqu'au moment où il s'éveillait en sursaut, en poussant un grand soupir.

A neuf heures entrait un petit vieillard, ridé et courbé, très-propre. Un col de chemise blanc à pointes sortait de sa veste couleur marron, ouverte sur un gilet en tricot. Il avait une petite figure sèche qu'une large casquette à toit plat faisait paraître plus petite et plus sèche encore, et il la portait sur le nez, par dessus un serre-tête en soie noire qui lui allait des sourcils à la nuque. Sur le rebord de la casquette s'étaient, à droite et à gauche, les oreilles, percées de minces anneaux d'or. Ce petit homme, qui avait l'air timide et chagrin, regardant en dessous ou de côté, marchait doucement, les pieds dans de gros sabots rembourrés de peau de mouton.

Lisbeth Peeters mettait alors sur la table qui était la plus proche du poêle, un bout de tapis, de la craie, un jeu de cartes et des verres de bière; le vieux Peeters frottait de haut en bas et de bas en haut ses jambes demi-percluses, et reculait sa chaise jusqu'à la table en la tenant sous lui par les bords; Côme Spinette se mettait à côté de Daniel Peeters et riait de son petit rire muet qui montrait à nu les trois dents jaunes en pointe qu'il avait sur le devant; le gros Lamme frottait ses yeux avec son poing, s'étirait les bras, baïllait trois ou quatre fois coup sur coup et crachait dans ses mains, par habitude, comme quand il s'apprêtait à faire une grande besogne; puis la mère Lisbeth se remettait à tricoter et le nouveau venu, ayant allumé sa longue pipe de Hollande, battait les cartes.

— Comment va chez vous? demandait quelqu'un.

Le petit vieux en sabots toussait, baissait la tête, crachait et faisait entendre une sorte de râle qui était un rire; puis il laissait tomber ces deux mots, avec effort, entre ses dents serrées :

— Même chose.

Ses maigres joues se creusaient alors pour aspirer une énorme bouffée de tabac dans laquelle il s'enveloppait, et il regardait de côté le berger qui gloussait en riant et le gros Lamme qui soupirait en branlant la tête.

— Comme il plaît à Dieu, disait la vieille Lisbeth à demi-voix.

— Comme il plaît à Dieu, répétait lentement le dernier arrivé.

Tout rentrait dans l'ordre et le jeu commençait.

Une lampe de cuivre, suspendue au plafond par des chaînettes, jetait sur le groupe des joueurs les reflets de sa lumière à l'huile grasse. Lamme Potte, ramassé en lui-même comme une boule de chair, s'allumait de tons cramoisis aux joues, au front et aux oreilles. Une lueur taquinait le bout fin du nez de Côme Spinette, dont les joues, les yeux et le menton demeuraient dans l'ombre de sa casquette en peau de renard. Mais sur la figure du vieux aux anneaux d'or il n'y avait même pas un espace grand comme l'ongle qui fût éclairé, tant il prenait garde de se tenir dans l'obscurité. Daniel Peeters, qui n'y voyait plus trop, même en collant son jeu contre son nez, se mettait sous la lampe qui jaunissait comme du parchemin sa vieille peau ratatinée. Lamme Potte tapait du poing sur la table en abattant les cartes et criait les couleurs; le petit Spinette poussait du doigt sa carte doucement, louchant à droite et à gauche pour voir dans le jeu de ses voisins; Daniel Peeters toussait, crachait, avait des quintes, grommelait, réclamait, et l'on entendait toujours sa petite voix glaireuse qui sortait en sifflant de ses joues que la colère faisait rougir aux pommettes. Seul, le dernier arrivé ne trichait pas, ne grommelait pas, ne tapait pas les cartes : il se taisait, enfumait ses voisins et se trompait parfois de couleur.

— Eh ! Caillou c'est pas du pique ! c'est du trèfle, disait l'un des joueurs.

— C'est juste, répondait le petit Caillou, comment ai-je pu prendre du pique pour du trèfle ?

On jouait jusqu'à dix heures.

Le père Caillou perdait souvent, sans se plaindre. S'il disait quelque chose, c'était ceci :

— A notre âge on n'est plus heureux, mère Lisbeth.

Il arriva trois fois qu'au milieu de la partie de cartes on entendit dans la maison voisine des cris singuliers, qui tenaient de la bête.

Le père Caillou laissait alors tomber ses cartes sur la table et tendait l'oreille, la paume de la main à plat sur la table, prêt à se lever; le berger clignait son petit œil gris du côté du mur; Lamme tapait ses cuisses et disait : Dieu ! Dieu ! est-il possible ? le caniche poussait un hurlement qui ne cessait que sous une bourrée de coups de pieds, et Daniel Peeters disait à Caillou :

— Ça la prend.

Caillou répondait :

— Oui, trois fois la semaine.

— Comme il plaît à Dieu, disait la vieille Lisbeth Peeters.

A dix heures, le jeu étant replié, et comme on allumait une dernière pipe de tabac, le garde-champêtre, grand gaillard de huit pieds de haut, avec d'énormes favoris et de formidables sourcils, l'air terrible et l'œil bon enfant, entra pesamment, et tantôt sur un pied tantôt sur l'autre, séchait au feu ses grosses semelles cloutées, en racontant les adjudications, les ventes, la dernière séance du Conseil, et que le fils à Anne Mie avait obtenu son congé de milice, et que la mère de Z. Papotin — vous savez bien, Papotin — était enfin entrée à l'hospice, et bien des choses les unes plus intéressantes que les autres. Blaise Mouton jouissait d'une grande considération dans le village à cause de sa belle prestance et aussi à cause de son caractère conciliant. Ce gros grand garçon aimait le mot pour rire, mais il était prudent, et il ne disait jamais que ce qu'il pouvait dire. Quand quelqu'un l'interrogeait sur une chose que lui, Blaise Mouton, n'aurait pu divulguer sans danger pour lui ou pour un autre, il clignait les yeux finement et faisait une petite grimace qui disait : « Si jamais vous m'y pincez, vous serez plus malin que moi, Blaise Mouton. » J'ai toujours été flatté, du reste, des égards qu'il avait pour moi, bien que, dans les commencements, il me regardât avec une certaine supériorité. Quant il sut que j'avais de ces côtés un lopin de terre et quatre pieux de chaumine, je remarquai qu'il m'eût volontiers obligé, et je me hasardai à lui payer la goutte.

Le terrible Blaise Mouton prenait une chaise et s'asseyait devant le feu, les jambes large-ouvertes et les poings sur les genoux,

ayant à l'épaule, en bandoulière, son fusil dont le canon le coupait en deux, par derrière. Blaise buvait coup sur coup deux verres de genièvre, demeurait un quart d'heure et poursuivait, en sifflant dans ses dents, sa ronde jusqu'au *Chien vert*, le cabaret du bourgmestre, du maître d'école et des échevins dont on voit l'enseigne en-deçà du village, à une portée de fusil du cimetière, et qui est en même temps une auberge où s'arrêtent les rouliers et les marchands de bestiaux.

A dix heures et demie, Lisbeth se levait, éteignait la lampe et allumait une grosse chandelle, fichée de travers dans un flambeau de bois festonné de clottes de suif.

C'était le signal : Caillou partait le premier et le petit berger s'en allait après les autres, en gesticulant. Je voyais Caillou pousser la porte de la maison qui touche au cabaret de la mère Lisbeth, tandis que la silhouette grêle du berger s'agitait sur la neige et que je l'entendais ricaner et se parler à lui-même, au loin.

La maison du vieux Caillou était propre, blanchie de frais, avec des vitres luisantes et des contre-vents peints en verts, rideaux aux fenêtres, tuiles rouges au toit.

La première fois que je vis cette maison badigeonnée d'une chaux bleuâtre, il me sembla qu'un parfum de gaieté en sortait. Un jour, je sus la vérité.

« Cette maison est pire qu'un tombeau, » me dit la mère Lisbeth.

Au rez-de-chaussée, une porte et deux fenêtres ouvraient sur la rue, avec un petit étage à trois fenêtres par dessus, qu'un grand toit, percé de lucarnes à capuchon et projeté en auvent, ombrail de son large rebord. La porte de la rue, ouverte tout le jour, en laissait voir une seconde, laquelle était vitrée et s'ouvrait au moyen d'un loquet sur une petite chambre très-basse, remplie de piles de sabots ficelés en tas. Dans le mur du fond, une baie, vitrée de carreaux verts encadrés de meneaux, permettait de regarder de la première chambre, qui était la boutique, dans une seconde, qui était la pièce où se tenait la famille Caillou. Cette chambre, petite et enfumée, était pavée en briques rouges et blanchie au lait de chaux, mais le badigeon avait bruni. Une fenêtre étroite à rideaux de serge l'éclairait d'un petit jour brun : des tranches claires frappaient dans ce demi-crêpuscule une grosse poutre de plafond garnie de jambons, une vaste cheminée où rougissait un poêle à buse

plate, avec tiroir en cuivre, une vieille commode ornée d'un service à café à filets d'or, et tout au fond, dans une carcasse qui coupait l'angle de droite, une alcôve tendue de rideaux de cotonnette. Aux murs étaient accrochées des planches garnies de vaisselles de porcelaine et d'étain, d'ustensiles de cuisine et d'outils de travail, marteaux, tranchets, ciseaux et limes. Sur la cheminée luisait un globe rond comme une cloche à fromage. Quand on entrait dans la chambre et qu'on regardait le globe, on voyait, dessous, un bouquet de fleurs d'orangers artificielles et une mignonne paire de sabots, si petits qu'un nouveau-né aurait eu de la peine à les chausser.

Le bouquet avait servi, il y a quelque trente ans, aux noces de Marianne Nichtigal, la femme de Balthazar Caillou, et, Jeanne, la première enfant d'une union qui leur en avait donné deux, avait été la Cendrillon pour laquelle le couteau de Caillou avait façonné la petite paire de sabots.

Depuis, un des sabots avait été cassé, dans un jour de colère; je sus plus tard pourquoi.

Quand de la rue j'eus entrevu la maison des Caillou, je ne sais quelle curiosité sympathique me fit désirer de la connaître tout-à-fait.

Je me souviendrai toujours du moment où j'y entrai.

Le soir tombait, et je voyais, à travers la baie à carreaux de la boutique, la fenêtre qui lui faisait vis-à-vis dans la chambre de derrière. Le ciel pourpre et or enflammait les vitres et rougeoyait le petit Caillou qui me parlait sans me regarder, de dessous sa grande casquette. Il avait défait une pile de sabots et cherchait dans la masse une paire qui me chaussât. La nuit gagnait, la lumière baissait, une ombre roussâtre brouillait les objets, et des tas de sabots sortait une odeur pareille à celle du buis.

— Homme, faut-il de la lumière ? dit une voix de vieille femme.

— Non, femme, répondit Caillou.

Puis, brusquement, il me poussa par le bras dans la seconde chambre et me dit : « Mettez-vous un peu près du feu. Il fait froid. »

C'est alors que je vis l'alcôve, la poutre, la commode, la cheminée, le poêle et le globe de verre.

Une bonne petite vieille, grasse et replète, en cornette, était accroupie devant le poêle, vague silhouette rougie par le feu, les pieds dans des sabots et les bras repliés sous son

tablier, somnolente. Près de la fenêtre, me tournant le dos, une grosse fille joufflue, en jupons courts, vingt ans, les reins cambrés, la poitrine pleine, tricotait dans le dernier rayon du jour, debout, délinéée sur la croisée par un filet écarlate. Une autre grande fille, qui récurait un chaudron de cuivre avec un bouchon de paille, eut l'air de s'effaroucher quand j'entrai, et disparut très-rapidement par la porte qui donnait sur la cour.

Un éclat de lumière, quand cette porte s'ouvrit, me laissa voir une mêlée de cheveux roux tombant jusqu'aux yeux, et dessous, un étrange regard, idiot et fatal.

Caillou m'apporta des sabots.

Je lui fis remarquer une craquelure.

Il me répondit :

— Si le cercueil qu'on fera au vieux Caillou est aussi solide que ces sabots, il ne sentira jamais la pluie.

Camille LEMONNIER.

(A continuer.)

ESPRIT DE SWIFT.

(1667-1745)

Un homme arrive au bord de l'eau, tous les bateliers l'environnent à l'instant, chacun s'empresse, tous lui font des offres de service; c'est à qui obtiendra la préférence; il semble être l'objet de leurs attentions. Ce même homme descend sur l'autre rive, après avoir traversé la rivière; personne ne prend plus garde à lui, il passe sans qu'on le regarde : Portrait d'un homme qui est au ministère et qui en sort.

Mercure, le messager des dieux, avait des ailes à son bonnet, cela signifie que tout courtisan doit être prêt à ôter son chapeau en toutes occasions.

Deux préceptes toujours mis en pratique par les courtisans : « Ne perdez jamais contenance ; ne tenez jamais votre parole. »

Ces jolis messieurs qui s'égaient sur le compte du clergé, devraient embrasser l'état ecclésiastique pour nous donner meilleur exemple.

Une femme coquette ne rebute pas un vieillard amoureux. Une bonne ménagère, pour allumer le feu, peut se servir d'un vieux balai.

Quelques princes ont tenté de satisfaire leurs courtisans par des largesses. Que n'essaièrent-ils auparavant de tenir pleines des outres sans fond.

Nos faiseurs de vers perdraient beaucoup de leur faveur auprès de la plupart de nos dames, si elles faisaient réflexion que les neuf muses, amantes du dieu de la poésie, restèrent toujours vierges.

LA POÉSIE MODERNE.

Fille de la rêverie, la poésie est une émanation spontanée de l'âme, qui résume ses impressions les plus intimes, ses sensations les plus délicates.

Par suite de notre double nature physique et morale, tout ce qui nous touche, tout ce qui impressionne nos sens, fait en même temps appel à la partie immatérielle de notre être, et éveille l'instinct de l'infini qui est en nous.

Ce besoin d'abstraction et d'idéal qui, chez les esprits incultes, ne se manifeste que d'une façon vague ou inconsciente, et dont les nécessités de la vie réelle arrêtent souvent l'essor, s'accuse d'une manière plus précise chez ceux que les loisirs d'une vie oisive, les délicatesses d'une éducation raffinée rendent plus sensibles aux manifestations du monde extérieur.

Pour ceux-là, tout ce qui nous entoure est une source de méditation : la splendeur du jour, le calme des belles nuits étoilées, la verdure éclatante du printemps, la chute des feuilles jaunies et tremblantes, les vivifiants aromes de la terre humide de rosée, tout ce qui émane de la création immense, bruits, parfums, lumière, fait naître en eux un monde de sensations subtiles et délicieuses. Enclins à analyser constamment les sentiments et les impressions qu'ils éprouvent, ils sont plus sensibles à la joie ou à la douleur. Les fibres de leur cœur toujours tendues, vibrent au plus léger contact, et les moindres incidents de la vie, exagérés par le travail de l'imagination, leur apportent de grands bonheurs ou des tristesses profondes.

Pour ces esprits, le besoin de s'épancher est impérieux et la forme poétique, qui donne à la pensée plus de force et de couleur, qui donne à la phrase le charme d'un chant, se présente tout naturellement à leurs lèvres.

Le scepticisme, le matérialisme dont on nous accuse ne peuvent rien contre cette tendance naturelle de l'esprit humain, cherchant dans la contemplation du beau une diversion aux réalités brutales; et malgré l'activité d'un siècle affairé, âpre au gain et à la lutte, mal-

gré les préoccupations d'une vie tourmentée et fiévreuse, de nouveaux poètes se manifestent tous les jours.

D'où vient que la plupart de ces poètes sont peu connus du public et que la réputation de quelques-uns d'entre eux n'a pas dépassé le cercle restreint des chercheurs de curiosités littéraires? Nous pensons que ce n'est pas à leur infériorité qu'il faut l'attribuer, loin de là! et que cette sorte d'indifférence à leur égard provient peut-être de l'influence de quelques-uns de ceux qui les ont précédés.

De même que le roman d'aventures a fait place aux œuvres d'observation, l'épopée, le poème de longue haleine, les longues descriptions rimées rebutent et fatiguent aujourd'hui. Qu'un livre nouveau se présente : Oh! ce sont des vers s'écrie-t-on en l'entrouvrant; et on le referme le plus souvent sans le lire. L'épopée et l'épique ont abusé longtemps de la longanimité des lecteurs; la mélancolie, cette chlorose de l'âme ne trouve plus que de rares échos aujourd'hui; ces genres de littérature ont fait leur temps, et leur abus a laissé dans les esprits une sorte de fatigue rétrospective qui les met en défiance contre les productions nouvelles, non par parti pris, mais par crainte d'une forme de langage souvent obscure et qui ne sert quelquefois qu'à voiler le vide de la pensée.

Cette défiance ou cette indifférence du public est-elle justifiée aujourd'hui? Nous ne le pensons pas.

La nouvelle école a rompu violemment avec le passé romantique et classique; elle a trouvé en poésie la note moderne, et affirmé des tendances parallèles à celles des autres arts; elle a compris que la poésie doit être essentiellement personnelle et originale, et refléter exactement les sensations les plus intimes de l'écrivain; qu'elle doit être pour l'esprit un délassement délicat qui ne peut être goûté qu'avec mesure, comme ces liqueurs fines que l'on sert dans des vases exigus et précieux.

Nous croyons en effet que le vers est destiné surtout à condenser des impressions vives, subtiles, passagères, et à les rendre plus saisissantes par une forme brillante et sonore.

Il nous semble mieux convenir à des pièces de peu d'étendue et nous désirons qu'elles nous charment autant par l'harmonie des consonances que par la pensée qui s'en dégage.

Le vers, gêné par les exigences de la rime et de la mesure, nous semble, en général, allourdir la narration ou le dialogue.

Du moment qu'il s'agit d'une action quel-

conque, notre logique trouve dans la forme scandée une invraisemblance fatigante. Notre esprit habitué à la précision du détail, à la justesse de l'expression s'insurge contre les métaphores, les inversions, et toutes les formes de la rhétorique classique; il refuse de se laisser bercer par la cadence somnifère de l'Alexandrin et ne l'admet qu'à titre d'accompagnement musical d'une pensée ingénieuse ou élevée.

Comme la musique, la poésie est appelée à rendre plus saisissante l'expression des sentiments vagues qui se trouvent au fond de tous les cœurs; sa cadence qui remplace la précision par la sonorité, son rythme qui gêne la pensée dans son développement et l'emprisonne dans une forme étroite, se prêtent mieux à ces impressions fugitives qui passent à travers notre âme aux heures de rêverie, comme à travers le crépuscule les sons d'une harmonie lointaine.

Son charme agit sur nous tout d'une pièce, sans que notre esprit ait besoin de l'analyser pour le saisir. La strophe fait sur nous une impression analogue à celle produite par un accord, ou par une phrase mélodique; impression indécise que notre imagination se charge d'élargir, et qu'elle rend personnelle en la mettant à la mesure de nos facultés sensorielles.

La pensée poétique, comme la déesse Isis, doit rester jusqu'à un certain point voilée, et souvent, la détailler c'est l'amoindrir.

Dans la nouvelle voie que nous venons d'indiquer les deux principaux initiateurs après Théophile Gautier sont Théodore de Banville et Charles Baudelaire.

Le premier est un esprit fantaisiste et gracieux, énamouré de la forme et de la couleur, joignant à l'imagination d'un poète les instincts plastiques d'un peintre ou d'un sculpteur.

La *Pomme*, *Pierre Gringoire*, les *Fourberies de Nerine*, sont moins des pièces de théâtre que des dialogues rimés conduits au hasard de l'inspiration. A côté de ses Odes l'unambulesques, boutades pleines de verve et d'humour ses *Exilés*, ses *Cariatides* renferment une foule de bijoux d'une ciselure délicate et précieuse. Les chefs-d'œuvre de l'antiquité, les sublimes fictions de la mythologie païenne; les statues, les tableaux attirent tour à tour ses regards. Son imagination avide d'idéal, s'enivre dans la contemplation des œuvres d'art, et ses vers frémissants et flexibles semblent caresser avec amour les belles formes nues des déesses :

PASIPHAË.

Ainsi Pasiphaë, la fille du Soleil
Cachant dans sa poitrine une fureur secrète,
Poursuivait à grands cris, parmi les monts de Crète,
Un taureau monstrueux, au poil roux et vermeil.

Puis sur un roc géant au Caucase pareil
Lasse de le chercher de retraite en retraite,
Le trouvait endormi sur quelque noire crête
Et les seins palpitants, contemplait son sommeil.

Ainsi notre âme en feu qui sous le désir saigne
Dans son vol haletant de vertige, dédaigne
Les abris verdoyants, les sources de cristal,
Et fuyant du vrai beau, la source savoureuse
Poursuit dans les déserts du sauvage idéal
Quelque monstre effrayant dont elle est amoureuse.

Comme on le voit BANVILLE est à la fois moderne et antique; et quand il célèbre ces merveilleuses beautés, on dirait qu'il les a vues vivantes dans leurs attitudes colossales. Ses ballades et ses bouts rimés sont peut être les fragments les plus artistiques du parnasse contemporain. Ce poète fut inimitable dans ses imitations de Ronsard : Nouvelles odelettes amoureuses composées sur des rythmes de ce prince des poètes. »

CHARLES BAUDELAIRE qui a dit : La poésie de Banville représente les belles heures de la vie, c'est-à-dire les heures où l'on se sent heureux de penser et de vivre », a écrit dans une donnée plus fantastique. Son imagination indépendante se complait dans les sensations les plus violentes et sa rêverie s'égare parfois comme sous l'influence du hatchis... La note gracieuse est rare dans ses vers, la note saisissante y domine.

Doué d'une grande puissance de coloris et d'une originalité étonnante, il arrive à condenser en quelques vers tout un monde de pensées ou de rêves.

Aussi l'apparition des *Fleurs du Mal* causa une émotion profonde dans le camp des lettrés. Nous ne chercherons pas à analyser ici ce poète étrange, cet esprit illuminé des lueurs d'une hallucination effrayante; son œuvre, où rien n'est médiocre, exigerait une étude approfondie. Contentons-nous de citer un des sonnets étranges du livre.

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,
Même quand elle marche on dirait qu'elle danse,
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

Comme le sable morné et l'azur des déserts
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.

Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,

Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.

Le culte de la beauté et de la forme s'élève chez *Baudelaire* à la hauteur d'une religion; à cet égard il est païen. Mais quand il célèbre la volupté, toujours se mêle à son chant, une note amère et railleuse : comme dans les morceaux intitulés : *Le Vampire, Lesbos, Femmes damnées*, etc.

Comme un bétail pensif sur le sable couchées
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers,
Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées,
Ont de douces langueurs et des frissons amers...

.....
Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel,
Plongez au plus profond du gouffre où tous les crimes
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnement pêle-mêle avec un bruit d'orage;
Ombres folles, courrez au but de vos désirs;
Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage
Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs...

Encore un poète, celui-la, qui restera comme un des plus grands artistes de la forme : LÉCONTE DE LISLE.

LÉCONTE DE LISLE est un des modernes dont l'œuvre présente l'individualité la plus tranchée; c'est un archéologue et un coloriste de première force; ses vers, ciselés avec un soin infini, semblent parfois recherchés et obscurs, mais arrivent souvent aussi à une splendeur étonnante de puissance et d'expression.

Les strophes suivantes ne sont-elles point la plus simple et absolue expression du beau?

LE COEUR DE HIALMAR.

Une nuit claire, un vent glacé, la neige est rouge;
Mille braves sont là, qui dorment sans tombeaux,
L'épée au poing, les yeux hagards. Pas un ne bouge.
Au-dessus tourne et crie un vol de noirs corbeaux.

La lune froide verse au loin sa pâle flamme.
Hialmar se soulève entre les morts sanglants,
Appuyé des deux mains au tronçon de sa lame,
La pourpre du combat ruisselle de ses flancs.

— Ho! quelqu'un a-t-il encore un peu d'haleine,
Parmi tant de joyeux et robustes garçons,
Qui riaient ce matin et chantaient à voix pleine,
Comme les merles dans l'épaisseur des buissons?

Tous sont muets. Mon casque est rompu, mon armure
Est trouée, et la hache a fait sauter ses clous.
Mes yeux saignent. J'entends un immense murmure
Pareil aux hurlements de la mer ou des loups.

Viens par ici, corbeau, mon brave mangeur d'hommes,
Ouvre-moi la poitrine avec ton bec de fer.
Tu nous retrouveras demain tels que nous sommes.
Porte mon cœur tout chaud à la fille d'Ylmeï.

Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière,
Et chantent, en heurtant les cruches d'or, en cœur,
A tire d'aile vole, ô rûdeur de bruyère !
Cherche ma fiancée et porte-lui mon cœur.

Au sommet de la tour que hantent les corneilles,
Tu la verras debout, blanche, aux longs cheveux noirs.
Deux anneaux d'argent fin lui pendent aux oreilles,
Et ses yeux sont plus clairs que l'astre des beaux soirs.

Va, sombre messager, dis-lui bien que je l'aime,
Et que voici mon cœur. Elle reconnaîtra
Qu'il est rouge et solide, et non tremblant et blême,
Et la fille d'Ylmer, corbeau, te sourira !

Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures.
J'ai fait mon temps. Buvez, ô loups, mon sang vermeil.
Jeune, brave et riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les dieux dans le soleil !

On connaît GLATIGNY et son épopée épique !
GLATIGNY le trouvère du XIX^e siècle.

GLATIGNY est un réaliste inégal, tantôt sentimental, humoristique, même étrange, mais toujours gai et original, original de caractère et gai par tempérament. Cette gaieté fait que sa poésie n'est jamais enfiévrée comme celle de Baudelaire, même lorsqu'elle suit la piste de ce maître comme dans les *Nostalgies galantes* où se trouve la pièce si remarquable de l'*Idiot*.

GLATIGNY parle le vers. Cette faculté spéciale en fait un charmant poète dramatique. Le théâtre de l'Odéon vient, en effet, de classer dans son répertoire sa pièce de *Vers les Saules*, et le théâtre de Cluny — un théâtre très-littéraire, a donné avec succès son *Bois*, pièce également ressuscitée du livre comme le *Pas-sant* de Coppée.

Puisque nous tenons GLATIGNY pour un poète original, citons une de ses plus parfaites originalités, et citons-la toute au long :

MAIGRE VERTU.

Elle a dix-huit ans et pas de poitrine,
Sa robe est très-close et monte au menton,
Rien n'en a gonflé la chaste lustrine,
Elle est droite ainsi qu'on rêve un bâton.

Son épaule maigre a des courbes folles
Qui feraient l'orgueil des angles brisés ;
Ses dents, en fuseau dans leurs alvéoles,
Semblent dire : Arrière !... au cœur des baisers.

Ses yeux sont gris trouble, et des sourcils rares
Ombrent tristement un front bas et plat
Qu'oppriment encor des bandeaux bizarres
De petits cheveux châtain sans éclat.

Heureux qui fera tomber les ceintures
De cette angélique enfant ! ô trésor,
Qui fait des sirops et des confitures
Telles que jamais on n'en fit encor !

Ça n'a pas de cœur ! — La moindre fadaise
La fait aussitôt rougir jusqu'aux yeux,
Et de sa figure atone et niaise
Rien n'a déridé l'aspect soucieux.

Sa mère en est fière et se voit revivre
Dans ce mannequin rebutant et sec,
Dans ce long profil aux reflets de cuivre
Fait pour maintenir l'amour en échec.

Et ça doit pourtant se changer en femme !
J'ignore au moyen de quel talisman ;
Mais on chantera son épithalame,
Un baby rosé lui dira : « Maman ! »

Qui donc remplira ce devoir austère ?
Ne cherchons pas loin. Dieu, dans sa bonté,
A créé pour elle un jeune notaire,
Homme sérieux, de blanc cravaté.

Et tous deux feront d'autres jeunes filles
Aux regards sans flamme, aux coudes pointus,
Pour qu'on voie encore au sein des familles
Ternir le rosier des maigres vertus.

E. THAMNER.

(A continuer),

UNE PREMIÈRE A NAMUR.

Il ne reste plus de mondes à découvrir, à moins que ce ne soient des mondes aériens accessibles aux yeux seuls des presbytes. Pour la découverte de ces mondes-là, nous en laissons la gloire aux disciples de M. Leverrier. Mais il se trouve encore des intelligences inexplorées dont la découverte procure aux chercheurs l'égoïste satisfaction d'avoir le premier dévoilé l'inconnu.

Prendre son bien là où les autres ne le trouvent pas est certes un privilège intellectuel ; or, qui ne cherche rien ne trouve rien.

Convaincu de la vérité de cet axiome, nous avons quitté, l'autre dimanche, Bruxelles pour Namur, — petite ville qui en vaut de grandes, non par la beauté de ses monuments, mais par l'intelligence de ses habitants.

Namur est une ville où l'esprit croît comme l'herbe entre les pavés. Cet avantage résulte de l'initiative de quelques esprits élevés groupés sous les enseignes de *Cercle artistique et littéraire*, cercle qui n'a point, comme maint autre de notre connaissance, de littéraire que le titre.

Nous sommes donc allé à Namur pour déguster les produits littéraires du crû, à peu près comme le gourmet s'en va déguster sur place les produits culinaires qui font généralement la plus grande gloire des localités.

Ce dimanche-là, Namur était tout au théâtre où se donnait une représentation extraordinaire (le mot était juste cette fois), organisée par le Cercle artistique et littéraire de cette ville.

Le programme de la soirée annonçait, outre

deux ouvertures musicales d'un compositeur namurois, la représentation de deux pièces d'un auteur, inconnu partout ailleurs qu'à Namur, et dont le nom est inscrit dans les tablettes de l'*Art libre* : M. Louis Delisse.

A défaut d'un chef-d'œuvre, notre confrère s'est fait connaître par un hors-d'œuvre : *Un amour sous la cendre*, hors-d'œuvre des mieux relevés, et qui a été plus goûté par le public que la grosse pièce : *le Quatrain de Gilbertus*.

Rien d'étonnant à cela : il y a entre ces deux pièces la différence d'une ébauche d'amateur à une étude d'artiste; mais toutes deux bonnes.

Contrairement à l'étiquette, nous allons attaquer de suite la grosse pièce, réservant le hors-d'œuvre pour la bonne bouche.

Mais, en façon de préface, nous devons écrire auparavant que nous ne croyons pas aux enfants prodiges : nous pensons absolument comme Corneille qui n'y croyait pas non plus, cet alexandrin à l'appui :

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Conséquence : La jeunesse n'est pas une excuse, et, à notre avis, l'on ne doit point se montrer indulgent pour une œuvre parce que l'auteur vient à peine de faire sa première communion. Si l'on jugeait ainsi, ce serait considérer l'art comme un phénomène, et il n'y a de phénoménal que les veaux à trois têtes et les moutons à six pattes.

Or, l'on disait en parlant du *Quatrain de Gilbertus* : C'est une œuvre de jeunesse faite par l'auteur à l'âge de quinze ans. Peu nous importe, l'âge ne fait rien à l'affaire, et il serait grotesque de mentionner cette particularité sur l'affiche, comme l'on fait à l'égard des acrobates précoces; et d'ailleurs, nous disons des pièces ce qu'Alphonse Karr disait des femmes : Elles n'ont réellement que l'âge qu'elles portent. Aussi traiterons-nous l'œuvre de M. Louis Delisse comme une œuvre d'auteur et non comme un exercice de bachelier.

Le *Quatrain de Gilbertus* a été représenté, l'été dernier, à Bruxelles, devant les banquettes du théâtre des Variétés, par une troupe d'acteurs de demi-saison, c'est à-dire fort médiocrement. Personne, d'ailleurs, pas plus dans la presse que dans le public, ne s'en est aperçu.

Ce drame, ainsi que celui de M. Louis Clays : *Germaine*, fut le seul qui nous parut digne d'être remarqué parmi les impossibilités scéniques qui se débitaient, par une température d'équateur, dans cet établissement favo-

rique; aussi en résumâmes-nous, dans un autre journal, l'appréciation suivante :

« Voici la donnée de ce drame, dont le caractère mystique fait le plus grand charme, où le sentimentalisme profond, délicatement exprimé, ne se départit pas d'un sens comique de bon aloi, et qui provoque dans une juste mesure la profonde émotion et le franc éclat de rire.

» Le père Regnard est un vieux de la vieille, épave de la grande armée, échouée après Waterloo dans un petit pays, où il est parvenu, grâce au concours d'un notaire philanthrope, à élever dignement son fils et sa fille. Ce glorieux élopé est arrivé au comble du bonheur, car son Paul va prendre l'étude du notaire, et il espère le marier à sa fille, à laquelle il apprend tout à coup que celui qu'elle a aimé jusqu'ici pour son frère, n'est qu'un enfant adoptif. La jeune fille vient à peine d'écouter cette révélation que Paul lui fait la confidence de son amour pour la fille du notaire.

» Toute l'action se déroule, artistement détaillée et dramatiquement enchevêtrée par l'auteur, sur l'affection indéfinie de cette adorable enfant.

» Le mérite spécial de ce drame est de rester vrai, même dans l'in vraisemblance. Il est bien difficile, au théâtre, de forcer la note sentimentale sans tomber dans l'exagération et ridiculiser son personnage; cependant, M. Louis Delisse a surmonté cette difficulté, en accumulant toute l'in vraisemblance de la pièce sur le personnage de cette jeune fille, dont l'amour étrange, profond et attachant justifie toutes les extravagances, si l'on pouvait appeler extravagances ce qui touche au cœur d'une femme.

» On est forcé d'admettre, malgré le scepticisme des idées modernes, la détermination inouïe de cette jeune fille qui se fait conduire en toilette de fiancée, par son père, sur le terrain où la vie de celui qu'elle aime est exposée aux risques d'un duel.

» Une scène comme les pièces de l'époque en renferment peu, est celle où le père Regnard, ce fanatique d'honneur, repousse et méprise l'homme auquel il a voué toute sa reconnaissance, parce que celui-ci vient le supplier — dans l'intérêt de sa fortune mise en jeu — d'empêcher son fils d'aller payer sa dette à l'honneur.

» Bref, ce drame est aisément conçu, exprimé et développé.

» Pour les chercheurs de la petite bête, il se rencontre pourtant, dans le dialogue, quel-

ques défauts; mais ces imperfections sont effacées par le mérite général de l'œuvre. »

Maintenant que nous l'avons revu avec un prestige de mise en scène qui lui manquait alors, et une interprétation moins disparate que la précédente (bien joué, pour des amateurs, messieurs et mesdames artistes) nous écrivons ceci en marge de notre première impression : Ce drame a le défaut commun à son espèce : Il est poncif. Poncif surtout le vieux soldat; mais un personnage qui n'est point poncif, celui-là, et suffirait à lui seul pour caractériser une pièce, c'est celui de Gilbertus, un bossu épique, poète par vocation et clerc par nécessité qui *caresse la muse*, entre deux actes notariés. — Ah ! que voilà bien la caricature personnifiée du poète élégiaque ! — Pourtant on se sent pris de sympathie pour cet être difforme dont les travers d'esprit n'affectent point la grandeur d'âme; sa sublime folie fait opposition ausens parfait du personnage amoureux: contraste habile. Cette pièce porte bien son âge; ses pas sont mal assurés sur le plancher des auteurs; il lui faut parfois faire des pieds et des mains pour ne pas tricher; cependant, son instinct, — peut-être l'instinct de la conservation — la maintient merveilleusement en équilibre.

Une métaphore assez vulgaire (ce sont souvent les meilleures), nous fait imaginer un écheveau de fil que l'auteur aurait à dévider; il tient un bout, il tire... il tire, il tire, tant qu'il embrouille le reste et n'en finit plus de le dénouer; ainsi, d'une situation trop tirée... en longueur et d'un personnage trop souligné. Savoir s'arrêter à temps est la grande difficulté de l'art dramatique. L'attention du spectateur n'est point comme celle du lecteur amusée par les *bagatelles*, souvent si attrayantes du détail; quelque charme qu'il ait, le détail devient ennuyeux au théâtre où l'action est tout — à moins pourtant que le rôle ne soit détaillé par un artiste hors ligne. Contrairement au livre, il faut dire beaucoup de choses en peu de mots; de là l'insuccès de presque tous les romans mis en pièces et... en morceaux. Avec le livre, vous tenez le public, tandis qu'au théâtre le public vous tient, par la simple raison que, dans le livre, vous êtes un contre un, tandis qu'au théâtre vous êtes un contre cinq cents, le lecteur, s'il est isolé, n'a pas plus d'esprit que vous, tandis que si vous vous adressez à *cinq cents* auditeurs, vous aurez bien plus de peine à convaincre ce public réuni au lieu d'être divisé, parce qu'il aura (la proportion est facile à

établir : 1×500), cinq cents fois plus d'esprit que vous.

Et l'influence du voisin de stalle? encore une chance contre vous; dans le livre, les lecteurs ne communiquent pas entre eux et ne peuvent, par conséquent, subir cette commotion funeste des foules, aussi prompte et indéfinissable que celle de l'électricité. Un livre s'ouvre et se ferme selon « le bon plaisir » du lecteur, lequel, par acquit de conscience, fait une corne; tandis qu'une pièce ne peut être ainsi interrompue; si le spectateur ennuyé s'arrête au milieu de la page, il ne fait pas une corne mais il vous en montre deux par ou sans acquit de conscience.

Aussi ne faut-il jamais lui laisser le temps d'analyser ses impressions et satisfaire l'insatiable voracité de ce minotaure, à force de contrastes et de transitions.

La concision est la première des conditions qu'impose le succès à tout auteur dramatique qui ose l'affronter. — La concision, c'est précisément la qualité qui manque au *quatrain de Gilbertus*, et nous fait considérer ce drame comme un simple mais excellent *essai*.

L'auteur dramatique ne commence réellement qu'à la comédie : *Un Amour sous la Cendre*, que nous appellerons une comédie de sentiment. Le sentiment est la clef de sol de M. Delisse. — La voici dans toute sa simplicité — être simple, c'est être vrai, — M. Delisse est donc *dans le vrai*.

Il était une fois un oncle charmant, que ses devoirs d'oncle avaient fait le tuteur d'une nièce également charmante. Cette nièce — une orpheline — venait de quitter le couvent du Sacré-Cœur, la tête ensorcelée de désirs monastiques, rêvant, comme il arrive aux jeunes personnes dont l'esprit romanesque a subi l'influence d'une éducation trop religieuse, rêvant de s'enfermer dans un cloître. Par malheur, ou par bonheur, l'oncle était un peu jeune (prenez le comme vous l'entendrez), assez jeune pour devenir amoureux de sa nièce, et ne pas le lui dire, ce qui vous paraîtra de toute délicatesse, lorsque vous saurez que cet oncle, qui n'était point tant s'en faut, un oncle d'Amérique, se trouvait dépositaire de la dot de sa nièce, dot charmante aussi : 80,000 fr. A défaut de l'original, il se contenta de la copie, et fit venir un peintre auprès de sa nièce. Ce peintre, un drôle de peintre, qui avait la langue très-colorée, combattit les aspirations religieuses de la nièce, à l'instar du peintre de *Maison tranquille*, de même que celui-ci, prêchant un peu pour son saint.

On peut être à la fois maître d'une passion et esclave d'une autre. C'est la seule raison qui puisse expliquer le cas de l'oncle amoureux se laissant gagner ou plutôt voler par le peintre, les 80,000 fr. de la dot de sa pupille, en cinq coups d'écarté, ni plus ni moins.

Et voilà le tuteur et l'amoureux dans une situation doublement fâcheuse. Mais le peintre qui avait la réplique aussi facile que la coupe, lui dit : « Donnez-moi votre pupille en mariage... avec sa dot; votre loyauté est sauve, et vous vous retirez avec les honneurs de la guerre. »

Il s'ensuivit une scène des plus dramatiques dans laquelle l'oncle amoureux fut amené à plaider auprès de sa nièce la cause de son rival; celui-ci allait les jeter dans les bras l'un de l'autre, lorsque la jeune fille, dont l'amour couvait aussi sous la cendre, s'écria, en se jetant dans les siens : « J'ai compris que je t'aimais!... toi... toi seul, entends-tu? et que tu me chassais de ta maison? » Alors, le peintre, pris d'un remords nécessaire, fit amende honorable et tira, par un bon mot, sa fausse carte du jeu : « J'ai courtsié la dot pour avoir la fille, plus honnête en cela que bien des barons de mon acabit, qui courtsient la fille pour avoir la dot. »

Voilà pour le fond. Dans le théâtre de M. Louis Delisse, c'est le fond qui manque le moins; quant à la forme, il n'en manque pas non plus, au contraire : trop de phraséologie, trop d'adjectifs! Le théâtre doit être écrit comme l'on parle. Cependant, nous sommes persuadés que lorsque cet auteur aura *tâté* un peu plus le public, il arrivera à une netteté de dialogue qui, au lieu d'embarrasser son action, l'éclaircira, en lui laissant l'allure libre. Qu'il débarrasse sans pitié son dialogue de ces phrases parasites que l'on appelle en littérature des « lieux communs » ivraie qui pousse tout naturellement si le travailleur n'y prend garde; qu'il se méfie des tendances emphatiques de ses phrases, s'il veut les voir passer la rampe, comme la phrase spirituellement alerte qui termine *Un Amour sous la cendre*.

Le talent de M. Louis Delisse consiste surtout dans l'étude du caractère. Nous l'avons déjà fait remarquer dans l'analyse du personnage de Gibertus. Le vieux soldat que nous trouvons poncif a cependant du caractère. L'oncle de *l'Amour sous la Cendre* n'a de poncif que le nom : *Merlan*.

Mais comme voilà bien un caractère parfaitement exprimé : cet homme est athée et libre-penseur; cependant, au lieu de combat-

tre le fanatisme religieux de sa nièce, il l'abandonne à ses erreurs, préférant la voir se vouer à l'adoration d'un Dieu qu'à l'amour d'un homme.

Le critique de *l'Organe de Namur* a prétendu que le public, si bourgeois qu'il soit, n'admettra jamais qu'une jeune fille épouse un oncle *Merlan*, sans y être forcée par la menace des plus horribles supplices et les importunités de la plus affreuse duègne.

Quoique persuadé que nous ne faisons pas partie du public bourgeois, nous prétendons ne pas être de cet avis. L'oncle *Merlan* n'est point un oncle espagnol, c'est un homme *dans la fleur de l'âge* dont les sentiments élevés sont bien plus de nature à séduire une honnête femme que les marivaudages d'un monsieur qui passe. M. Louis Delisse a donc raison du commencement à la fin de sa pièce, et si l'on a pu trouver bourgeois les sentiments de quelques-uns des personnages, c'est parce que ceux-ci ont parfois une façon bourgeoise de les exprimer. Mais c'est là une imperfection dont M. Delisse aura bien vite raison, à la lecture des maîtres et surtout à l'épreuve du public.

Nous avons vu pleurer de jolis yeux — ce qui n'est point désagréable. Nous avons entendu des applaudissements convaincus. M. Louis Delisse a obtenu au théâtre de sa bonne ville de Namur un succès que nous n'avons pas besoin de surfaire. C'est déjà beaucoup, mais ce n'est pas assez. M. Louis Delisse mérite les honneurs d'une scène capitale; c'est un auteur avec lequel ses confrères auront désormais à compter, et si nous ne voyons pas, l'hiver prochain, son nom sur l'affiche d'un théâtre bruxellois, nous déclarons que le public est d'une indifférence complète en matière de littérature *personnelle*.

Henri LIESSE.

LE THÉÂTRE NATIONAL.

Nous commençons le libre examen du projet de théâtre national par un article du *Journal des Beaux-Arts*, d'autant plus heureux que nous sommes de voir ce projet artistique préconisé par un journal antédiluvien.

La Rédaction.

Mon cher Directeur,

Il y a vingt à vingt et un ans, il existait encore à Bruxelles une Société de gens de lettres; vous en faisiez nécessairement partie, car quiconque tenait plus ou moins habilement une plume avait été invité à y entrer et y entraît. Je n'ai besoin que de vous

rappeler une chose. C'est qu'à la veille de sa dissolution, elle avait institué un prix de cinq cents francs en faveur de la meilleure œuvre dramatique, entièrement inédite, qui lui serait adressée dans un délai déterminé. Les pièces devaient être tirées de l'histoire nationale ou être des études de mœurs *sérieuses*. Le mot que je souligne était dans le programme, et toute réflexion faite, il n'était pas de trop.

Le concours n'eut pas lieu, par ce motif que la société cessa d'exister. J'ignore s'il aurait produit, néanmoins, quelque résultat. Ce qui est certain, c'est que l'idée fut reprise par le gouvernement et que l'on peut considérer le projet dont je viens de parler comme le point de départ de l'institution des primes.

Mais les primes n'ont point fait éclore, depuis qu'elles existent, un seul écrivain dramatique sur notre sol. Car tous ceux qui, parmi nos compatriotes ont travaillé pour le théâtre et qui y ont réussi, n'ont jamais eu en vue la récompense officielle; par contre, tous ceux qui ont cherché à l'obtenir ont échoué devant le public.

La conclusion à tirer de tout cela n'est pas que nous sommes impuissants en matière d'œuvres dramatiques, mais que tout programme, toute lisière imposée tue l'inspiration.

La seconde conclusion, c'est que les hommes qui étaient chargés d'apprécier les œuvres prenaient pour type de l'idéal à atteindre, l'esprit, la verve, la tournure, les façons du théâtre français, dont ils étaient saturés, que seul ils connaissaient et qu'ils croyaient le seul vrai, le seul bon, le seul beau... La scène elle-même sur laquelle l'auteur devait faire dérouler son action, était une scène où les pièces françaises étaient journalièrement jouées, et la concurrence était impossible; d'ailleurs, toute originalité, c'est-à-dire tout écart des règles reçues, était dès lors interdite. Je me souviens des spirituels essais de Lavry, des Mahauden, des Romberg, des Guillaume; cela valait certes bien ce que font les neuf dixièmes des dramaturges de Paris, mais cela n'était pas mieux, dès lors, cela n'était pas bien. Je me souviens aussi de ce que tentèrent ceux qui abordèrent le drame national: les noms flamands, les mœurs flamandes, les mots de terroir choquaient les oreilles, et c'était presque une question de ridicule, si bien que pour s'imposer au public dans ce genre, il aurait fallu être un maître de première force; et comme le génie littéraire n'éclate pas spontanément sans préparation, sans travail, sans essai, sans échecs, sans tâtonnements, en un mot, il aurait fallu pour ces essais, pour ces préparations, pour ces échecs, une scène, un théâtre, un public. Or, théâtre et public faisaient défaut. Il suffisait bien souvent que l'on sût d'avance qu'un nom belge allait se trouver sur l'affiche pour que la salle fût déserte ou qu'on n'y rencontrât que ces spectateurs très-bien disposés d'avance à trouver tout mauvais.

J'ouvrirai ici une parenthèse. Si quelque voyageur venait nous raconter que les habitants de Nonka-Hiva sont tellement convaincus de leur infériorité intellectuelle, qu'ils accueillent avec dédain et mépris tout ce qui produit chez eux en fait de littérature nationale et qu'ils sont obligés par là même de s'approvisionner des choses de l'esprit aux îles Hawaï, nous les plaindrions d'être à ce point abandonnés du ciel, mais nous les considérerions comme des sauvages.

Si bien que les écrivains qui se sentaient quelques dispositions, commençaient tout d'abord à faire des pièces essentiellement françaises — sauf la langue parfois — et cela en vue d'attendrir ou de désarmer le spectateur hostile, se donnant ainsi le ridicule de

vouloir prouver qu'ils faisaient aussi bien que les voisins, ou bien encore, ils allaient chercher à Paris un petit succès qui ne leur faisait jamais défaut.

D'autre part le gouvernement belge, qui voulait à toute force que l'on ne crût pas qu'il n'y avait que des Béotiens en Béoïe, institua des concours triennaux, mais, cette fois, le jury couronnait des pièces qui ne furent jamais jouées, ou déclarait que malgré le nombre considérable d'*œuvres remarquables* soumises à son jugement, il n'y avait pas lieu de décerner un prix (1).

Tout cela pour le théâtre en langue française. Quant au théâtre flamand, les auteurs y recevaient force applaudissements, force primes, sans pourtant que le public, le public des théâtres, le public des dilettanti, daignât aller voir ce que c'était et donnât quelques marques de sympathie et d'empressement. Ici les choses se passaient en famille, en présence de gens bien disposés d'avance, avides de théâtre pour le théâtre ou d'adeptes résolus. Ce n'est pas encore le succès tel qu'un écrivain doit le désirer, quand il parle à ses compatriotes de ce qui les touche, de ce qui devrait les émouvoir, de leurs ancêtres, de leurs annales, de leur grandeur, de leur valeur dans le passé, comme pour les engager à être grands et valeureux encore dans le présent et dans l'avenir — de leurs mœurs, de leurs défauts, de leurs ridicules.

Ce n'est donc pas là encore un théâtre *national*, c'est le théâtre d'une fraction du public. Car M. Borchart aura beau venir démontrer par des chiffres qu'il y a à Bruxelles 92,000 habitants flamands de plus que de wallons ou de gens parlant le français, il n'en résultera pas que, si d'ici à demain le théâtre de la Monnaie était exclusivement consacré à la représentation des œuvres écrites en langue flamande, la salle serait chaque soir mieux garnie que ne le sont celles des Galeries Saint-Hubert, du Parc, de l'Alcazar, du Molière réunies. Vos 123,708 flamands n'iront jamais de ce côté en une aussi grande proportion que les 31,663 français vont du leur. Cela veut dire qu'il y a un peuple qui ne va pas au théâtre ou qui n'y va que s'il ne lui en coûte rien ou s'il ne lui en coûte que très-peu; en d'autres termes, qu'il existe à Bruxelles 75 à 80 mille habitants qui ne demanderaient pas mieux que de se donner cette jouissance et ce luxe, si leurs moyens le leur permettaient; mais ils ne sont pas plus partisans du flamand que du français ceux-là, et ils auraient applaudi sans restriction tout ce que la littérature dramatique française a produit depuis 1830. Ouvrez-leur un théâtre anglais ou allemand, aux mêmes conditions que vous ouvrez votre salle de théâtre flamand, et vous verrez comme ils s'y précipiteront en foule.

Donc, ce n'est pas un théâtre flamand qu'il faut, c'est un théâtre national, où l'on vienne, dans les meilleures conditions possibles et au plus bas prix possible, représenter des œuvres ayant une certaine valeur, écrites en français ou en flamand, traduites de l'allemand ou de l'anglais et initiant à des idées élevées, donnant le goût du beau et du bon. Ce sera un théâtre populaire qui, s'il est habilement dirigé, n'en aura pas moins les faveurs d'un public plus raffiné et qui, dès lors, répondra aux besoins du plus grand nombre et aux vœux du reste.

Pour ce théâtre-là, je propose non pas un subside de 40,000 francs, mais un subside de 150,000 francs. La chose sera salubre et utile; l'argent sera bien placé.

E. G.

(1) Cela s'est passé au dernier concours triennal.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

BULLETIN ARTISTIQUE.

Nous avons, à bon droit, demandé qu'il fût fait une place, dans les commissions directrices des expositions des Beaux-Arts — Expositions triennales ou universelles — à des artistes connus pour professer et défendre les idées exposées dans le programme de la Société libre des Beaux-Arts. (Voir en tête de nos colonnes).

Dans un article précédent, nous avons établi que si nous n'étions pas suffisamment représentés dans la composition de la Commission directrice, — les quelques voix qui nous sont acquises dans cette Commission dernière seront impuissantes à défendre efficacement les œuvres d'art qui nous intéressent. D'autant plus que pas une de ces voix n'est celle d'un peintre.

Dès lors, qui plaidera la cause des œuvres de notre cycle ? qui veillera à leur réception, à leur placement ? qui revendiquera leurs droits, quand sera venu l'instant de la répartition des récompenses ?

Le gouvernement, — à qui incombe toute la responsabilité des nominations qui nous préoccupent — devrait, nous semble-t-il, ne prendre parti ni pour l'une ni pour l'autre des tendances qui partagent notre population artiste.

Le gouvernement qui n'a pas, en Belgique, de *religion d'Etat*, ne peut pas davantage avoir un *art d'Etat*. — Et de même qu'il reconnaît et subsidie tous les cultes, de même il doit reconnaître toutes les écoles artistiques et leur concéder des droits égaux. Le gouver-

nement devrait donc s'imposer le devoir de former les Commissions des expositions triennales de telle façon que chaque tendance artistique y soit représentée dans une juste et équitable proportion : — Cette juste et équitable proportion c'est la parité des voix qui peut seule équilibrer des forces adverses.

L'ostracisme qui pèse, à chaque exposition nouvelle, sur les artistes qui n'appartiennent pas à l'école officielle, a amené déjà des conséquences extrêmement regrettables pour le renom de notre pays.

Des artistes de la plus haute valeur, Alfred Stevens, Willems, Hamman, De Jonghe, Mme O'Connell, De La Charlerie, les frères Haaghe, Flameng, Pannemaeker, etc., ont émigré à Paris.

Ces artistes excellents ont compris, bien avant nous déjà, combien il était difficile (nous voulons bien ne pas dire impossible) de faire prévaloir dans les sphères officielles le respect ou tout au moins la sauvegarde des personnalités artistiques.

Depuis longtemps, en France et en Angleterre, tous les efforts tendent à pousser l'art dans la voie large et féconde de l'Individualité.

Chez nous, au contraire, on semble mettre tout en œuvre pour anéantir ou paralyser l'originalité dans les arts. — On semble poursuivre, comme consécration suprême de l'effort artistique, l'estampille officielle qui est devenue la marque indécise d'une banalité honnête.

Combien de temps durera cet état de choses ?

Nous l'ignorons. . .

Mais nous nous posons très-sérieusement ce problème inquiet et navrant : « Nous faudrait-il continuer à émigrer ? »

Eh bien ! nous n'hésitons pas à le dire ; quoiqu'il nous en coûte, s'il le faut, par respect de l'art, par respect de nous-mêmes : Oui, nous émigrerons ! . . .

LA RÉDACTION.

Aujourd'hui 15 mai 1872, ouverture de la première exposition du *Cercle artistique et littéraire*.

Nous publierons dans notre prochaine livraison un article-critique sur cette exposition.

L'ART ET LA RÉALITÉ.

ÉTUDE D'ESTHÉTIQUE

Il y a un rapport intime entre l'art et la réalité, tout le monde le sent. De la connaissance de ce rapport dépend celle des lois de l'art, tout le monde en convient. Suivant que cette connaissance est claire ou obscure, vraie ou fausse, la théorie esthétique qui en résulte est précise ou vague, juste ou erronée ; cela est évident pour tout le monde. Et pourtant, à ces questions premières : Quel rapport y a-t-il entre l'art et la réalité ? quelle est la nature de ce rapport, quelles conditions le déterminent, quelle formule peut l'exprimer exactement ? la science n'a pas encore fourni de solution catégorique, une solution qui s'impose à tous par la démonstration, qui soit sanctionnée par la pratique des artistes, qui soit consacrée par les verdicts de la critique. Non pas que les réponses aient manqué, tant s'en faut. Le beau, le laid, le naturel, l'idéal, l'imitation, le classicisme, le romantisme, le réalisme, etc. ; autant de mots, autant de réponses. Mots d'ordre mal définis, qui ont passionné sans convaincre, avec lesquels on a tour à tour élevé et ruiné les écoles sans fonder la doctrine, et dont l'influence a égaré les meilleures inspirations dans les plus déplorable systèmes.

Celui qui voudrait aborder avec fruit l'étude de ces questions, étude trop négligée par les philosophes, à qui elle appartient, devrait avant tout se désintéresser de ces enthousiasmes de parti pris, qui peuvent parfois être utiles à la verve de l'artiste, mais qui troubleraient inévitablement la sagacité du théoricien. Laisant de côté les jugements *à priori*, coups de dés dont la chance est rarement heureuse, il devrait appliquer rigoureusement à l'esthétique la seule méthode qui soit aujourd'hui acceptable pour les sciences, c'est-à-dire observer et expérimenter avant de spéculer, prouver avant de conclure, et vérifier après avoir conclu. La tâche est épineuse, je l'avoue. Les phénomènes de l'art sont d'une délicatesse presque insaisissable pour l'observation, d'une complication presque inextricable pour l'analyse. Ils sont d'ailleurs dans une étroite dépendance de l'imagination, faculté très-complexe elle-même, dont l'étude avait beaucoup préoccupé la psychologie de l'antiquité et surtout celle du moyen âge, mais dont l'im-

portance et le caractère ont été singulièrement méconnus par la psychologie moderne. L'esthète est donc arrêté dès le premier pas. Là où la science de l'âme lui devrait fournir son point de départ, il ne trouve qu'une lacune; et avant de commencer sa propre recherche, il est tenu de suppléer celle que les psychologues ont presque complètement dédaignée. Dans l'état actuel des choses, une théorie d'art qui voudrait sortir des à peu près traditionnels pour aboutir à des résultats définitifs, devrait débiter par un traité complet et nouveau de l'imagination, dont il lui faudrait emprunter les éléments à la physiologie tout autant qu'à la philosophie. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que, malgré la profonde critique de Kaut, la poétique synthèse de Hegel et les ingénieuses analyses de Jouffroy, l'esthétique soit si fort en retard sur les autres parties de la connaissance de l'homme.

Après un tel préambule, je n'ai pas besoin d'ajouter que mon dessein n'est pas d'entreprendre ici une pareille tâche. Le sujet restreint qui fait l'objet de cette étude ne saurait lui-même être embrassé dans son ensemble en un si court espace. Je me borne à soumettre quelques indications rapides aux lecteurs curieux de ces sortes de choses; indications très-simples qu'ils appliqueront d'eux-mêmes, si cela leur convient à certaines méprises récemment érigées en maximes dans un ou deux petits cantons de la république des lettres et des arts. A ces lecteurs, du reste, il n'est pas besoin de demander grâce pour le jargon didactique et les naïvetés d'analyse que la matière comporte, et qu'autorise l'exemple des maîtres dans la théorie des beaux-arts.

Remarquons d'abord qu'il ne peut être question de chercher, comme diraient les Allemands, le rapport *objectif* de l'art à la réalité; par exemple, ce qu'est le cheval de bronze relativement au cheval vivant, ou le portrait relativement au modèle. Ce qui intéresse l'esthétique, c'est le rapport *subjectif*, c'est-à-dire ce qu'est l'impression produite sur nous par le portrait ou le cheval de bronze relativement à l'impression produite par le modèle ou le cheval vivant.

Or, en premier lieu, ce rapport subjectif de l'art à la réalité est-il un rapport d'identité? En d'autres termes, l'œuvre d'art fait-elle ou doit-elle faire identiquement sur nous les mêmes impressions sensibles qu'y ferait l'objet réel qu'elle représente? — Voici une toile sur laquelle un mouton est admirablement peint.

Je m'approche, je flaire et je touche. Pas la moindre odeur de l'animal, pas la moindre sensation de sa chaleur, de son lainage ni de ses formes. La représentation artistique ne s'adresse donc pas nécessairement à tous les sens sous lesquels tomberait l'objet représenté.

Mais, si l'art n'est à cet égard qu'une reproduction partielle de la réalité, peut-être que du moins ses œuvres doivent faire, sur les sens particuliers qu'elles affectent, une impression identique à celle qu'y feraient les choses mêmes? — Voici un buste en marbre et un portrait à l'huile, deux chefs-d'œuvre dont l'original, Mme S. est devant moi. Certes, les contours du buste sont bien à peu près tels qu'ils m'apparaissent quand je regarde le modèle. Mais à coup sûr, ni la figure ni le corsage de Mme S. n'ont cette blancheur de la pierre. L'impression visuelle est donc tout autre selon qu'elle me vient de l'original ou de la copie. J'entends une objection : « Si le sens de la vue n'a qu'une sorte d'organe, l'œil, il y a pour ainsi dire deux et même trois sortes de vision, l'une pour le contour, l'autre pour la distance, la troisième pour la couleur. Or, le buste ne s'adresse qu'aux deux premières, et vous avouez qu'il produit sur elle le même effet que la réalité. La couleur est ici hors de cause, si bien qu'instinctivement on n'en tient aucun compte. Votre argument ne prouve donc rien. » J'en peux tout au moins conclure ceci : l'art, souvent réduit déjà à n'agir que sur un moindre nombre de sens que l'objet réel, ne fait même pas toujours sur ceux qu'il affecte le même nombre d'impressions que l'objet réel y ferait. Quant aux sensations que tous les deux produisent également, sont-elles bien identiques? Le portrait peint va nous l'apprendre.

Plaçons-le près du modèle, et pour que l'examen soit plus facile, cachons alternativement le haut et le bas de la toile, afin de comparer isolément la carnation à la carnation, l'étoffe à l'étoffe, etc. L'effet est choquant. Si Mme S. avait sur la joue les couleurs de palette que voilà, elle serait hideuse, même pour les yeux accoutumés à la hideuse mode du maquillage. Si elle entrait dans un salon avec une robe de cette nuance là, Dieu sait par quels sourires elle y serait accueillie. Il est donc manifeste que l'art ne produit pas identiquement sur les sens qu'il affecte les mêmes impressions que la nature, mais tout au plus des impressions analogues; en un

mot, il ne donne pas et ne doit pas donner *la sensation de la réalité*.

Et pourtant, cette figure et ce corsage du portrait, qui me paraissent si peu conformes à la réalité quand je les compare un à un avec la figure et le corsage de l'original, font sur moi un tel effet d'ensemble que je m'écrie, en pensant à M^{me} S. : C'est bien elle! — Ne serait-ce pas que les œuvres d'art produisent ou doivent produire sur les sens des impressions, différentes il est vrai de celles que produit la nature, mais telles cependant que de leur artifice résulte pour l'esprit un *sentiment de réalité*?

S'il en est ainsi, la première précaution de l'art doit être d'éviter tout ce qui pourrait faire obstacle à ce sentiment. Or, voici mon mouton de tout à l'heure, qui est suspendu au mur, à deux mètres au-dessus du plancher, au milieu d'un cadre doré. Vit-on jamais mouton dans une situation pareille? De tous côtés, j'aperçois des statues juchées sur un piédestal, ou blotties dans une niche, ou perchées sur une colonne, ou alignées au bord d'un fronton. Vit-on jamais héros dans des positions si excentriques? Vraiment, on ne s'y serait pas mieux pris pour nous préserver de l'illusion, pour nous avertir que ce sont là des apparences factices, pour nous mettre dans l'impossibilité d'éprouver à leur aspect le sentiment de la réalité. « La faute, dira-t-on peut-être, en est aux architectes qui placent les statues et aux tapissiers qui placent les tableaux. L'art n'y est pour rien, et un artiste franchement réaliste ne souffrirait pas une telle profanation de son œuvre. » J'y consens, et je varie l'expérience.

L'art dramatique passe à bon droit pour être celui qui se rapproche le plus de la nature. Allons au théâtre. Nous voilà assis, et déjà l'on frappe les trois coups. Ces deux ou trois mille personnes qui occupent la salle, pourquoi sont-elles ici, je vous prie? pour assister à des événements imprévus, qui vont avoir lieu de ce côté, dans un appartement que nous ne voyons pas encore. Fort bien. Mais ces événements imprévus, il y a, à la porte, une affiche qui nous avertit qu'ils sont, au contraire, très-prévus, et même très-arrangés. Nous sommes donc prémunis d'avance contre tout sentiment de réalité. Tâchons néanmoins de l'oublier, et observons ce qui va se passer. Pour rendre visible l'appartement en question, on enlève sans plus de façon l'un des quatre murs qui le formaient. C'est bien peu

réel cela, et je ne puis m'imaginer qu'il existe quelque part des murailles si complaisantes. Mais faisons encore cette concession. Du premier coup d'œil, je m'aperçois que ce mur escamoté était précisément celui que, dans tout appartement, on pourrait nommer le mur aveugle, celui qui n'a ni porte, ni fenêtre, ni cheminée, celui auquel a cause de cela, on adosse de préférence les gros meubles, les bibliothèques, les pianos, les armoires, les canapés, celui par conséquent vers lequel on ne se tourne presque jamais. Ah! quel sentiment de réalité j'éprouverais si, en effet, les choses étaient disposées de cette façon sur la scène! Mais point. Les meubles sont placés à rebours et me font face. Les personnages se tournent systématiquement de mon côté, du côté du mur aveugle. Veulent-ils causer ensemble? Au lieu de se mettre l'un vis-à-vis de l'autre, selon l'usage de la vie réelle, ils se placent de profil, coude à coude, et se regardent de biais. Il y en a d'autres, derrière eux, dont le son de voix passe sur leurs oreilles avant d'arriver aux miennes, et pourtant ils n'entendent rien, tandis que j'entends tout. Et ceux qui se parlent à eux-mêmes, à haute et intelligible voix! Et ceux qui se parlent en vers! Évidemment, tout ici conspire pour m'ôter le sentiment de la réalité, et si l'œuvre artistique est tenue de produire une telle impression, l'art théâtral est à réformer de point en point.

Eh bien, je suppose cette réforme accomplie. On a remis les meubles en place; les personnages tournent le dos à la rampe, et causent entre eux au naturel. Me voici plein du sentiment de la réalité. Hélas! cette querelle de ménage qui, tout à l'heure, m'intéressait si vivement, il me devient pénible d'en être le témoin; comme dans la vie en pareil cas, j'éprouve le désir d'intervenir ou de me retirer. Je me sens indiscret d'écouter les confidences de ces amoureux; je me reproche de surprendre ces secrets de famille; cette passion me fait horreur; cette douleur me fait mal à voir; cet assassin m'effraye; ce meurtre me bouleverse. Tout me fait souffrir, et je cours à la réalité du monde pour me distraire du réalisme de l'art.

IZALGUIER.

(A continuer.)

L'AQUARELLE

ET L'EXPOSITION DES AQUARELLISTES

AU PALAIS DUCAL.

J'aime l'aquarelle, parce qu'on n'a jamais raison d'y être habile, ce qui arrive à dire que je n'aime pas l'habileté. Rien n'est charmant, d'ailleurs, comme l'ingénuité, quand on est habitué à rencontrer l'ingéniosité, et l'ingénuité fait la valeur de l'aquarelle. On sort tout à coup de l'atelier, on n'en connaît plus les labeurs, on oublie presque le peintre et le métier, et voilà qu'on a devant les yeux l'artiste tout entier dans une émanation originelle et primesautière, presque une improvisation.

Disons mieux : l'aquarelle est de l'improvisation; plus elle est rapide, plus elle est réussie; il ne faut pas qu'elle cherche ses moyens d'expression, il faut qu'elle les trouve — et du coup — ou l'aquarelle perd la fleur de sa beauté. Sa virtuosité, car elle en contient, consiste dans sa spontanéité. Prenez, par exemple, à l'exposition du Palais-Ducal, la *Vue prise à Honfleur* de Herson. C'est presque une instantanéité. La page entière est faite d'un coup, dans une tonalité grise où se mêlent, sans se brouiller, avec un entrain charmant, parmi le ciel, la terre et l'eau, les maisons, les rues, les navires et la foule qui va et vient. La ville pousse en l'air sa cohue de toits, d'aiguilles et de clochers qui se silhouettent en dentelures et en arêtes sur un joli ciel balafré d'éclaboussures, aux tons ardoisés, que salissent çà et là des frottis d'encre de Chine. Eh bien! une demi-teinte monochrome, qui se fait gris-perlée dans les parties claires, a suffi à l'artiste pour exprimer ce qu'il a voulu dire. C'est touché vivement, avec des valeurs très-fines, et cela ne vise pas à la peinture.

Or, l'aquarelle n'est pas de la peinture. Non, elle n'est ni de la peinture ni un genre de peinture, et la preuve c'est que ceux qui la traitent comme on traite la peinture ne font pas plus de la peinture que de l'aquarelle. Prenons des exemples : il n'y a rien de tel quand on discourt. Voici M. Van Moer avec deux aquarelles. C'est fini, c'est détaillé, c'est précieux. La pierre, mordue par l'humide soleil de Venise, s'effrite, se casse et s'émiette en poudre; aux palais, le long des quais, pendent avec leurs dentelles et leurs arabesques, les balcons étoffés de bariolages éclatants; les

ciels sont lavés de tons clairs qui s'orangent à l'horizon; les palais se dorent de tranches vermeilles qui se brunissent dans la demi-teinte : entre les quais, l'eau coule, moirée de lueurs. Eh bien! on demeure froid; le soleil, qui n'est ni à l'huile ni à l'eau, ne chauffe pas; il y a de très-jolis détails, mais malheureusement c'est ceux-là qu'il faudrait supprimer : tout est en place, poli, peigné, soigné, sans une bavochure, sans une éraflure, sans une maculature; la facture est excellente; rien ne choque. Une seule chose fait défaut, le jet. C'est froid, sec et énormément habile.

Comparez avec les Van Moer le petit Hennebicq, grand comme les deux mains, qui a pour titre *Souvenir de Venise*. Comme c'est autre chose! Ici la lumière petille, l'air abonde, l'âme circule. Une buée lumineuse, couleur de fonte en fusion, emplit la crevée de ciel qui bée entre les maisons, enfonçant comme un coin les clartés dans les pénombres. Une moiteur brûlante s'échappe des vert-de-gris sombres du canal, égratignés par places de lueurs phosphorescentes. Et dans les demi-teintes rouges baignent les palais — massivement. Çà et là des tons vifs paillent l'ombre.

Voilà vraiment l'aquarelle : c'est mouillé, c'est perlé, c'est savoureux. On n'y sent pas le souci de la facture.

Encore une fois, l'aquarelle existe, indépendamment de la peinture, avec un but et des procédés différents. Elle abrège et dit vite, en deux touches, ce que la peinture dit laborieusement dans un cadre complet : elle est la note, l'impression, le ton, choses fuyantes qui sont sa caractéristique. J'allais dire qu'elle était la saveur et le parfum, tant il y a de volatilité dans cette idéale et sensuelle manière de frapper l'âme et les yeux.

Mais pour dégager cette volatilité il lui faut des moyens rapides, des instruments dociles, un procédé qui la mette en garde contre elle-même, sans retours ni repentirs. Et voilà qu'elle prend du papier, pas le premier venu, mais un bon papier de Hollande, vergeté et grenu, ou du papier torchon, écaillé et râpeux, jamais le papier lisse et poli aux teintes d'albâtre. Le papier est un ami : on lui demande des effets; il a des hasards. L'un l'autre, on s'entr'aide. Les rugosités du grain éraillent les figures, les fonds, les accessoires qu'elles accentuent; une éraflure, une égratignure, les paillettes, les papilles sont des bonheurs : le contour se sculpte d'une touche, un ton posé sur le blanc

de la page fait un relief; on attrape des modelés à la volée; une peluche veloute un ton; des bouts de fonds blancs forment les éclats, les petillements, les jours, les valeurs; un léger frottis opère les grisailles, les demi-teintes ambrées, les estompes feutrées. On est guidé, on est poussé, on fait des trouvailles. Les pinceaux sabrent, taillent, labourent, égratignent le papier docile et revêche que mord, que baigne et que caresse la couleur, ou rèche, ou flaccide. Simplement, presque naturellement, la page s'anime, s'allume, s'éclaire; les effets se dégagent, la vie s'improvise, on voit apparaître la personnalité. Regardez les lumineuses et limpides aquarelles de Harpignies, le lion de l'exposition. Quelle transparence! C'est du papier: les grumes sont visibles; des tons plats le couvrent à peine; l'air, le ciel, la lumière, voyez bien, c'est le papier, toujours, teinté ou blanc, rien n'y est, tout y est. Voilà l'art.

Et quelle simplicité dans la mise en train! De l'eau, de la couleur, des pinceaux. C'est frais, c'est savoureux, c'est presque voluptueux. La chose exquise que le tube argenté d'où sort, quand on le presse du doigt, le jet des couleurs! Car on a fait du chemin depuis le temps où ce qu'on achetait chez les marchands de couleurs pour peindre à l'aquarelle était de grandes boîtes en fer blanc garnies de rondelles plates qu'il fallait user sur la palette dans de l'eau: à présent nous avons les tubes, comme pour les couleurs à l'huile, avec des variétés presque aussi grandes, ce qui est très-commode mais un peu dangereux pour l'aquarelle qui ressemblera de plus en plus à la peinture.

Quel dommage pourtant si elle allait s'enfler et se faire grosse comme le bœuf? Et à quoi bon? Qu'y gagnerait-elle? En serait-elle plus complète, plus rare et plus estimable! Point du tout: elle y perdrait seulement, je ne dirai pas son latin, car elle ne sait pas le latin, mais ce qui la rend surtout charmeresse, son ingénuité, sa verte naïveté et cette sorte d'inconsistance où flotte, ondule et se met à l'aise l'idée. Oui, elle deviendrait pédante, fuirait les sentiers, battrait les grandes routes — et on la verrait traiter des sujets. (Voir Mme Bisschop, Michis, Riccardi, Rochussen, Brillouin). Des sujets! Deux traits et deux tons, voilà pour elle un sujet tout fait, car elle ne s'adresse qu'aux raffinés et elle est une manifestation artiste par excellence, c'est-à-dire sensualiste. Elle est, si j'ose dire, la sensualité de l'idée.

L'aquarelle est naturellement fine, claire, rapide, légère d'allures, presque gaie — à force d'entrain: il lui faut des choses simples, de la lumière et de l'air, ce qui ne se cisèle pas et s'attrape à grands plans, groupes ou figures isolées, mais traités par masses au point de vue de la caractéristique et de la dominante. Voyez à l'exposition Hennebicq, Cluysenaar, Wauters, Pagliano, etc. Elle veut le ton juste, les oppositions vives, les teintes plates, le jeté de la couleur, quelque chose de serré à la fois et d'abandonné et, avant tout, de la candeur et de la sincérité. Rien de plus personnel et qui s'apprenne moins: l'aquarelliste doit trouver ses moyens par lui-même et en lui-même, sans regarder chez le voisin, car l'aquarelle est une affaire de sentiment et l'on sent, on n'apprend pas à sentir. Sentir et vite exprimer, voilà le secret de la bonne aquarelle.

J'ai dit plus haut que Harpignies était le lion de la petite exposition des aquarellistes au Palais ducal. Ses quatre aquarelles sont vraiment de belles choses, robustement senties et robustement enlevées. Quel caractère dans le *Lendemain de la Toussaint!* Les petites maisons du village se détachent en noir sur le ciel plombé où traînent, comme des loques boueuses, des nuées chassées par la bise sèche: au fond, derrière le mur du cimetière, des croix se dressent, tortues et moussues, à l'ombre de l'église dont le clocher penche. Dans le chemin, teinté d'ocre claire, le pied des passants qui vont aux offices des morts, a martelé la boue profondément. Et tenez, les vêpres viennent de finir: de petites figures, vieillottes et cassées, se glissent le long des haies, en se courbant sous le vent; dans les maisons, les portes s'ouvrent et se ferment. Quel froid! Quelle mélancolie! On allumera ce soir les premiers feux et on causera des morts, à la veillée.

Le *Chemin creux (automne)* monte raidement une côte qui conduit sous bois; la glèbe, jaunâtre et trempée d'eau, se ravine d'ornières que les roues des charrettes ont polies. Il l'a dur, le chasseur aux guêtres grossières, qui gravit l'escarpement! Les flaques clapotent sous sa semelle et la bise lui déchire les oreilles. Un ciel tourmenté, que déchirent des clartés aigües, roule des ombres noires sur les branches qui se tordent au vent, et les lourdes rayures de la pluie strient les demi-teintes brunes du bois, au fond.

La *Vue prise de l'Allier*, au contraire, est d'une chaleur, d'une lumière, d'un éclat doux où se fondent l'eau, la terre et le ciel. Quel enchantement que le coin de droite, plaqué

de soleil, avec ses verdure minces et claires, sur un ciel nué de ouates floconneuses, en opposition au coin de gauche, ombreux et frigidé, dans une demi-teinte où l'eau se glace de moires profondes ! Les verts, dans la feuillée, s'alternent de jaunes doux et de gris d'argent, laissant passer, par les trous, les bleus splendides du ciel. Quelle joie ! Quelle sérénité ! Les frissons de l'air, lascivement, caressent le dessous des feuilles. Et puis, dans l'*Etude d'après nature*, c'est autre chose : sur un petit bout de ciel gris, frotté de gros bleus, une montagne aux contours ronds étale les verts robustes de l'été, par grands plans superbement sculptés qui, de la crête, croulant jusqu'au pied, s'en vont aboutir à des plaines d'un vert pâle où serpente, marqué d'un ruban sienne brûlée, par bonds et par sauts, un petit sentier bordé de jeunes arbres. C'est intime au-delà de ce qu'on en peut dire. La croupe de la montagne, éclairée à contre-jour, dans une pénombre où glissent les clartés, a un grand air : il y a là certainement des hiboux qu'on entend d'enbas, aux heures de la vesprée. En somme, exposition magistrale.

Pas loin du *Chemin Creux* de Harpignies, j'ai vu et revu, avec une admiration qui n'a pas melli, l'aquarelle d'un Anglais, Thomas Danby. Une nacre vieillie, jaspée de veines tendres et brûlée de feux doux, donnerait une idée des scintillements pâles de cette exquise et vaporeuse page. Quelle chaleur dans les horizons bleu-pâle où flottent de légères banderolles blanches, dénouées comme des ceintures ! L'éther, caressant et doux, s'argente dans son milieu de blancheurs torrifiées, comme du plomb fondu, et, plus loin, se fond en vapeurs, dans une diaphanéité paradisiaque. A gauche, une colonne de nuages, perpendiculaires à la ligne des montagnes, se balance dans des fluides éblouissants, en contours ronds. Mais partout, dans cette immensité d'air qui fuit à travers les profondeurs, des gazes pâles tamisent ce que le poudrolement des lumières aurait de trop vif. La terre, comme une lèvres amoureuse, se fond au ciel à travers les effluves électriques de l'éteincelante atmosphère : c'est magique d'effet. Au flanc des monts le roc pelé pousse une herbe rare qui jaunit ou montre à nu le schiste dont les feuillettes s'effritent. Tout en bas, au fond de l'entonnoir rocheux, les eaux du lac, limpides et claires, se moient de traînées de lumières, dans une gamme douce. Quelle légèreté de main ! La couleur pose à peine : on voit le papier, çà et là, et c'est fait de petites

touches jetées sur un fond d'ocre pâle, librement.

Je citerai rapidement dans le camp des Anglais David Cox, dont la *Tourbière* a des beautés sévères, un peu effacées dans l'ampleur et la multiplicité besogneuse du paysage ; — Edwin Toovey, qui a un joli bout de côte du Yorkshire, avec un ciel léger et une mer scintillante, et John Callow, qui dans les tons gris perle a d'amusantes finesses.

Brillouin, parmi les Français, expose une aquarelle qu'il intitule la *Jeunesse de Callot* — pourquoi ? Les figures, touchées lestement, sont campées avec crânerie dans une tonalité amortie. J'aime beaucoup le coin de gauche, avec ses frottis légers et ses teintes ocreuses. Herson envoie une *Vue d'Honfleur*, dont j'ai parlé.

Du côté des Hollandais il y a Bosboom qui expose un intérieur d'église, très juste de ton, dans une pénombre moëlleuse ; Rochussen, Allebé et Israëls.

Pagliano, chez les Italiens, suit la manière raffinée et précieuse de Fortuny. Ses figures, rondes et molles, ont une grâce de poupinettes, fondante et pointue, sans caractère.

J'arrive aux aquarellistes belges, en courant. Quelle âme charmante dans les aquarelles de Huberti ! Ses *Saules au bord de l'eau* bouquètent de verts doux les pâleurs nacrées d'un grand ciel baigné de lumière : l'eau coule à pleins bords, avec des scintillements de satin. La *Mare* est un bijou. A droite, un massif d'arbres, troué d'éclats de lumière, tranche en verts noirs sur les blancheurs lactées de l'horizon. L'eau coule, clapotante et lourde, avec des fuites transparentes vers les fonds. J'adore ces poèmes blancs, touchés avec rien. L'air chante, l'eau truit, le vent frissonne : on est chez soi, dans le chez soi du bon Dieu. La *Campine* a un joli ciel, barré de rouge, dans une tonalité sombre où monte la nuit. Le *Crépuscule*, glacé en demi-teinte de reflets cuivrés, plonge dans les clartés mourantes du jour des verdure noires piquées de trous clairs. Une jolie page que l'*Eclusette* de Verdyen ! Cachée à demi sous les feuillées, elle se réfléchit dans l'eau qui scintille. Rien de caressant comme cette idylle : le ciel fuit dans les leurs tendres du matin et du printemps. — Quels superbes ciels dans les Lauters ! — Voyez dans le *Soir*, la crevée qui est à gauche, derrière les massifs noirs où le soir fait danser ses fumées. Des mouchetures violettes floconnent dans les tons citron-pâle du couchant, comme des franges d'écharpe. L'eau, moirée de lueurs

sombres, réfléchit en bas le ciel grave et doux. — Trois aquarelles de Roelofs. *Les Bords du Shie*, bouquetés d'arbres à droite, se développent sous un adorable ciel bleu pâle, frisé de nuées blanches. C'est touché légèrement et fraîchement, avec une extrême suavité de tons, dans une lumière argentine. *Plage de Heyst*. Ici, les bleus de ciel, brumeux et profonds, sont baignés de crépuscule : une ligne scintille au loin, répercutée par éclats dans les longues flaques qui déferlent à la plage. Des carènes noires plaquent sur les demi-teintes aigres de l'aube. — Un G. Vanderhecht, lumineux, dans une tonalité chaude qui rappelle les luis clairs. Cinq Dell'Acqua, parmi lesquels des éventails scintillants. — J. Goethals expose un *Souvenir de Nieuport*. C'est franc naïf et simple. Les dunes, crayeuses et pelées, horripilent sur les gris bleu d'un ciel uniforme des bouts de bruyères rousses. Pas d'apprêt : sous le lavis on reconnaît le crayon à des traînées brillantes qui grisailent la ligne d'horizon. — Quatre Hennebicq d'un faire étourdissant. *L'Italien*, grand diable férocément posé, gilet rouge et veste bleue, se silhouette en long dans une clarté crue sur un fond brouillé. — Il y a beaucoup d'Italiens à l'exposition. Cluysenaar, outre ses *Anes* qui ont de jolies finesses, en envoie deux, bouts d'étude lestement enlevés ; Demol envoie une *Italienne* bien assise, le buste droit et rond, avec un petit tapotis de tons bruns qui marquent les plans du visage et des mains.

L'Italien, de Hermans, campé debout, l'épaule au mur, se détache avec crânerie d'un fond rouge et brun. C'est très-librement fait, mais j'aime mieux sa *Dame à la promenade*, malgré les mains et les pieds, qui sont lourds : la dame, en barège havane, s'avance à contre-jour, une ombrelle à la main. La lumière joue dans les tons de chair de l'ombrelle et plaque d'une tranche claire la robe, dans les volants. — Je note en courant, pour finir, sans commentaires, des Jacquemart, trois Pecquereau, des Ligny, des Puttaert, des Smits, des VanMoer, un *Clair de lune* de Wust réussi, une impression de Mauve, les *Chiens* de Mme Ronner, les *Ruines* de Mme de Rothschild, les aquarelles de M. de Famars, deux Allebé.

Ai je fini ? Je n'en sais rien. Le temps me presse : J'abandonne ces feuilles griffonnées au galop entre onze heures et minuit, sans qu'il me soit même possible de les relire.

Camille LEMONNIER.

ANTOINE WIERTZ

PEINTRE, STATUAIRE, CRITIQUE.

(Fin.)

LE CRITIQUE.

IV

Nous avons vu que l'idée du Beau, selon Wiertz, conduirait rapidement à une école absolument homogène, et à un art méthodique qui serait la négation de l'individualité. Cette pensée, jointe au sentiment d'exaspération de Wiertz contre la critique, prouve qu'il était de la race des despotes.

Tuer la presse, expression de l'opinion publique, et centraliser, n'est-ce pas par ces moyens que les princes absolus parviennent à leur idéal ?

L'œuvre littéraire de Wiertz donne aussi la preuve, après son œuvre peint, que son originalité se bornait à glaner dans les travaux d'autrui pour essayer de se faire un talent.

Le docteur Watteau, dans son Catalogue raisonné, écrit ceci : « Wiertz n'a jamais eu d'écriture qui fût vraiment sienne, mais il imite à s'y méprendre les divers genres d'écritures qui tombent sous son regard. » C'est là un aveu caractéristique, auquel le biographe n'a pas pris garde, et qui explique bien des choses.

Un homme, qu'on cite rarement quand il s'agit d'art, et qui pourtant a souvent les idées les plus saines dans un style assez tourmenté, Stendhal, a écrit :

« Le Guide, le premier, s'avisait, vers 1570, de copier les têtes de Niobé et de ses filles. La beauté produisit son effet et enchantait tous les cœurs ; on y voyait l'annonce des habitudes de l'âme que les Grecs aimaient à rencontrer. Dans le premier moment de transport, on ne s'aperçut pas que toutes les têtes du Guide se ressemblaient, et qu'elles ne représentaient pas les habitudes de l'âme qu'on en aimées en 1570... (1) »

Wiertz ne s'est jamais douté, en mettant en œuvre son idée de centralisation, pour arriver à un art réglementaire, que son public ne pouvait pas le comprendre — parce que son esthétique retardait d'au moins deux siècles.

Cette esthétique l'a conduit droit à la monotonie. Toutes ses têtes de jeunes femmes idéales se ressemblent : ce sont des imitations

(1) *Mémoires d'un touriste*, premier volume.

de certaines Vierges de Raphaël; toutes, Vierges ou Vénus, chrétiennes ou païennes, du moment qu'il s'agit d'arriver à l'idéal, sont de véritables idiots, qui ne pensent point. L'étincelle intellectuelle leur manque. Ce sont des masques réguliers, froids, ayant quelque ressemblance avec les poupées des coiffeurs. Toutes ses mains de femme ont le même caractère. Il a une méthode, un style unique, un seul procédé. Il oublie d'étudier l'effet de la lumière sur les corps, et il produit des lumières factices sur des corps inertes. Peu à peu il perd ses qualités de peintre, et acquiert les facultés du géomètre, de l'anatomiste, du calligraphe. Il pense beaucoup à la pondération des éléments mis en œuvre, à l'harmonie des groupes selon les autres; il se demande comment Raphaël et Rubens eussent indiqué telle passion, groupé telle force; il oublie la vérité, il s'oublie lui-même. Au lieu de caractères, il ne produit plus que des êtres typiques, ce qu'on ne pardonne qu'à la statuaire architecturale; et encore, ces êtres typiques sont-ils composés de pièces et morceaux empruntés à des arts différents, qu'on ne peut guère unir sans produire des monstres.

Jusque là, cependant, Wiertz est d'accord avec lui-même; on ne peut lui reprocher que de se perdre en des combinaisons malheureuses, au lieu d'écouter ses propres instincts.

Mais nous allons le trouver en flagrante contradiction avec son œuvre.

Voici ce qu'il a écrit dans sa brochure intitulée *Peinture mate* :

« La peinture purement littéraire n'est pas de la peinture. »

Et plus loin :

« La peinture littéraire passera. La peinture des (*sic*) yeux est éternelle.

Souvenez-vous des Pensées et Visions d'une tête coupée, du Dernier Canon, qu'est-ce là, sinon de la peinture littéraire et de la mauvaise peinture? Ne faut-il pas une ou deux lignes de littérature pour expliquer une Minute après la Mort, pour faire comprendre cet homme en équilibre dans l'espace? Et, dans la Puissance humaine n'a pas de limites, le philosophe ne s'est-il pas complu à inventer un rébus qui embarrasserait fort les lecteurs de l'*Illustration française*? Pourquoi, enfin, sous la trilogie des visions, Wiertz a-t-il senti la nécessité d'une longue légende explicative?

Je ne dirai pas que la peinture de Wiertz n'est que littéraire, mais je dirai qu'elle est autant littéraire que n'importe quelle peinture

hiéroglyphique. Pour le comprendre, il faut connaître la poésie grecque ou biblique, il faut être presque un savant. Je défie bien un homme qui n'a que son simple bon sens de m'expliquer le Grand de la Terre et les Choses du Présent devant les Hommes de l'Avenir. L'art philosophique et allégorique est de l'art littéraire en plein. Wiertz a poussé l'amour de l'allégorie jusqu'à composer une Apothéose de la première reine des Belges. Et qu'est-ce donc enfin que ces tableaux où l'on voit le pape, et le peuple, et le despote, se déchirer entr'eux? De la peinture littéraire.

« Nous pensons... ajoute-t-il encore... qu'une page écrite en dit plus cent fois que quarante tableaux ensemble. »

La peinture, en effet, doit, avant tout, parler aux yeux. Il faut que le sujet d'un tableau se comprenne au premier regard, qu'on n'ait pas à se creuser l'esprit pour le deviner : c'est une nécessité. La peinture ne comporte point des éléments multiples, comme le drame ou le roman. Le motif doit être clair et unique, afin que les spectateurs n'aient à se préoccuper que de savoir s'il a été bien conçu et s'il est bien exprimé. Ainsi, on me présente un tableau sur lequel je vois des arbres, une prairie, un ruisseau, un chaume et un coin de ciel; je dis : « C'est un paysage, » et peu m'importe que ce paysage soit un morceau de tel canton ou une vue de tel village. J'exige, également, quand je vois une tête d'homme ou de femme, un buste, de pouvoir me dire à moi-même, sans le secours d'un traducteur : « C'est un portrait, » ou : « Cela représente tel sentiment ou tel caractère. » Que le tableau me montre un groupe d'hommes et de femmes, de vieillards et d'enfants, particulièrement absorbés par quelque chose qui se passe dans la composition, je veux que ce quelque chose attire immédiatement mon intérêt et soit nettement exprimé; que la scène soit historique ou imaginaire, peu importe! Que se passe-t-il là, d'abord? C'est un assassinat, une arrestation, un orateur populaire, une rixe. Y a-t-il les mouvements qu'il faut, la scène est-elle rendue? Nous verrons plus tard, au catalogue, où l'artiste a puisé ses éléments. Mais en attendant, j'exige de pouvoir admirer ou critiquer l'œuvre, sans me préoccuper si elle est historique ou imaginaire.

La peinture littéraire, les allégories laborieusement construites, les rébus indéchiffrables, ne sont point d'une époque où toutes choses sont étudiées dans leur réalité, où l'on questionne tous les mystères, où l'on désha

bille tous les principes et tous les mobiles. Wiertz avait donc raison de s'élever contre la peinture hiéroglyphique; mais il avait doublement tort d'en exécuter lui même.

V

Wiertz a protesté souvent et avec beaucoup de force, contre « l'individualisme. » Ses idées manquent de cohésion et de logique, mais il a quelquefois raison.

« L'art est l'œuvre de plusieurs, il ne peut être l'œuvre d'un seul. »

Il est évident que l'homme qui vit isolé et qui veut tout créer à nouveau, n'arrivera qu'à des œuvres difformes « pour son temps. » Les travaux de l'intelligence sont comme une chaîne qui ne peut se briser nulle part sans porter un grand trouble dans l'histoire de l'humanité, sans nuire à ce qu'on nomme le progrès. Nous devons donc connaître, apprécier, et, dans un sens, continuer les travaux de nos aïeux.

Mais il ne s'ensuit pas qu'il faille tourner éternellement dans le même cercle, s'annihiler, penser par le cerveau des autres, voir avec leurs yeux, aimer ou haïr avec leur cœur.

Continuer Raphaël et Rubens, aujourd'hui, c'est commettre un anachronisme.

Wiertz ne semble pas s'être douté que tout se transforme en nous et autour de nous, peu à peu; que les mœurs, l'esprit, les manifestations de la vie ont aujourd'hui une physionomie toute autre que celle du seizième et du dix-septième siècles, toute différente également de celle de l'antiquité; que nous avons, même sur la beauté, des goûts distincts de ceux de nos aïeux; et qu'ainsi le caractère de notre individu, et notre idéal, doivent être exprimés dans un autre style que le caractère de l'individu et l'idéal d'il y a trois siècles.

« L'individualisme, dit Wiertz, c'est la confusion des langues, c'est la tour de Babel de l'art. »

C'est la diversité d'expression, ni plus, ni moins. Est-ce que nous ne pouvons comprendre en même temps Durer et Rubens, Holbein et Rembrandt, qui parlent des langues dissemblables? Rubens, aurait-il dû continuer Raphaël et Rembrandt le Titien? Cela n'est même pas discutable. Il faut laisser à chaque artiste la liberté de se produire comme il l'entend; plus il sera individuel, plus il marquera de caractère génial. On n'a donné du génie à Wiertz que parce qu'il y a dans ses conceptions une certaine audace. S'il avait essayé de les exécuter sans tant avoir recours aux grands maîtres de la renaissance, il eût peut-être été

un vrai peintre, au lieu d'être un rêveur ambitieux.

Rien n'est stable dans l'humanité: la morale, la vérité même n'ont pas des règles absolues. Le commerce, l'industrie, l'agriculture, les arts, la politique revêtent de nouvelles formes, produisent des œuvres fécondes, préparent dans l'avenir des mouvements mystérieux. Tout se meut, tout s'agite: c'est la vie. On dit perfectionnement, c'est l'idéal; mais on se transforme, c'est la réalité. Les passions restent; il n'y a que leur manifestation qui change. La forme, le style s'altère ou se modifie, se corrompt ou se transfigure selon les mobiles, les circonstances, le degré de civilisation. Vouloir endiguer ce torrent, ce serait l'œuvre d'un fou. On ne peut pas plus dire à l'artiste qu'à l'industriel, à l'art qu'à la science: « Tu n'iras ni au delà, ni autrement, ni ailleurs. » Ce serait nier le mouvement.

Wiertz est un pur rêveur, un poète vivant avec sa propre pensée et faisant abstraction de la réalité. Il a voulu faire rétrograder les mondes, et, trouvant une résistance inébranlable, il est devenu un misanthrope incompris.

Si Wiertz avait voulu peindre des tableaux pleins d'imprévu, avec des effets neufs, stupéfiants et grandioses, les éléments ne manqueraient pas. Il n'avait qu'à suivre pas à pas le travail intellectuel, industriel et social de notre époque; il eût trouvé là assez de sujets pour défrayer pendant tout un siècle l'ardeur de dix peintres de son tempérament.

Les combats d'Homère, les chocs philosophiques, les luttes idéales entre le mal et le bien, cela séduit l'imagination; mais cela n'est plus en harmonie avec nos aspirations et nos mœurs.

J'ai souvent pensé qu'un homme comme Wiertz, qui était avant tout audacieux, eût pu faire des œuvres vraiment belles en étudiant notre industrie et en mettant en scène nos populations ouvrières. Les fonderies, les laminoirs, les verreries, les imprimeries, toutes les grandes fabriques, tous les ateliers où les travailleurs sont groupés par masse, n'ont eu ni leurs romanciers ni leurs peintres. Ce qui est vraiment grand dans la réalité ne peut-il servir à échauffer le cerveau de l'artiste et devenir des œuvres admirables? N'en aurons-nous jamais fini avec les dieux, les demi-dieux, les anges, les démons et les saints, personnages que nul n'a jamais vus et auxquels nous devons donner notre propre image pour nous les représenter? Tous les vieux poucifs dont rit notre bon sens, les remettons-nous long-

temps encore en honneur dans l'esprit public? Ne sommes-nous pas encore honteux du rôle insipide que joue notre imagination depuis des siècles, et n'arriverons-nous jamais à notre majorité intellectuelle ?

Il m'a semblé que cette étude sur Wiertz, maintenant que l'opinion publique est devenue un peu plus raisonnable, pouvait ouvrir les yeux à bien des gens, et j'ai cru qu'il était de mon devoir de l'écrire.

Dans quelques années, devant les grandes toiles religieuses et allégoriques qui sont au musée Wiertz, on se regardera avec un étonnement très-expressif.

Il ne faut pas laisser croire plus tard qu'en 1872 on en fût toujours à saluer le génie du « successeur » de Rubens.

Wiertz est venu à son temps, pour donner le coup de grâce à l'épopée. Il aura été le don Quichotte de la peinture à grand spectacle, de la « grande peinture. » Comme don Quichotte, il était fier, ambitieux, héroïque, vaincu. On a ri et on rira de ses attitudes provocatrices et de ses luttes contre les moulins à vent. Cependant, à cause de ses qualités, — sa fierté et ses convictions — il est respectable, toujours comme don Quichotte. Il faut espérer que Wiertz sera en Belgique le dernier des héros, et que nous allons enfin nous intéresser aux vrais hommes et à la vraie nature.

Émile LECLERCQ.

APPENDICE.

Dans un mémoire posthume, Wiertz fait connaître le procédé de ce qu'il a nommé *peinture mate*. Il donne même plusieurs procédés. Ses inventions s'appliquent à la peinture sur toile; mais tous les peintres savent que l'on peut « mater » un tableau au moyen de la térébenthine.

Wiertz a employé son procédé; on peut voir dans son musée les produits qu'il a obtenus; c'est donc la seule chose qui intéresse les artistes.

Pour plus de renseignements, lire la brochure éditée en 1867 (1).

« PEINTURE MATE.

» Trois matières sont employées dans ce procédé :

La matière colorante ;
La matière adhérente ;
La matière délayante.

» Toute matière colorante peut servir; dans l'usage ordinaire, on emploie :

Le blanc de zinc ;
Le noir d'ivoire ;
L'ocre jaune ou jaune de Naples ;
La terre de Sienne ;
Le bleu de Prusse ;
Le vermillon de Chine ;
Les laques ordinaires.

» La matière adhérente est la térébenthine de Venise.

» La matière délayante est l'essence de térébenthine, ou l'alcool.

» PROPORTION ET PRÉPARATION DES MATIÈRES.

» La matière colorante doit être broyée en poussière impalpable.

» Les matières colorante, adhérente et délayante, seront mesurées dans la proportion suivante :

Couleur : 3 parties.
Térébenthine : 1 partie.
Essence : 2 parties.

» On fera dissoudre au feu doux la térébenthine de Venise, dans l'essence, jusqu'à homogénéité parfaite. A ce liquide on ajoutera la couleur. Le tout sera conservé dans des vases hermétiquement fermés ou dans des flacons bien bouchés.

» Les couleurs ainsi préparées seront en tout temps à la disposition du peintre. »

Tel est le procédé. Wiertz donne beaucoup de détails sur son emploi. Il paraît facile à mettre en œuvre; on peint sur toile écrue, sans préparation. Pour les peintures décoratives, il me semble qu'on en pourrait faire usage, et qu'il remplacerait, avec succès, la peinture à la colle en bien des cas. C'est aux peintres à en faire l'essai.

E. L.

(1) Veuve Parent et fils, montagne de Sion, 17.

SUIVEZ-MOI DANS LE PARC ?

A mon ami A. Veyret.

A la gaieté le cœur ouvert,
J'allai, par un soleil superbe,
Voir au Parc les hommes en herbe
Qui jouaient sur le tapis vert.

Quel charmant et frais babillage
Gazouillaient ces gentils bébés,
Sous les grands arbres recourbés
Projetant pour eux leur ombrage.

Enlacement de chérubins
Formant des groupes et des rondes,
Visages roses, têtes blondes
Ravis aux toiles de Rubens.

Je vis aussi de belles dames,
(Ce qui vous fait toujours plaisir ;)
D'aucunes, belles à ravir,
La lèvre en feu, les yeux en flammes.

Les enfants semblaient, la plupart,
Parodier la chose humaine ;
Couvant une précoce peine,
L'un d'eux se tenait à l'écart.

— « Les ennemis sont en présence,
Dit un descendant d'Annibal ;
« C'est moi qui fais le général !
« Vous c'est la Prusse et moi la France ! »

Deux vieillards souriaient, contents,
Aux jeux et mutines gambades
Des joyeux petits camarades ;
Ils songeaient à leur jeune temps !

J'ai fait une visite au cygne :
C'est un original oiseau
Ne daignant voler que sur l'eau,
Et qui sait toujours rester digne,

Même en vous mangeant dans la main.
Quatre gamins à bonne mine,
Aux cyprins dorés de la Chine,
J'étaient les miettes de leur pain.

Sur un banc des nourrices rousses
Donnaient le sein à des marquis,
Pendant que maint soldat épris
Se mourait d'amour à leurs trouses.

Et dans la cime des arceaux
Marbrés de bleu, dans le feuillage,
Faisait chorus à ce ramage
Le petit monde des oiseaux.

Henri LIESSE.

HISTOIRE D'UNE FILLE FOLLE.

(Suite.)

A. M. J. I. Kraszewski.

A quelques jours de là, je suivais le sentier bordé de haies qui longe le derrière des maisons, parallèlement à la rue, et sur lequel s'ouvrent des portes en lattis pour le service des ménages.

Je vis de petits carrés de légumes aboutissant à la haie du sentier, des bouts de gazons où l'on mettait sécher du linge, des trous à fumier avec des poules picorant, çà et là des granges, des écuries, des étables, des hangars, des remises encombrées, avec les hoes, les charrues, les herses, les charrettes, les rouleaux, pêle-mêle, et j'aspirais la bonne odeur qui sortait de cette rusticité, malgré l'hiver.

Comme j'arrivais à une haie derrière laquelle grognaient deux porcs, j'entendis chanter je ne sais quel refrain de la ville, d'un ton si saccadé que je regardai à travers la ramée.

Une femme balayait, devant la porte basse d'une maison badigeonnée en jaune, un petit sentier pavé de cailloux et conduisant, à droite, à une hutte en torchis pour les porcs, à gauche, à un hangar où l'on voyait du bois, une brouette, des pelles, des rateaux, des bêches et des fourches.

Je reconnus la maison à la femme, et la femme à son épais chignon roux ébouriffé. Je ne la vis jamais mieux que cette fois.

C'était une grande fille, longue, maigre, les épaules et les reins larges, la poitrine creuse, demi-homme quand elle ouvrait les bras et écartait les jambes, très-brusque, la figure ronde et jaune, les yeux petits et gris avec des paupières rouges et des cils épais, le nez court et ouvert, le front bas, le menton lourd, de grosses lèvres, échevelée, dégingandée, cassée, gravée de la petite vérole.

Comme elle s'escrimait de son balai, la porte de la maison voisine s'ouvrit et j'entendis une voix de femme en colère qui disait :

— Tais-toi, la Rousse !

La Rousse ne répondit rien et ne chanta plus.

Un soir qu'il gelait, je partis sur les talons de Blaise Mouton, l'énorme garde-champêtre, après avoir, comme de coutume, entendu le petit Caillou faire écho au « Comme il plaît à Dieu » de la vieille Lisbeth.

Il faisait une nuit claire et glacée : la neige

durcie par la gelée craquait sous le pied, et la lune argentait la rue d'éblouissantes traînées que dentelait l'ombre des maisons. On voyait, par moments, sur la terre blanche, rougeoyer des filets de lumière filtrés à travers les portes et les contrevents.

— Voilà un bon temps pour marcher, champêtre, dis-je au gaillard.

— Oui, un bon temps.

Nous passâmes devant la petite église fourrée d'hermine et primes le long du cimetière, qui a un vieux mur, par-dessus lequel se dressaient des bouts de croix, blancs aux bras.

— Ça leur est bien égal à ceux-là qu'il fasse beau temps ou pas, dit le philosophe, en retirant sa pipe pour cracher : y n'ont plus à s'en retourner.

— C'est une singulière affaire, dis-je tout-à-coup.

Mouton ne répondit pas. Il avait une certaine circonspection.

— Je dis que c'est une singulière affaire, répétai-je.

— Et qu'est-ce qui est une singulière affaire, monsieur, dit Mouton, en faisant passer son fusil de l'épaule gauche à l'épaule droite.

— Jeanne la Rousse, dis-je en laissant tomber ces trois mots d'un coup, comme l'épervier que le pêcheur lance dans les eaux.

— Dites une terrible affaire, répondit précipitamment Blaise Mouton.

Je ne savais trop comment continuer cette conversation sybilline, et je dis comme j'aurais dit le contraire :

— C'est de sa faute.

— Oui et non, monsieur, dit avec conviction Blaise Mouton. Ces malheureuses qui ont l'amour au corps finissent toutes comme ça. A preuve la Gervaise du bois Grancé, à deux lieues d'ici.

— Alors, c'est donc l'amour?

— Rien que l'amour, monsieur. Mais on ne veut pas comprendre ça chez les femmes.

— Il faut me conter ça, champêtre. Je paie la goutte au *Chien vert*. Vous me direz en sortant l'histoire de Jeanne la Rousse.

— Je veux bien, dit Blaise; à une condition.

— Laquelle?

Blaise leva le doigt et mit sa tête sur le côté.

— C'est que ce n'est pas pour faire de la peine aux Caillou.

— Vrai comme la lune est là qui nous voit, répondis-je en lui serrant le bras.

Justement nous arrivions à l'auberge du

Chien vert; on entendait des voix, et les fenêtres brillaient. Quand la porte s'ouvrit, une bouffée de chaleur me frappa le visage et couvrit mes lunettes d'une buée grise à travers laquelle je vis le bourgmestre, les échevins et le maître d'école tapant les cartes sur la table, à grands coups de poing, mais si embrouillés que l'un avait l'air d'avoir la tête de l'autre. L'aubergiste se tenait le dos au feu, les deux mains étalées à plat sur ses fonds de culotte, debout, et, de l'autre côté du poêle, le receveur communal, dans la même position, lui faisait pendant, avec la différence que l'aubergiste était gras, petit et rond comme une cosse, et que le receveur était long, mince et raide comme une perche à haricots.

Il y avait près de l'horloge, sur une feuille de papier bleu, un couvert en argent fixé par des nœuds de ficelle. Au-dessous du couvert, une pancarte, écrite en anglaise fleurie par le maître d'école, avec paraphes, pots à fleur, fusées et traits de plume, annonçait que le couvert serait le prix du vainqueur au prochain concours du jeu de quilles. Le brouillard qui couvrait mes lunettes me faisant voir tout de travers, il me parut que les échevins se livraient à des contorsions abominables pour imiter les sauts de carpe des lettres sur la pancarte.

Blaise Mouton fit le salut militaire du côté de la table des joueurs, et, le corps droit, une main à la couture du pantalon, alla demander au bourgmestre, en se dandinant sur les hanches, s'il n'avait pas de commission à lui remettre. Le gros brasseur Kalevoet regarda longtemps au plafond, du fond de sa petite trogne grasse et scintillante, et répondit d'un air important, en fronçant le sourcil :

— Pas que je pense... à moins que... cependant... Garde, passez demain à la maison... nous aviserons.

Car le gros Kalevoet passait son existence à aviser, mais c'était à bien boire et à bien manger qu'il avisait le mieux.

Le maître d'école, M. Klippeke, petit homme grêle, qui était toujours de l'avis du bourgmestre, fit aller la tête du haut en bas et ouvrit la bouche, distinctement, de manière qu'on eût dit qu'il allait parler. Mais il répéta seulement tout bas ce que M. le bourgmestre venait de dire tout haut, par manière de sanction.

Lorsque Blaise Mouton eut bu, à ma santé, son verre de genièvre, nous primes, à la droite du *Chien Vert*, la ruelle qui longe des clôtures

de fermes, et, au bout d'un instant, nous nous trouvâmes en pleine campagne.

— C'est pas pour dire, monsieur, commença Blaise Mouton, mais j'ai toujours beaucoup aimé les Caillou, et peut-être à cette heure, si Dieu l'avait voulu, Jeanne aurait été ma femme.

Je suis le fils à Mouton, l'organiste de la paroisse : nous habitions la maison qui est près des Caillou. A quinze ans, moi et Jeanne étions une belle paire d'amoureux. Nous courions, l'été, dans les pâquis, et nous nous barbouillions les joues avec les mûres des bois. Je lui faisais des couronnes de bleuets, et elle courait après moi en me jetant du crottin de chèvre. J'aurais long à bailler là-dessus. Je la conduisais à la foire, où elle mangeait de la galette, et nous dansions tant qu'allaient les jambes. Je me battais contre les gars qui lui jetaient de la bouse de vache, à cause de ses cheveux, et elle les tapait avec moi. Enfin, tout ça tourna à rien. Je partis un jour pour la conscription, et Jeanne alla servir à la ville.

Les Caillou étaient un brin moins riches encore qu'aujourd'hui, et le père Balthazar courait les campagnes avec une charrette, en vendant des sabots.

Jeannette avait du cœur et de la poigne. Ça mange dru, ces grandes filles, et quand on n'a pas des champs et une ferme, ça rapporte moins que les bêtes. Ah ! si les Caillou avaient su ! Le malheur, monsieur, c'est qu'on ne sait pas. On est tout bête quand on a le derrière à terre, et alors il n'est plus temps.

Jeanne entra donc chez de braves gens de la ville qui s'appelaient les Raingot. Les Raingot tenaient un commerce d'épicerie et gagnaient tout doux leur vie.

M. Raingot était un petit vieux, sec comme de l'amadou, qui toussait toujours, comme le baes du *Pot d'Étain*, et portait, été comme hiver, de la flanelle. M^{me} Raingot, elle, était une boule toute ronde, qui avait des rhumatismes et se faisait frictionner les jambes deux fois par jour. De braves gens tout de même ! A preuve qu'ils n'ont jamais été en retard pour leurs contributions.

Mais leur fils, qui avait douze ans pour lors, n'était pas brave comme eux. Quand M. Raingot grondait Richard, mame Raingot avait toujours de quoi pour répondre, et quand c'était mame Raingot qui grondait, M. Raingot disait : « Mon petit Richard ! ma petite madame Raingot ! » Des gâteries ! Il arriva que Richard, qui ne valait pas grand'chose à

quinze ans, fut, à vingt ans, une canaille, quoi !

La Rousse tomba là-dedans. C'était une fière brosseuse ! En un tour de main elle vous retapait la maison que ce n'était plus à reconnaître. Elle faisait tout, lavait, balayait, faisait le fricot, portait les balles au grenier et les tonnes d'huile à la cave, frictionnait la mère, tenait chaud le père et cajolait le fils.

C'est pas sa faute, allez, si elle a mal tourné, celle-là. Elle n'avait pas le cœur audessus du nez et ne regardait pas à écorcher ses mains.

Un jour qu'il toussait, voilà le vieux petit M. Raingot qui toussa son âme avec ses poumons.

Camille LEMONNIER.

(A continuer),

UNE VENTE EN ANGLETERRE.

Londres, 4 mai.

Elle a fait sensation trois semaines durant, et elle vient de se terminer aujourd'hui par un surcroît de folies qui dépassent, si c'est possible, celles des deux premières vacations. C'est un événement qui se chiffre par la bagatelle de 4,291,875 francs pour trois cent six tableaux anglais, un tableau français, cinquante-huit toiles des anciennes écoles flamandes, hollandaises, italiennes et allemandes, cent cinquante-neuf aquarelles anglaises et un dessin de M^{lle} Rosa Bonheur. Il faut avoir vu et étudié tout cela pour se rendre compte à quel point est insensée cette formidable addition de plus de quatre millions.

M. Joseph Gillott, que l'on exalte comme le plus intelligent des Mécènes, était un fort habile fabricant de plumes métalliques, propriétaire de vastes usines à Birmingham, où il a développé avec le plus grand succès l'invention de Perry ; il avait une fortune considérable et il en faisait un très-libéral usage ; telle est la justice qu'il faut rendre à sa mémoire. Aller au delà, et surtout le représenter comme un homme de goût, encourageant avec discernement les artistes, c'est vouloir imposer une illusion très-patriotique peut-être, mais aussi peu fondée que possible.

Quand on a eu le rare bonheur d'acquérir un petit nombre d'œuvres, hors ligne et qu'on passe sa vie à y adjoindre non-seulement des centaines de médiocrités, pour ne pas dire des croûtes, ce qui serait parler vrai, mais encore beaucoup de copies et de tableaux faux, on n'a aucun droit à prendre place parmi les collectionneurs illustres.

Aucun pays n'a autant fait que l'Angleterre pour développer le sentiment de l'art dans toutes les classes de la nation, et il est surtout deux hommes dont on ne saurait citer les noms avec trop de respect pour les immenses services qu'ils ont rendus à leurs com-

patriotes et au monde entier, faut-il dire pour être juste, car leur influence ne connaît pas de frontières : M. Henry Cole et M. Philippe Eunliffe Owen. Les éminents directeur et sous-directeur du South-Kensington Museum doivent cependant se surprendre à douter par moments de l'efficacité de leur œuvre qu'on ne peut assez louer, lorsqu'ils voient les rangs es plus élevés de la société rester stationnaires et la dépravation du goût y régner presque aussi despotiquement qu'en 1851.

La vente Gillott vient d'en être le plus éclatant témoignage. Il y a eu en Angleterre des artistes illustres, d'une originalité puissante, grands parmi les plus grands : Hogarth, Gainsborough, Reynolds, Romney, Old Crome, Constable, Cotman, Bonington, Turner, etc ; ces maîtres, dont les uns ont du génie, les autres énormément de talent, avaient ouvert la voie de la façon la plus puissante et étaient appelés à laisser après eux la plus brillante école, si l'on n'avait pas dédaigné leur tradition féconde pour se lancer à corps perdu dans une suite d'excentricités préméditées dont l'invention du *Préraphaélisme* n'est pas la moins désastreuse. Que d'artistes merveilleusement doués n'a-t-elle pas à jamais tués !

Les résultats de ces fatales aberrations se sont produits avec éclat à la vente Gillott ; il y a eu deux vacations par semaine, le vendredi et le samedi ; les deux premières ont été consacrées aux modernes, et l'on a vu payer au milieu des longs applaudissements d'une foule aristocratique, au milieu de laquelle se trouvait le premier ministre lui-même : 19,685 fr. *the Author's Introduction to the Players*, de Prælice ; 45,675 fr. *Hampstead Heath*, de J. Linnell ; 29,320 fr. *A. Country Booking-Office*, par Erskine Nicol ; 38,850 fr. *On the Way to the Cattle Tryst*, de Peter Graham ; 98,175 fr. *Roast Pig*, de Webster ; 68,900 fr. *the Woodlands* de John Linnell ; 55,125 fr. *the Bay of Naples*, de W. Muller ; 103,685 fr. *the Chess Players*, du même Muller, et 84,000 fr. deux rêves qui ne sont pas même des commencement d'esquisses, *Going to the Ball et Returning from the Ball*, de l'époque de la folie du grand Turner. On croit à un cauchemar quand on constate que huit jours après on laissait adjuger au milieu de l'indifférence presque générale trois vrais chefs-d'œuvre du plus beau faire de ce génie troublé : *Kilgarren Castle*, splendide peinture exécutée entièrement d'après nature, pour 15,750 fr. seulement au Metropolitan Museum of Art, de New-York ; — le même sujet, beaucoup plus important et tout ensoleillé comme le plus merveilleux Claude, 70,875 fr. à M. H. L. Bischoffsheim, qui possède une des rares demeures vraiment artistiques de Londres ; — *the Junctions of the Thames and Medway*, 114,185 fr., à M. Agnew ; ces trois tableaux, qui sont de qualité introuvable, valent beaucoup plus.

Par une étrange aberration on a poussé jusqu'à 131,250 fr. les restes d'un autre chef-d'œuvre de Turner : *Walton Bridges*, dont tous les glècis ont disparu grâce à une restauration qui est du vandalisme. On a aussi payé 50,400 fr. *the Pointers*, le plus faible tableau que je connaisse de Sir Edwin Land-

seer ; mais, en revanche, on a littéralement donné pour 1,650 fr. le *Portrait de Canova*, par Jackson, — d'une grande puissance de tons et d'une très-belle pâte, — au Musée de New-York ; — pour 7,500 fr., *les Bords de la Seine*, un Bonington étincelant de lumière, à M. Bischoffsheim, qui n'a payé que 18,000 francs *River Stour*, le fameux Constable, autrefois dans la collection Carpenter et qui a été plusieurs fois gravé ; pour 2,000 fr. au Metropolitan Museum américain *Weymouth Bay*, le dernier mot du génie de Constable, si admirablement interprété par le burin de Lucas ; à 10,000 fr. un bijou du « beau meunier » *Approach to London from Hampstead*, à M. Agnew ; à 2,600 fr. ! ! un des plus beaux Wilson, *An Italian rivers scene*, à M. Cox. Il y avait huit Crome, tous fort remarquables et deux incomparables : ils se sont vendus la moitié de leur valeur ; le plus important — *A Richly Wooded scene*, — digne du pinceau d'Hobbema, a été adjugé à 19,425 francs, à M. Bischoffsheim, tandis qu'un maître de forge de la *Black Country* était tout glorieux de pousser à 29,000 francs un petit paysage de Nasmyth, sec et dur à souhait. M. Gillott avait onze Nasmyth, tous plus mauvais les uns que les autres, et un douzième, très-authentique, et qui naturellement s'est beaucoup moins bien vendue : 7,480 fr., à M. Tooth.

La collection d'anciens flamands, hollandais, etc., disait éloquemment le savoir et le goût du célèbre fabricant de plumes ; deux faux Ommeganck, deux faux Berghem, cinq Cuyp plus faux encore, un Claude tout aussi authentique ; une copie du fameux Rubens, de l'église Saint-Jacques à Anvers, donné comme un original, etc. Il n'y avait de très-bon qu'une extraordinaire *Vue panoramique* de Ph. de Konnig, une toile capitale ; *Marine* d'Abraham Storck, un Fragonard exquis donné, on ne sait pourquoi, à Greuze, et un excellent panneau dû à la collaboration de Rottenthaler, Breughel de Velours et Van Kessel.

Je sors de la vente des aquarelles et j'en suis encore à me demander si je dois en croire mes oreilles : 29 David Cox ont produit 54,835 fr. ; 26 William Ault, 88,800 fr., et 12 Turner, de qualité secondaire, seulement 435,532 francs ! ! Une seule de ces aquarelles a 70 centimètres sur 50 ; les autres la moitié. On se serait cru au Derby : *Bamborough Castle*, de Turner, était grand favori ; M. Agnew l'a poussé immédiatement à 2,000 guinées, quand un gentleman inconnu s'est mis à enchérir jusqu'à 3,150 guinées, car on vend les œuvres d'art en guinées et non en livres sterling ; cela ne fait que 82,690 fr. pour cette seule aquarelle ! ! De toutes parts on a demandé le nom, qui a été salué par un tonnerre d'applaudissements, toujours comme pour le vainqueur du Derby. M. Lane vient de passer lion.

Le dessin de M^{lle} Rosa Bonheur, très-supérieur à ses tableaux, n'a cependant atteint que 5,000 fr., mais le seul tableau français *la première prière de l'orphelin*, par M. Edouard Frère, 15 pouces sur 12 a été disputé avec acharnement et jusqu'à 17, 190 fr. Cela se passe de commentaires.

(Indépendance).

LE THÉÂTRE.

THÉÂTRE DU PARC. Représentations de M^{me} Céline Chaumont et de M. St-Germain.

Les journaux grands et petits, sérieux ou légers, ont eu grand temps d'épuiser la matière, et c'est à peine s'il me reste sur le marbre de l'imprimerie deux ou trois clichés pour chanter les louanges des deux artistes en villégiature au théâtre du Parc.

Quinze jours se sont écoulés depuis leur début; il est vrai que chaque jour est une nouvelle Première, et par l'attrait du spectacle et par la dévotion des spectateurs. — Quinze jours! — Eh! mon Dieu, répéter ce que d'autres ont dit quinze jours avant, c'est encore une chance pour qu'il en reste quelque chose quinze jours après; — par le vent qui souffle, les feuilles s'envolent si vite!

Donc, choisissons trois clichés dont les caractères ne soient pas trop effacés par le laminoir.

En voici un en vers.... Hélas! quoique Boileau n'y soit pour rien, ce cliché me paraît (et vous paraîtra à fortiori) bien usé!.... Mais M^{me} Chaumont dit trop bien les vers pour ne pas les aimer; — or, mettons en page le croquis, et lise qui peut!

CÉLINE CHAUMONT :

Une gamine de Paris ;
Telle est mon expression nette,
Pour qualifier la soubrette
Dont les Bruxellois sont épris.

Prenant feu comme une allumette;
Du talent, certes, comme six ;
Et détaillant la chansonnette
A désoler un Premier Prix

De conservatoire. — Le Diable
Au corps; une verve incroyable.
Si ce n'eût été déjà fait,

Chaumont eût inventé le rire.
Long sur elle j'en pourrais dire,
Mais je suis au bout du sonnet.

Point de récidive : les deux clichés qui restent sont en prose, en vulgaire prose. Je choisirais le plus nouveau, s'il pouvait y avoir sous le soleil quelque chose de nouveau, surtout en fait de critique dramatique :

Le talent particulier des bons comédiens est de faire croire que les auteurs ont de l'esprit. St-Germain est de ceux-là. Dans la bouche de cet artiste, il n'est pas un mot qui ne se *dise*, pas une phrase qui ne se souligne, pas une intention — ou intonation, si vous aimez mieux — qui ne s'accroche. Le sens parfait du langage est toujours exprimé. Pourtant, à voir le « laisser-aller » de son jeu, la monotonie de son *verbe*, on a lieu de s'étonner de l'effet produit, sans effort apparent. Voilà où précisément le talent de ce fin comédien se manifeste. Ses rôles

sont *punctués* avec une telle entente du détail que le geste n'a jamais besoin de venir en aide à la parole, et que l'artiste, tout en s'abandonnant à sa libre nature — qui est celle d'un véritable artiste, — s'incarne dans son personnage et lui imprime un tel cachet d'individualité que ce n'est plus St-Germain qui joue le personnage du rôle, mais bien le personnage du rôle qui joue St-Germain.

Sans doute le grand art dramatique consiste à produire l'effet contraire; l'individualité de l'artiste doit s'effacer derrière la personnalité du rôle. (L'emblème de la comédie est un masque.) Mais pour ériger ce principe artistique en une règle absolue, il faudrait la confirmer par des exemples; or il se trouve plus d'exceptions que d'exemples.

Mais on a beau voir passer sous le masque un bout d'oreille, chez un comédien comme Saint-Germain, l'individualité de l'artiste n'élimine en rien la caractéristique du personnage; elle ne fait qu'ajouter à l'interprétation sa nuance originale.

Un artiste qui se transforme tour à tour avec cette... vérité, dans *l'Invalide de Brouillés depuis Wagram*, dans *Camouflet de la Tasse de Thé*, dans le *Bonhomme Jadis*, etc., etc., est sans nul doute un parfait comédien, — parfait c'est assez dire.

Saint-Germain compte de remarquables créations au Vaudeville et ailleurs. Je me souviens encore d'une matinée littéraire au théâtre de la Gaîté dans laquelle il jouait le rôle du *Bourgeois gentilhomme*; et sur l'impression de ce souvenir, j'avance que l'artiste qui a ainsi joué et compris Molière, est digne de loger dans la maison du Maître.

Je n'ai pas besoin de lui en donner ici l'adresse, M. Saint-Germain la connaît mieux que moi.

HENRI LIESSE.

P. S. Quoique sur une artiste de la valeur de mademoiselle Desclée il n'y ait plus rien à dire ni à redire, *l'Art libre* eût été enchanté de brûler un peu d'encens en l'honneur de la célèbre *Frou-Frou et Princesse Georges*; — mais il faut attendre pour cela que la direction du théâtre des Galeries ait trouvé cette Revue assez.... artistique pour l'inviter à ses soirées.

H. L.

ERRATUM.

Lire dans l'article *Une première à Namur* : « trébucher » au lieu de « tricher. »

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à notre prochaine livraison la fin des deux articles : La Poésie moderne et Curiosités littéraires.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Art libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

EXPOSITION DU CERCLE.

Nous commencerons, si vous voulez, par Alfred Verwée, un maître homme. Son *Paysan à cheval* est une merveille d'impression et de facture, tout simplement. Comme il est bien assis, le paysan, et comme le robuste cheval mord de ses quatre fers la terre du chemin ! C'est un cheval de charrue, large d'encolure, aux reins épais, le ventre plein, pommelé de gris-blanc. Sa silhouette massive se décupe sur un pan de ciel bleu, où floconnent comme des fumées de petites nues grises, dans la lumière tranquille qui baigne les champs avant la pluie. Des lueurs tendres argentent la bête au poitrail et à la croupe, fondues plus loin dans des demi-teintes grises, jetées légèrement. Ces luisants, amortis ou réveillés en une gamme exquise, font chatoyer la superbe robe de reflets satinés. Quelle moiteur dans le ventre modelé d'un ton pâle ! Des reins polis une petite buée monte, qu'on ne voit pas, mais qui se mêle à l'air lourd. La bête est dessinée avec une science énorme, en contours presque potelés, sur lesquels la touche détache une multitude de méplats et de plans, aux renflements et aux creux. Autour du cheval, l'atmosphère baigne, avec des fuites et des souffles. Des verts pâles, nués de valeurs délicates, tranchent sur les tons gris bleu du ciel — argenté d'un peu de blanc vif dans les dessous. A droite une touche blanche, d'un effet poignant, repousse tout le ciel et lui donne une profondeur immense. A gauche un petit coin, éclaboussé d'encre, en pleine pâte, avec des maisons rouges dans un lointain en demi-teinte, est prodigieux. Des maisons part un chemin, tapoté de touches senties, où che-

vauche un bonhomme, gros comme le pouce et marqué d'un ton. C'est qu'il vient ! Il va, il va, et le vent enfle sa blouse. Le long du chemin qu'il descend on devine, sans la voir, tant les plans sont modelés, la pente d'un talus, en contre-bas duquel un pré étale ses verts pâles. L'harmonie des bleus, des gris et des verts dans cette toile aux clartés tendres est d'une sensualité presque voluptueuse, d'autant plus extraordinaire qu'elle se dégage à travers une exécution robuste, d'une puissance entraînante. Il y a là, du reste, un amour énorme de l'art que nous verrons aussi tantôt chez Artan et chez Chabry et qui se reconnaît aux tendresses du pinceau martelant, tapotant, sculptant, pétrissant, vivifiant la pâte. J'adore le faire de Verwée : on voit, on suit, on caresse sa touche, à travers les pâtes perlées qu'il coule, comme l'empreinte d'une bottine cambrée dans les moiteurs du sable. J'ai dit le mot plus haut : e'est voluptueux.

Une magie presque pareille enchante le tableau de la *Jument et de son poulain* ; des verts doux, nuancés de jaunissures pâles, s'allongent dans le pré que mordent au premier plan des pointes de terre couleur saumon. Une ligne de fond bleue, embrumée par les lointains, détache, au bout du pré, de fines silhouettes d'arbres blondissants. Plus près, déjetant leurs troncs plaqués de clartés en plein milieu de la toile, des pommiers ébouriffent dans des dessus ensoleillés, leurs feuilles drues dont l'ombre traîne à terre, grise et pâle. Voilà le cadre. Un groupe magnifique l'anime et l'emplit entièrement. : c'est le poulain avec la jument. La mère s'allonge sur les jarrets, le col droit, et tend l'oreille, pendant que le poulain, haut perché sur ses jambes, plonge dans le ventre nourricier sa tête et ses crins. Des moires saineuses miroitent sur la robe brune de la mère : sa peau lisse, tirée en bas par la bouche du poulain, se plisse autour des flancs de petites rides onduleuses comme des frissons. Collé contre la jument, le poulain a des grâces exquises d'attitude et de ton. Son poil isabelle, glacé de lueurs, tend sur les reins et ride au ventre où, dans les plis, il devient presque blanc. Il a un an et demi, ce poulain, déjà ferme et corsé, un peu bas de la croupe encore et évidé du garrot : le dos se cambré et s'arrondit, une arête nerveuse délinée le jarret ; des boulets de muscles lobent le gras des cuisses. Quel modelé ! Un sang vigoureux gonfle les veines dont on voit courir les réseaux sous la polissure de la peau. C'est abondant et fin, fait de touches larges à la fois et serrées, avec

une admirable justesse de ton. Le lait que le poulain tette fait battre visiblement son ventre à petits coups.

Quant aux silhouettes, elles sont campées de main de maître, avec la crânerie du vrai, et les galbes ont les reliefs de la sculpture. Regardez la tête de la jument : on la dirait taillée dans le marbre, par le ciseau de Barye. Les narines se recroquent, évidées et frémissantes ; le frontal se bossèle de méplats : des cassures sèches découpent l'orbite où luit l'œil, rond et clair. Le masque splendide du cheval, avec ses renflements et ses creux, est moulé vivant dans cette nerveuse plastique, précise comme un Meissonnier et large comme un Troyon.

Verwée est une personnalité : comme les maîtres il a son monde à lui et une manière de voir qui lui appartient en propre. J'en prends pour exemple dans la *Jument* les deux arbres dont le feuillage constellé de chatolements, étincelle de feux qui rappellent l'éclat des paillons et des verroteries. C'est une critique que tout le monde peut faire à l'artiste, excepté un artiste, et je ne la lui ferai pas. L'émaillure de ses arbres me plaît parce qu'elle est étrange, parce qu'elle me choque, parce qu'elle a quelque chose de la splendeur de la personnalité, parce que j'y vois enfin l'Excès qui est la marque des forts, dans tous les temps. — Une critique plus sérieuse que je ferai à Verwée, c'est de n'avoir pas assez lestement enlevé la silhouette du *Paysan à cheval*. Une touche en valeur eût caractérisé cette figure un peu pâteuse dont l'exécution manque de solidité. La blouse bleue, qui est la dominante dans la toile, est travaillée avec précision, sans cette largeur d'effet qui fait de tout le reste du *Paysan à cheval* une œuvre hors ligne.

J'arrive à Louis Artan dont la *Marine* a des splendeurs véritables. La mer, dans cette toile voluptueuse et chantante, est pour ainsi dire féminisée : les satins et les nacres chatoient à travers ses fluides avec des frissons électriques comme chez la femme le sang sous la peau ou les soies sur la chair. Il la fait attendrissante et terrible avec une mollesse, une tiédeur, des allanguissements de lumière presque passionnels, à travers lesquels on la redoute et on l'adore — comme la femme. Ses ciels, infusés de clartés, ont dans leurs rougeurs et leurs pâleurs une morbidesse, des vibrations, j'allais dire une nervosité irritée et lascive où l'on sent la caresse et la tempête. La lumière d'ail-

leurs est l'âme des marines d'Artan : il s'enchant de ses magies et la coule dans ses pâtes, avec une tendresse amoureuse. Regardez dans la *Marine* les magnificences de ce grand ciel baigné de lueurs pâles : l'iris éblouissant du prisme se décompose à travers son immensité, dans un miroitement nacré sur lequel s'effrangent, légères et diaphanes, des fumées violettes. Il coule avec des fuites transparentes, mêlant aux azurs les roses et les teintes vermeilles aux tons argentins, dans un déroulement de clartés qui s'avivent et s'atténuent de profondeur en profondeur. Un bout de mer cambre à gauche, comme des dos de sirènes, ses vagues qui s'enroulent et se choquent avec des cassures et des volutes merveilleuses. Elles déferlent en lames minces qui s'aplatissent à droite dans les tons clairs de la page huileusement. — Des bateaux de pêche dansent sur le flot, baignés d'air, et poussent au large, la voile au vent. C'est artiste jusqu'aux ongles. Le ciel est lissé au couteau et glacé de repeints fins comme de l'émaillure. Artan pose la couleur grassement, avec une entente des finesses et une harmonie des valeurs prestigieuses. Voyez ses vagues : la touche les creuse, les fouille, les sculpte, marquant d'un ton le relief, la profondeur le mouvement et cassant leurs facettes par petits éclats avec des tapotis menus. — Voici maintenant un *Effet de lune*, très-empoignant : échoué dans un amas de nuées grises, le disque écorné troue la nuit de ses clartés blêmes et se réfléchit dans les moires sombrement luisantes de l'eau. Des mâtures se silhouettent vaguement sur l'horizon gros bleu. C'est largement touché, avec des valeurs noires d'une belle impression.

Bouvier a des finesses exquises dans sa *Plage, soleil levant*. Le ciel, plaqué au couteau dans des pâtes brillantes, se veine de nacres rosées sur des fonds gris vert d'une légèreté incomparable. Comme un frisson, la lumière ondule de proche en proche, avec des reflets pâles ; dans l'ascension des clartés monte le vent frais de la mer, effumant en brumes violettes les vapeurs salines. Sur la plage, qui est à droite, les vagues déferlent en longues traînées élaboussées de scintillations, au bas d'une ligne de dunes dont les crêtes brunes déchiquètent les ors opalisés du ciel. Voilà toute la toile. La plage, assourdie en demi-teinte, est juste de ton, avec des valeurs fines, et dévale jusqu'à la bordure du cadre en plans bien marqués, un peu laborieux d'exécution. Mais

le ciel est fait en maître, religieusement ; c'est une harmonie et une prière. On y sent les voluptés qui président à la création des belles œuvres.

Il y a moins de magie dans le *Coucher du soleil*, une page sérieuse néanmoins et qui a des beautés ; mais la mer y est cartonneuse, avec une certaine opacité de touche qui empêche les fuites de l'eau. Le ciel, estompé de nuées grises à travers lesquelles bée une trouée orange vif, roule avec un mouvement superbe, crevant de feux jaunes la vague glauque. C'est grand.

L'*Escaut à Bornhem* est très-serré, très-précis, avec des valeurs un peu étouffées dans une tonalité trop plate.

La *Meuse à Waulsort*, glacée en demi-teinte de moires sombres dans la profondeur de la vallée, se strie sur fond gros bleu d'une raie diamantée qui est la crête du barrage. Une ardente recherche de l'effet éclate dans l'éclairage jaune des grands rochers à droite. Mais la facture est pesante, les empâtements scintillent, les eaux ont des épaisseurs de bouillie, le ciel est sec, et pour avoir poussé trop loin le caractère, l'artiste a outre-passé l'effet. Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que Bouvier sent surtout la mer. Il est là dans son élément ; les grands ciels sont son affaire ; il lui faut les espaces : c'est un chercheur de lumière.

Jules Goethals est aussi un chercheur, mais dans une autre manière, patiente et minutieuse. Ce qu'il poursuit dans ses laborieuses études, c'est l'intimité, et il l'obtient à travers des effets très-personnels. Sa *Vue des dunes*, peinte d'un peu près, est d'une précision gothique. Sur un ciel bleu étoupé de légers flocons blancs, la dune se détache en hauteur avec des plissements vert gris, plats et longs. Une succession de crêtes la termine à droite et tranche en tons de craie sur les teintes havanées de la plage qui s'allonge en contre-bas, mordue par la pointe des vagues. La superbe monotonie des dunes, par les temps chauds, quand le soleil poudroie et que la cigale crie, est rendue avec une émotion presque ingénue dans cette énorme toile. Les sables, tapés de petits plans fuyants en tons clairs qui s'alourdissent aux premiers plans en demi-teintes grises, ont un éclat rôtissant. Malheureusement, les crêtes de la dune plaquent, la plage ne fuit pas, et l'on ne sent pas la déclivité des plans entre la plage et la dune. Il eût fallu forcer les valeurs de l'avant-plan

et graduer d'atténuations les teintes havanes de la languette où s'aplatit la mer. La petite *Vue des dunes à Nieuport*, taillée en hauteur également, mamelonne ses sables sur un pan de ciel bleu crû, pâlisant dans le bas. Les tons de craie de la dune, baignés d'une lumière calcinante, sont très-justes, mais touchés sèchement. Regardez le sable des dunes : les satins et les soies n'ont pas de finesses plus moëlleuses, de frissons plus voluptueux, de nuances plus délicates que ses chatoiements mats et ses variétés de ton, qui vont du blanc vif à la tourterelle, à l'isabelle et au gris-souris.

J'aime mieux la *Vue à Rhode Ste-Genèse* qui est saisissante bien qu'un peu poussée au noir. Le ciel, pesant et encreux, avec des blancs sombres dans les dessous, assourdit dans des demi-teintes solidement tapées des plans de champs et de bois sur lesquels tranchent, avec leurs murs gris sale et leurs toits sang de bœuf, une pelotée de fermes et de maisons de paysans. Un excellent chemin, raviné par la roue des charrettes, avec des crêtes d'ornières luisantes, croule vers la bordure du cadre dans des tons bistre martelés en pleine pâte, largement. Des verts pâles, couleur andive bouillie, se découpent dans le jour oblique, pommelés de feuillages ronds à la manière des Van Eyck. On sent dans le faire et l'impression un esprit sérieux qui procède de lui-même. Il n'est plus permis de passer devant Goethals sans l'étudier. Je lui demanderai seulement de s'affranchir d'une certaine étroitesse d'imitation. Le grand art est d'interpréter.

Il y a de la puissance dans la *Meuse à Profondeville* de Théodore Baron. Un large bloc de rochers maçonnés dans les tons blancs, avec des crevasses rouillées et des cassures bitumeuses, dentèle dans les bleus fins d'un ciel d'automne ses crêtes pointues, broussaillées de touffes rousses. Les pâtes de la pierre, mastiquées en relief avec une fermeté sculpturale, se glacent de polissures claires par places et ailleurs s'éclaboussent de salissures opaques. Des réverbérations douces, tamisées par les brumes pâles de l'air, chauffent les blancs écailleux et grenus, rayés d'ombres sèches. Quelle superbe assiette ! L'abrupte croupe, côtelée en cônes, tailladée en redens, déclinée en pointes, mamelonne dans une ligne extravagante qui se profile nettement sur le fond à travers des fuites opalines. Des verts moussus, qui se teignent d'or brun, plaquent dans les

fentes ; le long des pentes, de la laque rouge coule par filets sanguinolents.

Ah ! que je les reconnais bien, mes chers rochers de Frènes, avec leurs fissures serpentine qui ouvrent dans des grottes, leurs ombres que l'automne fait paraître gris lilas et les rôtissantes exhalaisons de leurs calcaires chauffés à blanc ! J'ai grimpé dans les grottes, le long de la rayure noire que Baron a marquée d'un trait comme une égratignure faite au diamant et sur laquelle mon pied tremblant éboulait des émiettements de pierre. Je me suis déchiré les mains et le visage aux fourrés bruns qui s'échevèlent dans les crêtes, et d'en haut, en écoutant les hiboux, j'ai vu les mirages splendides de la Meuse reflétant la structure écornée du roc dans des tons blancs et rouges. Tenez, le voilà, le fleuve vert, avec sa nappe large, teintée aux places profondes de couleur de vieille rouille et écaillée au pied des rochers de squammes or bruni, comme le ventre du hareng-saur. L'immense ossature de la pierre s'échafaude à rebours dans ses transparences foncées, égratignées de moires claires, pareilles à du satin blanc. Comme l'eau coule ! elle clapot à la rive avec des remous légers. Elle vient de loin d'ailleurs, des courbures de montagnes qui bossèlent le fond et d'où elle sort avec des luisants mats, bordée à droite par les maisons du village, à gauche par des pentes caillouteuses mouchetées d'herbe drue. C'est superbe d'effet ; une demi-douzaine de maisonnettes, blanchies au lait de chaux et collées sous la roche en surplomb, jettent le rouge vif de leurs toitures à travers les clartés satinées de la toile avec un rare bonheur. Des escaliers de pierre, groupés au hasard par les écroulements du roc, aboutissent à l'eau, près des piquets auxquels on accroche la barque du passage ; car en vérité, c'est le passage d'eau de Frènes. Des lumières tendres, d'une suavité exquise, qui dans le haut deviennent presque argentines, baignent les plans de l'eau et du ciel.

Les durs et secs calcaires eux-mêmes, gazés de brumes chaudes, s'enveloppent d'une sorte de diaphanéité qui vient des frissons de l'air autour d'eux. Comprenez bien ici la science du peintre : il prend de la pierre et de l'eau par une après-dinée chaude de septembre ; s'il n'y met pas une attention énorme, il durcira trop son roc ou bien l'amollira ; il lui faut conserver une mesure parfaite et ressortir dans la grâce tout à la fois l'énergie, la consistance et l'inconsistance qui sont l'enchantement du pays dans cette saison amoureuse et recueillie. Voilà

le mot, du reste, qui caractérisera le mieux la toile de Baron : recueillement. Quelle sérénité, quelle quiétude, quelle enivrante douceur dans ses perspectives infusées d'une lumière et d'une chaleur qui se répandent partout, comme un flot caressant : le plein air ondule d'un bout à l'autre avec des frissonnements nacrés, dans une sorte de magie riante et reposée. Et puis, bien que les fumées montent à droite dans les arbres, on est à mille lieues des villes, plongé dans des solitudes au bord desquelles expirent en échos affaiblis, les rumeurs des hommes.

Baron est un praticien considérable. Sa touche, très-juste et réfléchie, frappe des pâtes largement coulées et les marque d'empreintes serrées. Il est emporté et froid, avec une fougue tranquille et une grande sûreté dans la main. Les assiettes d'airain de la roche et les fluides fuyants de l'air se fondent sous son pinceau, dans une belle suite harmonieuse de vigueurs et de moelleux. Peut-être, pour être très-sévère, lui reprocherai-je d'avoir fait certaines parties de son ciel un peu filantes et siropeuses ; mais il est si finement nué, il a de si jolies valeurs, il caresse si tendrement les pointes âpres du roc, qu'on oublie quelques légères traînées de détail. — Un petit *Automne*, de Baron, dessous de bois brun, embroussaillé de fourrés, qui, en haut, s'ébouriffe sur les tons gris sale du ciel et en bas s'échevèle de bruyères rouges dans des avant-plans vert foncé, a de l'impression. Des leurs violettes trouvent les branchées. — *Hastière*, la troisième toile de son envoi, groupe à gauche, sur le bord de l'eau, ses maisons grises aux murs bas. Un jour ardoisé tombe de l'échancrure orange pâle qui crève le ciel violet et gris. Des croupes de montagnes bossèlent les fonds. C'est lestement enlevé et très-juste de ton. Mais le coin des maisons et le bout de berge plaquent un peu et manquent de valeurs.

Voulez-vous voir une page savoureuse et bien remplie ? Regardez le petit Chabry. C'est plutôt une esquisse qu'une toile, tapotée à petits coups, avec une adorable finesse de ton. Quelle entente des valeurs ! Une myriade de plans, frappés comme des facettes, cassent la bruyère rousse. La vaste platitude ondule, ridée de plis et renflée de monticules, jusqu'à la ligne d'horizon lie-de-vin. Des verts marrons tachent le sable jaune, rouillé par places, et sont broutés par des vaches indiquées d'une touche. Un grand pan de ciel se déploie dans

des tons gris, foncés en haut et clairs en bas, sur lesquels s'effument des brumes violettes. Au milieu de la toile, une traînée de lumière frappe une motte de terre jaune plaquée d'un peu d'herbe rougeâtre. Les finesses abondent dans cette superbe petite page, enlevée d'un jet, avec de belles harmonies sourdes.

Un *Matin*, d'Hip. Boulenger, baigné dans des clartés scintillantes, d'une jolie fraîcheur. Le ciel fait avec des pâleurs nacrées sur lesquelles se détache en verts tendres une ligne d'arbres finement feuillés.

C'est une petite scène de campagne qu'a peinte Boulenger dans son *Matin*. Un homme debout sur le rebord d'un puits, tire à lui la corde de la perche qui fait basculer le seau. Près du puits, un cheval attelé à une charrette pose de face, glacé de reflets argentins. Les silhouettes de l'homme et du cheval, éclairées à contre-jour, tranchent sur les fonds blancs en masses noires vaporisées par l'air ambiant. C'est très fin et très-élégant de jet. La touche grasse et perlée sculpte la pâte de tapolis serrés, glacés par dessus de frottis fins. Il y a chez Boulenger cette volupté d'exécution dont j'ai parlé plus haut à propos de Verwée et de Artan.

Coosemans est très-intéressant : je l'ai suivi depuis ses commencements avec la certitude qu'il marquerait dans l'école. Son *Printemps*, perlé et fin dans le ciel est une toile délicate que j'ai un peu trop vue malheureusement dans les Boulenger. C'est la même manière pointue de délinéer les arbres, avec des verts gris artificiels qui sentent trop le travail de l'atelier. Mais le ciel a de jolies tendresses dans ses blancheurs nacrées et enveloppe avec des frissonnements de gaze diamentée les fonds lactés.

L'*Hiver* plaque : quand on fait de ces grandes tartines, il n'est possible de les réussir qu'à la condition de varier énormément les valeurs et d'éviter les tons crus. L'*Hiver* étale au premier plan des blancs plats notamment sur le toit de la maisonnette qui est à gauche. J'aime mieux le chemin, avec ses salissures de neige piétinée et clapoteuse que vernissent sur les bords les luisants secs de la glace. Le ciel, très-juste de ton et brouillassé de gris encreux, se teinte dans le fond du rose pâle de l'aube. Des cheminées tortillent à travers, leurs fumées que la neige fait paraître bleues. En somme, l'impression est empoignante : on grelotte dans le dos et le feu

rouge qui brille derrière la vitre des maisons, vous donne le désir d'aller vous mettre près du poêle, où bout la *caboulée* des vaches.

Il y a plusieurs *hivers*. Van Campen envoie un, avec des premiers plans de broussailles rouges et des fonds brouillés de gris, assez juste de ton, mais un peu mou de touche. Celui d'Huberti a de charmantes valeurs, légèrement tapées en blancs dégradés sur lesquels marquent des roussissures de rouille, çà et là, qui sont des bruyères. Des gris-perle glacent les gris encre-de-chine du ciel. Asselbergs expose une *Neige fondante*, bien au ton, qui a de jolies parties.

Puisque je tiens Asselbergs sous ma plume je dirai de suite l'éblouissement que m'a causé sa petite toile, *En Campine*. C'est adorable de jet et d'impression, avec des finesses de tons et des modelés de plans où se reconnaît la griffe des maîtres. J'ai savouré longuement le ciel vert pâle baigné de fuites rose chair sur lesquelles se détachent des effumures violettes. La touche cisèle comme des gemmes, à petites touches voluptueuses, les plans abondants de cette lumineuse coupole d'air. Mêlés au ciel par des attaches bien graduées, les terrains s'étendent dans une ligne plate, couleur lie-de-vin, crevés au milieu d'une flaque d'eau vert pâle où traîne un reflet jaune, coupé de blanc vif. Des frottis détachent dans les clartés les masses brunes des arbres. Quel emportement de main ! Quelle harmonie ! Quelle saveur ! Voilà vraiment une petite page immense. *L'Effet de matin*, moins puissant, est joliment tapoté de touches roses dans des transparences blanches et azurées. Les toits rouges du fond petillent dans les brumes lactées et sont une note heureuse.

Il y a aussi des toits rouges dans *L'Effet du printemps*, de Louis Crépin, mais ils n'ont pas les finesses de ceux d'Asselberghs et l'impression générale est laborieuse. Je lui préfère *L'Étang de Rouge-Cloître*, qui est très-bien vu. Des lisières de bois, fourrées de roux, avec des percées claires dans la branchée, fuient des deux côtés d'une eau herbeuse, égratignée de lueurs sur fond de moires sombres. L'air coule et le ciel est presque réussi. Mais voulez-vous un morceau succulent, d'un jet éminemment artiste ? Regardez le petit Crépin qui s'appelle *Vue du Bassin de l'entrepôt*. J'ai bien lu : Louis Crépin. Quel faire ! C'est une des meilleures cho-

ses de l'exposition. Comme on voit l'été, le matin fumeux, les buées du canal dans les tonalités rousses où baigne l'air. Des brouillards chauds, sentant la suie et la houille, embrument le ciel et l'eau. L'entrepôt fume, les bateaux fument, au loin les cheminées des rues fument. A droite, tenez, la vaste façade plate de l'entrepôt rougoie dans les tons pâles.

C'est hideux, cette façade, mais voyez l'art : d'une touche fine, le peintre la met en place, lui donne le relief, la sculpte, et je l'aime mieux qu'un monument. A gauche des avant-plans d'eaux brunes, éclaboussées de flaques claires, reflètent la quille peinturlurée des bateaux. Quelle justesse de tons ! Les bateaux sont indiqués d'une balafure rapide, large, nette, sabrée du coup. En vérité, cette petite toile, travaillée à grandes touches, comme une esquisse, a des qualités de premier ordre, où se voit un véritable artiste.

Un *Vergier flamand* de Cogen, étoffé dans des verts veloutés, se déploie dans une belle harmonie de valeurs. C'est intense de coloris et sain d'exécution.

Trois Heymans. Le *Souvenir de la Campine* est une bonne étude, touchée solidement dans des verts plaqués de soleil, un peu coulants, sur lesquels se découpent des ombres fortes. Dans le fond, un pâté de maisons éclairé à contre-jour, tranche avec des gris calmes sur la tonalité intense de la butte et du ciel. Le cheval en demi-lumière qui est à l'avant-plan, plaque laidement et semble taillé dans du carton peint. Marquez-moi ça d'une touche. Le *Souvenir de la Campine*, très-juste de ton, se déploie sur un savoureux ciel pâle tapoté avec éclat. Des flaques d'eau, piquées de clairs, trouent la verdure grise où brunissent par places des mottes de terre. Travail consciencieux.

J'ai parlé de *L'Hiver* de Huberti. Voici de lui un *Effet de printemps*. C'est très-légalement fait. De fines nuées barrent le ciel, glacées de frottis brillants. La neige en fleurs des pommiers tranche en blancs rosés sur les avant-plans vert tendre, modelés de touches serrées. Huberti est toujours la même âme de poète manifestée par une facture délicate, aisément.

Une grande page d'Isidore Verheyden (*En-*

environs de Bruxelles) a des qualités supérieures. La facture, très-dégagée, accentue nerveusement l'air, la lumière et les plans, dans une tonalité grise bien frappée. Les déclivités du chemin raviné qui dévale à gauche, entre deux lignes d'arbres défeuillés, sont excellentement rendues. Au milieu du paysage, de l'eau baigne, dans une transparence ardoisée, réfléchissant les tons saumon d'une motte de terre sur laquelle se groupent des maisons superbement touchées. Les plans, marqués de valeurs senties, bossèlent de renflements et de creux l'étendue des terrains, abondamment.

C'est le paysage le plus mouvementé de l'exposition. Travail large, souple, facile. Verheyden est un tempérament qui se personnalise de plus en plus. — Son *Matin*, argenté et perlé, scintille dans des fuites brumeuses, où l'eau s'écaille de squammes luisants, parmi des verts étoupés de poudre de riz, précieusement. Cette même préciosité se remarque dans le *Soir*, qui a un superbe petit ciel vert tatoué de tons roses. Je m'explique difficilement le faire pointu du *Matin* et du *Soir* à côté de l'ampleur et de l'abondance des *Environs de Bruxelles*.

Des Raeymaekers intéressants. Son *Marais de Genck* plaque un peu sous l'empatement, mais l'effet des clartés a de la grandeur. Je le trouve plus vrai et plus *lui* dans l'*Écluse*, petite page très-bien vue, où l'eau, l'air et les verdure se détachent en petites touches perlées, dans une lumière moite, avec une bonne justesse de tons; — dans le *Chemin de la ferme*, recommandable pour son joli ciel rose; — et surtout dans l'*Effet de Lune*, superbe impression fortement frappée. Des crevées gros bleu trouent les gris brumeux d'un ciel turbulent, éclaboussant d'éclats blancs l'eau de l'étang. — Raeymaekers, comme Asselbergs et comme Goethals, procède de lui-même. Ils arriveront : ils arrivent déjà. La cohue pâle des vieillots et des manchots croule, la face en terre, devant ces jeunes combattants, armés de toutes pièces. Un peu de poussière montera au soleil : ils auront cessé d'exister.

Un petit Portaels, mollet, mais fin, avec d'exquises valeurs nacrées qui en font comme un bouquet. Des marbres, veinés et jaspés dans une tonalité pâle, gisent parmi des lauriers en fleurs, dans une plaine terminée par des montagnes de fond, vert jaune. C'est très-

distingué. — Des paysages romains de Smits.

Je garde pour la fin, dans cette nomenclature du paysage, l'étrincelant morceau d'Émile Wauters, *Paysage des Ardennes*. Voilà du brio, de la verve, de l'audace, de la fougue; c'est peint à quatre mains. Quelle turbulence! Au milieu de cet emportement, de rares bonheurs, des finesses étonnantes, une harmonie terrible — l'harmonie grinçante et rêche des Ardennes sous le rayon torride de l'été. Des réverbérations de chaux brûlent le paysage de Wauters, avec une intensité qu'amollit dans les fonds la gaze tremblante des brumes. Une tonalité crayeuse, blanchit toute la toile, enlevée en plein soleil, dans le poudroier d'un ciel bleu pâle, nué de bandes grises. A droite, des blocs de rochers, sculptés à grands coups, s'étagent perpendiculairement sous un tatonnage de touches rapides, éclatantes, multiples frappées du coup, avec une plastique étourdissante. La pierre, mouchetée de verts pelés, et plaquée de clartés, apparaît comme maçonnée et truellée sous les couches de la pâte polie. A gauche, près d'un chemin qui croule, sinueux ruban marqué d'un ton, un bouquet d'arbres vert pâle se détache sur les gris calcinés du ciel. Ce petit coin est adorable. Quelle chaleur! Quelle lumière! On a le rôtissement du soleil dans le dos, on souffle, on se couche le ventre dans l'herbe, pendant que, dans l'âpre solitude, cinglée par les rayons comme par les lumières, monte le grincement éperdu des cigales. — J'aime cette sève bouillante, cette jeunesse avide de frapper fort, ces témérités de jeune maître, qui font rugir, sous leur muselière académique, les roquets du joli, joli, joli petit art.

Tenez, rafraîchissons-nous un peu chez les fleuristes. Verheyden a une superbe exposition de *Fleurs et accessoires*. Des japons, bleutés de tons fins, où s'ébouriffent des touffes de giroflées et de pensées, touchées énergiquement, se détachent en demi-teinte claire d'un fond noir, poussé à l'opaque. Il y a là une belle harmonie de teintes sombres. — Fontaine peint, dans des japons aussi, mais sur un fond gris très-léger, des pivoines blanches au cœur rose. La touche, transparente et claire, caresse de finesses réussies la pâle porcelaine et les tendres nuances des pivoines : c'est savoureux et frais. Les *Chrysenthèmes* de Cogen, minces et sveltes, se découpent en tons justes sur un fond jaune gris, frappé d'une touche. — Quelle chance! On revient enfin à la nature. C'est

M. Robie qui doit trouver cela mauvais — sauf respect.

Fontaine, dont je viens de louer les *Pivoines*, me sert de trait d'union pour parler du portrait. Son *Portrait*, une grosse bonne figure rougeaude, allumée de reflets gais, bien campée, avec aisance et crânerie, les mains à la pomme de la canne, les jambes allongées, est tout à fait bonhomme. Un modelé gris, touché consciencieusement, fond les plis savants de la bonne tête. C'est très-bien vu. Je suis sûr que la ressemblance est frappante, et par ressemblance, j'entends surtout l'âme, l'esprit, les habitudes. Fontaine a l'amour du modèle. J'aime son inexpérience un peu naïve encore. Pensez donc ! Ils reviennent tous de si loin. Un beau jour, après avoir dormi cent ans, comme dans la *Belle au Bois*, ils s'éveillent et se frottent les yeux. Dieu ! que ça sent le moisi ! Quelles sont ces friperies ? Et, après avoir dormi cent ans, dans les écoles et les académies où des professeurs, vieux comme Saturne, les tiennent enfermés à deux millions de lieues — et plus — de la nature — ils refont le grand trajet, seuls, un bâton à la main, regardant, s'éblouissant, sentant la jeunesse reverdir dans leurs veines, perdus et retrouvés dans ta splendeur divine, ô nature — notre seule école !

Cluysenaer a deux portraits, l'un, en pied, aisément posé, mais d'un modelé gris, un peu sec, où la chair s'amortit. L'autre portrait, une dame en buste, profilée sur fond hareng-saur glacé d'or, s'enlève avec des élégances véritables. Les mains, enlacées du bout des doigts, se rencontrent à la ceinture, modelées de potelés gras, avec distinction. La figure, très-serrée de touche, se nuance de pâleurs nacrées, délicatement marquées. J'aime beaucoup le costume, qui est de velours noir, un peu ouvert à la gorge, avec des entrecroisements de dentelles grises sur la poitrine. Cluysenaer raffine la science de la silhouette : il campe très-bien.

Un portrait de Lambrichs bien étudié. — La touche de Lambrichs est grasse et nette ; il peint dans de belles pâtes glacées de lumière. J'ai encore devant les yeux ses deux très-beaux portraits de l'Hôtel d'Assche.

Deux petits portraits de Sacré, tapés juste, à l'emporte-pièce. Un très-bon portrait de

Van Camp, plein de choses exquises, notamment le modelé délicatement rosé des joues, — les mains croisées avec une élégance longue et peintes d'une touche grasse, sous laquelle le sang circule en bouillons pâles, — la poitrine découverte et finement nuée, comme un beau japon — point assez inodelécé peut-être. La tête respandit de vie, avec des chairs pâles qui s'allument au feu des yeux, veloutés et bruns. Je ne crois pas que Van Camp ait fait mieux.

J'aime énormément le talent de Agneessens. Sa *Folle*, posée sur un fond violent qu'elle emplit de ses crins roux, épars comme des lanières, a des beautés d'expression très-sérieuses. Exsangue, les yeux hagards, la bouche crispée, on sent qu'elle s'élançe, plus terrible que les furies, retenant à son épaule nue, dessinée d'un trait superbe, un lambeau de vieux châle qui s'effrange. Le fond, noir et tourmenté, est fouetté à grands coups, et détache superbement l'épouvantable vision. La pâleur des joues, un peu plate de ton, manque de plans. On admire beaucoup la *Folle*. Quant à moi, malgré son grand caractère, je lui préfère le petit bonhomme du *Réveil*. Dieu ! que c'est joliment peint ! Sur un fond gris, bien repoussé, le garçon se campe, assis à plat, la jambe droite allongée, la jambe gauche pliée en deux, appuyé d'une main à terre et poursuivant de l'autre un point brun, un peu gros, qui est une puce. (Pourquoi pas la *Puce* au lieu du *Réveil* ? C'était mieux). Son dos bombe, frappé d'une lueur claire aux épaules et sculpté dans une pâte grasse finement modelée. Dans le creux de la poitrine, les pectoraux brunissent en demi-teinte, fixés par des attaches solides aux aisselles. Ce petit torse est réellement savoureux et très-artiste. *Distraction* a de l'élégance, de la sveltesse, une gracilité distinguée, — mais la facture un peu mince bride trop sur la toile.

Léopold Speeckaert peint largement, en pleine pâte, avec des tonalités un peu sourdes, où s'altère parfois la correction soignée de son dessin. Il expose deux têtes de jeunes filles, l'une au crayon noir, très-serré de ligne et d'un bon caractère, que je mentionne comme une étude excellente, l'autre à l'huile, de profil sur fond brun, modelée grassement, avec de très-belles finesses roses aux joues. Speeckaert est un chercheur ; il fouille

le dessin, à la poursuite du caractère. Voyez sa *Recette* : la jeune fille, campée de profil, un bras allongé, l'autre replié à la ceinture, se silhouette en casaque grise et jupe brune sur un fond de vieille maçonnerie écorchée de tons de brique. Quel caractère dans la tête, les bras et les mains ! C'est superbe d'arête. La peau se bistre de tons calcinés dans un modelé sec, bien frappé. On sent là la conscience, l'étude et la volonté de faire bien.

Maître Louis Dubois. Je l'ai gardé pour la fin comme un piment pour les palais blasés. Tudieu ! quelle peinture ! je reconnais là les puissances du tempérament combinées avec une science énorme et la nécessité de frapper fort pour se suffire à soi-même. *La Mangeuse de Riz*. Assise sur ses reins, droite et raide, dans une posture éginétique, qui tient du bonze et du derviche par son étrangeté féroce, elle plonge dans le godet au riz les minces baguettes qui lui servent de fourchettes et rit, l'œil plongé dans des voluptés hystériques. Une clarté blanche frappe la tête aux contours, laissant dans une ombre couleur thé, plutôt jaune que grise, les joues piquées de vermillon vif, et glisse sur la poitrine plate qu'elle baigne d'un éclat doux dans le haut.

Cette tête, luxurieuse et folle, avec ses joues vermillonnées et sa bouche teinte de carmin, qui se plisse et s'évase comme une fleur de sang, apparaît à travers l'éclairage superbe et singulier que le peintre lui a donné, comme l'incarnation des visions lascives du haschich. La lumière ainsi qu'un vêtement de soie, ondule sur l'étrange mangeuse, marquant d'une traînée opaline le dessous du bras, et par dégradations se perdant dans les demi-teintes du bas. Une robe jaune, aux reflets verts, voluptueuse et amère, couvre son long corps sans reins. Bariolée de fleurs de soie éblouissantes, elle s'allume aux manches de crevés de satin feu, auxquelles s'empourpre la chair, et tombe à terre, massivement, en cassures anguleuses. Un fond brun, où courent des chimères, encadre l'épouvantable fixité de cette femme qui rit, en pensant aux hommes. On a critiqué les bras, on a critiqué les reins, on a critiqué les mains. Eh bien oui, les reins sont impossibles, les mains sont fabuleuses, les bras sont illusoire ; mais alors supprimez toute la vision, car elle même n'est qu'une chimère, comme les impossibles figurations qui ouvrent sur la tenture des fonds, leurs ailes griffues. Ce n'est pas

une femme : c'est une formule artificielle et diabolique, sortie du rêve, à la manière des filles sataniques de Baudelaire et de Leconte de Lisle, avec des dents, des ongles, du fard et de la poudre de riz, — pour sucer le sang des jeunes hommes. Que m'importent ses bras, ses reins et sa gorge ! Plus plate que la fesse d'une vieille sorcière et maigre comme une chienne enragée, elle me regarde de son œil tentateur qui m'obsède et fait monter le sang à ma peau. Ah ! Succube ! Elle a des grâces de potiche et de vieille tenture. Les senteurs de la chinoise se mêlent en elle à l'odeur de la fille peinte d'Europe. Ses ongles luisent couleur de pêcher, au bout de ses doigts problématiques et plus secs que les baguettes qui lui servent à manger son riz. Moi, je l'aime, parce qu'elle est la femme qu'on ne connaît jamais.

Faut-il insister sur l'exécution de la *Mangeuse* ? C'est d'un faire gras, puissant, senti ; la touche sculpte en relief les pâtes ; on se ressouvient des belles coulées flamandes. Surtout regardez l'éclairage : il se combine en teintes et en demi-teintes d'une exquise délicatesse.

Me voilà à peu près au bout. Quand j'aurai parlé des aquarelles et des gravures et réparé quelques omissions, je déposerai la plume avec le contentement d'un homme qui a dit ce qu'il pensait.

Des aquarelles, ai-je dit. Il y en a de très-heureuses, la petite *Marine* de Clays, par exemple, très-finement touchée en clair, avec des eaux moirées et un petit ciel exquis ; des paysages de Ferd. de Beeckman, saisissants d'impression et lestement touchés ; — un *Samedi*, de Hermans, lavé à petites touches, finement ; — les *Politiques*, de Madou. Bon Madou ! Comme le petit homme du fond est bien assis, les jambes écarquées, derrière son journal large ouvert ; — un *Paysage*, de Roelofs, baigné d'air et savoureux.

Quel bijou ciselé que le portrait de M. Sandford, par Biot ! C'est fait de rien, en traits légers alternés de pointillés fins, et cela vit ! J'ai rarement vu de gravure plus artiste. Je citerai encore un Desvachez et un Numaus. — Voici M. De Mol, avec ses faïences-camaïeux, si librement, si prestement, si lumineusement touchées. L'émail luisant se grave sous son pinceau de silhouettes marquées d'un ton, puissantes comme la vie même. Regardez sur cette assiette la tête de la Femme au gant, de Van

Dyck. Elle se détache vivante et claire, avec des reflets doux, des bistres de l'ocre.

A la colonne des oublis, je mentionnerai Meunier, qui expose une *Tête d'étude*, siropeuse et filante, sans plan et sans modelé; Robie qui expose des ciselures vernissées et polies, coquillages, coupes, émaux et fleurs par-dessus le marché; — une *Italienne*, de Sacré, assez vivement touchée sur fond clair; — les paysages de Gustave Speeckaert, où il y a des qualités de lumière et une certaine recherche d'impression; — une aquarelle de Lauters, joliment troussée; un *Cloître*, de Stroobant, d'un bel effet; — une étude de Tschärner, à peu près convalescent; — un *Soleil couchant*, de Van Camp, ciel cuivré, frangé de violet, reflété au premier plan dans une eau transparente, entre des lisières de bois; — un Van der Hecht très-étouffé, avec des verts crus un peu plats et un bon ciel gris; — des Pierre Oyens, qui promettent.

De David Oyens deux toiles pour les gourmets, intimes et senties comme ses vieux Hollandais. Un petit vieillard, propre et rosé, est attablé dans le *vendredi*, la serviette au cou, devant une nappe où traîne le reflet rouge d'un carafon de vin. Des fraises empourprent une assiette; sur un plat du poisson s'écaille d'or brun. Dieu! qu'il est bien à son affaire! Il pèle une poire en se suçant le palais, et le jus lui coule dans les doigts. C'est d'un faire minutieux et un peu sec, mais plein de détails bien touchés. *Contemplation*, au contraire, est brossée avec une franchise d'entrain et une crânerie d'allures du plus étourdissant effet. C'est un bout d'atelier, étouffé et chaud, avec des chevalets, des tapis et des divans, dans une gamme d'harmonies brunes. Tenez, voici l'artiste. Qu'il est bien assis! Une balafre claire lèche le contour de son dos. Il est coiffé d'un béret rouge qui s'allume d'une lueur feu dans le dessus. J'adore cette exquise petite bambochade.

Bon! j'oubliais de signer.

Camille LEMONNIER.

DEUX LIONS DE BOURRÉ.

Les lions de Bourré viennent d'être posés. La blancheur criarde de la pierre ne permet pas encore de les apprécier sous leur vrai jour et il faudra, pour les juger en connaissance de cause, que le temps les ait *patinés* comme ses deux autres lions, placés depuis plus longtemps. L'un des deux nouveaux lions est couché à plat sur le ventre, les pattes de devant allongées, son vaste muffle penché vers le socle: il dort. C'est très-imposant de stature; la silhouette, onduleuse et frémissante, se déploie en contours bien marqués; l'énorme respiration de la bête creuse près de la cuisse ses flancs sculptés à larges plans. L'autre lion, à-demi soulevé sur les pattes de devant, ouvre sa gueule avec un froncement terrible du front, et regarde au loin la proie. Le dos lobe trop fortement, mais le sculpteur s'en est aperçu et il rectifiera l'excès de la ligne. Bourré est en progrès sur les autres lions. Mais la même critique subsiste devant les premiers et les derniers, au sujet des crinières. Le travail, calculé de trop près, un peu précieusement, manque de cette largeur de plans qui caractérise le lion du nez à la queue. Les crins du lion doivent former, en sculpture, des masses épaissement torsées et non des tire-bouchons. Voyez Barye.—Les pattes des lions, bien onglées, sont puissamment taillées, comme les reins et les queues. L'ensemble, d'ailleurs, révèle une très-forte pratique et la recherche du sentiment vrai.

L.

ERRATUM.

Quelques lignes ont été sautées dans la superbe page de critique consacrée par Camille Lemonnier à l'exposition des aquarellistes, dans notre dernier numéro. Nous les rétablissons d'autant plus volontiers qu'elles concernent un artiste de valeur:

« Wauters a une exposition tout à fait méritante. Son *Marchand de fruits*, largement touché, s'enlève avec une prestesse, une vivacité et un brio pleins d'effet, dans une gamme éclatante. Le *Maure*, poli comme un bronze noir, avec des rougeurs de sang aux joues, est campé crânement, de trois quarts à droite, dans une lumière sombre. Wauters frappe ses tons juste et du coup. »

LA MANGEUSE DE RIZ (*).

BALLADE.

A Louis Dubois.

I

Constellation de couleurs
Qui miroitent sur une housse
Désespoir des décorateurs
Et des graveurs en taille-douce ;
Fiction d'un monde réel,
Ainsi qu'une idole, se trousse,
Dans cette étoffe d'arc-en-ciel,
L'étrange japonaise rousse.

II

Une manche du vêtement
Doublé de pourpre se retrousse,
Laisse émerger, élégamment,
Le bras au geste sans secousse.
Le soleil éclairant la chair,
De sa lumière l'éclabousse.
Elle a des yeux gris-bleu de mer,
L'étrange japonaise rousse.

III

Que de grâce en ce déjeuner
A la *baguette*, sur le pouce ;
On ne saurait imaginer
Une tranquillité plus douce.
Sur le fond sombre et sans reflets,
Un bizarre oiseau se trémousse,
Fixant — le Méphistophelès ! —
L'étrange japonaise rousse.

ENVOI :

Hors les sentiers de l'Art banal,
O peintre, ton talent te pousse.
J'aime, on rira, — ça m'est égal ! —
L'étrange japonaise rousse.

Henri LIESSE.

26 mai 1872.

(*) Ce tableau qui fait partie de l'exposition du Cercle artistique, vient d'être acquis par M. Hayem.

MARINE.

J'ai marché vers la mer au jour du renouveau,
Alors que le printemps rayonne sur les choses,
Et que les rossignols, le soleil et les roses
S'unissent pour nous faire oublier le tombeau.

Cependant j'ai trouvé la mer toute remplie.
D'une sévérité qui n'est plus de saison,
Morne, et roulant ses flots avec mélancolie
Des rivages déserts jusqu'au sombre horizon.

On entendait de loin, aux grèves désolées
— Inutile prière à des cieus incléments —
Venir le long sanglot de ses mugissements,
Comme un vaste concert de plaintes exhalées.

Ses lames lentement se traînaient sous l'effort
De quelque pression terrible et continue,
Et la main d'un bourreau mystérieux et fort
Semblait peser très-lourdement sur l'étendue.

Rayons, parfums, chansons, œuvres du gai printemps.
Vous n'étiez nulle part en ce froid-paysage :
La rose ne naît point des sables de la plage.
L'oiseau ne chante guère où soufflent les autans.

Les brumes, ce jour-là, ne s'étaient point levées
Et l'océan gardait son voile de brouillard ;
L'azur ne faisait pas un trou dans les nuées ;
Chansons, parfums, rayons, vous n'étiez nulle part.

L'air glacé s'imprégnait d'émanations vagues
Qui s'élèvent des eaux et qu'apporte le vent ;
Toute voix se taisait ; on voyait seulement
L'aile des goélands fournoyer sur les vagues.....

Nature pâtissante à mes chagrins présents,
Vous avez mis en deuil le ciel, la terre et l'onde,
Et, voulant m'épargner des contrastes blessants,
D'un immense linceul enveloppé le monde.

C'est à vous que je dois d'avoir trouvé la mer
Vibrante à l'unisson de mon cœur, ô nature ! —
Car vous seule savez l'effroyable torture
Qui tient ce cœur saignant sous sa griffe de fer !

Léon DOMMARTIN.

Mai 1872.

L'ART ET LA RÉALITÉ,

ÉTUDE D'ESTHÉTIQUE

(Fin.)

Concluons : L'art, bien loin de comporter le sentiment de la réalité, implique au contraire *le sentiment de la non-réalité*, que tous ses procédés concourent en effet à produire en nous, et sans lequel il ne serait qu'une grossière et déplaisante contrefaçon de la nature. D'où ce théorème d'esthétique : Le rapport subjectif de l'art à la réalité n'est pas un rapport d'identité. Reste à déterminer quelle est sa nature.

Or, si les œuvres d'art ne nous donuent, ne nous doivent donner ni la sensation ni le sentiment de la réalité, il est incontestable qu'elles en suscitent en nous la conception, c'est-à-dire qu'elles nous la font imaginer, qu'elles nous y font penser, et cela, de diverses manières qu'il importe de distinguer. Eclaircissons ceci par des exemples.

J'entre dans l'atelier d'un peintre. Le mur est tapissé de ses œuvres. Tout en les examinant, j'observe ce qui se passe en moi et je le note. A la vue de chacune de ces toiles, il se forme instantanément dans mon esprit la conception d'une réalité, et, chaque fois, je me dis en moi-même : « La réalité à laquelle je pense n'est ni cette peinture, ni dépendante de cette peinture que je vois ; celle-ci est bien une réalité aussi, mais d'une tout autre espèce, qui n'est, pour celle que je conçois à son aspect, qu'une sorte de symbole et comme un moyen d'évocation. » Voilà la traduction de ce sentiment de non-réalité que nous venons de poser comme condition essentielle de l'art. Toutes les œuvres que j'ai en ce moment sous les yeux me le font également éprouver ; telle est l'impression commune. Voyons les différences.

A la vue de cette toile-ci, j'imagine un homme, ayant telle physionomie, tel costume, telle attitude, tel âge, etc. Aussitôt ma mémoire me dit qu'un phénomène identique ou à peu près s'est déjà passé dans mon imagination, non à l'aspect d'une œuvre d'art, comme en cet instant, ni avec ce sentiment de non-réalité que j'éprouve actuellement, mais au contraire, en présence d'un être qui m'apparaissait comme réel et vivant. J'en conclus que ceci est son portrait ; et, après avoir comparé

les deux images suscitées en moi, l'une en ce moment par l'art, l'autre jadis par la réalité, je juge si ce portrait est ou n'est pas ressemblant, en quoi il l'est, en quoi il ne l'est pas. La toile voisine me fait imaginer un autre homme, d'une manière aussi précise, mais avec une autre physionomie, un autre costume, une autre pose, etc. Cette fois ma mémoire ne me dit rien ; mais l'inscription ou tel autre indice m'avertissent que c'est là aussi un portrait. J'affirme donc en moi-même l'existence de la réalité qu'il me fait concevoir, comme j'ai affirmé l'existence de la précédente, quoique par un motif différent : la première fois parce que je le sais, la seconde parce que je le crois. Dans les deux cas, l'œuvre d'art me fait imaginer une réalité extérieure que je conçois comme étant ou ayant été existante. Dans les deux cas, le rapport de l'art à la réalité s'exprime dans mon esprit par ce mot : ressemblance.

Passons à cet autre tableau. A son aspect, j'imagine une femme, une mère, penchée sur un berceau, ayant telle expression d'inquiétude, etc. Rien ne me donne à penser que la réalité que je conçois existe ou ait existé. Il est même probable qu'il ne s'est jamais rencontré, qu'il ne se rencontrera jamais une femme ressemblant à celle-ci, mère comme celle-ci, ayant précisément la même expression d'inquiétude, et penchée de la même façon sur un berceau pareil à celui-ci. Je ne peux donc identifier l'image qui est en moi avec aucune de celles que le contact de la réalité a tour à tour produites dans mon imagination. Et cependant, de ces images particulières il s'est formé dès longtemps dans mon esprit comme un type commun de la réalité humaine, une sorte d'image générale et mobile dont les variations sont assujetties à des conditions et à des limites fixes, qui peut ainsi s'adapter à la multiplicité de tout un ordre de choses mais point à d'autres, ce que d'un mot l'on nomme un idéal. Je compare instinctivement à cet idéal l'image particulière suscitée actuellement en moi par la vue du tableau. Si je trouve qu'elle y corresponde, je conçois la réalité à laquelle elle me fait penser comme étant non existante mais possible, et selon qu'elle est plus ou moins fidèle aux conditions de cet idéal, mon jugement sur l'œuvre est plus ou moins favorable. Le rapport de l'art à la réalité s'exprime en ce cas dans mon esprit, non par le mot de ressemblance comme tout à l'heure, mais par celui-ci : vraisemblance.

Voici plus loin un croquis qui me fait imaginer un être bizarre : une face d'homme sur un corps de bouc terminé en poisson. Si j'évoque tour à tour l'idéal spécial auquel correspond chaque partie, il se peut que chacune prise à part m'y semble conforme. Mais je ne trouve en moi aucun idéal qui les embrasse toutes et par lequel je puisse justifier la réalité totale que la vue du croquis me fait concevoir. Je la conçois donc, non-seulement comme non existante, mais encore comme impossible. Non pas que, comme telle, je la juge nécessairement absurde, car il ne s'agit ici que d'une impossibilité relative. Je ne saurais concevoir, il est vrai, qu'un être semblable à celui-là puisse exister dans l'ordre réel des choses dont les lois contingentes nous sont expérimentalement connues ; à cet égard, il ne peut apparaître à ma pensée que comme impossible. Néanmoins je conçois fort bien qu'il pourrait à la rigueur exister dans un autre ordre de choses, aussi réel que celui-ci, mais soumis à d'autres lois contingentes. A ce titre donc, au même moment où mon esprit refuse à cette réalité conçue par lui l'existence et même la possibilité d'existence dans l'ordre des réalités expérimentales, il lui accorde une existence intellectuelle et légitime dans l'ordre des conceptions, c'est-à-dire dans l'intelligence libre.

Il en serait tout autrement si cette conception était contraire aux lois rationnelles de l'esprit, comme elle l'est aux lois expérimentales de la nature, si par exemple un fantaisiste malhabile s'avisait de figurer un être ou de peindre un caractère non-seulement impossibles dans l'ordre des réalités de ce monde, mais encore dans l'ordre de la pensée, c'est-à-dire contradictoires et absurdes. Telles ne me paraissent pas les réalités que me font concevoir les œuvres de la vraie fantaisie. Quoique ces réalités soient étrangères à la nature et à l'idéal, partant relativement impossible je m'y complais comme à des conceptions libres, qui ne peuvent avoir d'autre existence que celle que je leur donne en les imaginant. Le rapport de l'art à la réalité s'exprime alors dans mon esprit par ce mot : fiction.

En continuant l'inspection de l'atelier qui nous sert en ce moment d'observatoire, nous retrouverions devant chaque toile les mêmes impressions, et celles-là seulement, soit isolées, soit le plus souvent associées. L'expérience est donc épuisée. Résumons, en les généralisant, les résultats qu'elle nous a fournis.

L'art et la réalité produisent en nous des effets tout différents. En présence de l'œuvre d'art ou de l'objet réel, nous imaginons une réalité, mais en la concevant instinctivement comme inhérente à l'objet, comme étant lui, et, au contraire, comme extérieure à l'œuvre, comme lui étant étrangère. Confirmation de ce que nous avons établi en premier lieu ; car, si l'art affectait identiquement les mêmes sens et de la même manière que la nature, s'il donnait comme elle la sensation et le sentiment de la réalité, nécessairement aussi il ferait concevoir de la même manière les réalités qu'il fait imaginer, et les choses ne pourraient plus être distinguées de leurs représentations. Or, l'expérience dit le contraire.

Un objet naturel tombe-t-il sous vos sens vous n'imaginez immédiatement d'autre réalité que lui-même. Aussi en affirmez-vous instantanément l'existence. Quelque nouveau, quelque inconnu, quelque inouï, quelque incroyable que cet objet soit pour vous, vous ne sauriez en concevoir immédiatement la réalité comme non existante, comme simplement possible, encore moins comme impossible. Ce n'est que par un effort vigoureux de réflexion et de raisonnement que, dans quelques circonstances exceptionnelles, vous parvenez à vous convaincre que vous êtes le jouet de l'illusion ou de l'hallucination. A l'aspect d'une œuvre d'art, au contraire, vous imaginez immédiatement une réalité autre que l'œuvre même, et tellement indépendante d'elle, que, sans douter le moins du monde de l'existence de l'œuvre, vous concevez instantanément cette autre réalité tantôt comme existante, tantôt comme simplement possible, tantôt comme relativement impossible.

Dans ces trois cas, l'art est toujours et essentiellement représentatif, en prenant ce mot dans son acception la plus large. Dans le premier, représentation plus ou moins ressemblante des réalités particulières dont l'existence, passée ou présente, nous est affirmée par l'expérience ou par le témoignage ; dans le second, représentation plus ou moins fidèle de l'idéal, c'est-à-dire des réalités possibles dans l'ordre universel dont les lois contingentes nous sont expérimentalement connues ; dans le troisième, représentation plus ou moins fictive des réalités dont l'existence est impossible sous les lois expérimentales de cet univers mais qui pourtant peuvent légitimement exister à l'état de conceptions dans l'intelligence libre, sous les lois rationnelles de la pensée.

D'où cet autre théorème d'esthétique. Le rapport subjectif de l'art à la réalité est triple, et s'exprime par ces mots : ressemblance, vraisemblance, fiction. De là, les trois procédés élémentaires de l'art : l'imitation, l'idéalisation, la fantaisie.

Faisons remarquer, d'ailleurs, que ces trois procédés sont et doivent être presque toujours simultanément employés, quoique en des proportions très diverses, dans chacun des genres artistiques et littéraires. L'art, pas plus que la nature, n'est astreint aux subdivisions anatomiques de la science. Ce que le philosophe et le critique distinguent utilement, l'artiste le doit unir. Les trois sortes de rapports que nous avons constatés entre l'art et la réalité, se doivent combiner dans ses œuvres; et s'il est logique de classer celles-ci selon qu'y domine la ressemblance ou la vraisemblance ou la fiction, il serait illogique d'en conclure qu'elles doivent procéder exclusivement ou de l'imitation ou de l'idéal ou de la fantaisie.

Qu'on ne croie pas, du reste, que la combinaison de ces trois caractères, toute variable qu'elle est, soit chose arbitraire. N'en déplaise aux amateurs de la production facile, l'art est assujéti à des lois aussi précises que délicates, et qu'on ne viole pas en vain. Sans doute, l'inspiration et le goût suppléent, dans une certaine mesure, à la connaissance raisonnée de ces lois, et ne sauraient jamais être supplées par elle. Mais encore faut-il que l'inspiration soit réglée et fécondée, le goût formé et épuré; et ce serait une erreur de croire que les grands maîtres aient acquis ces deux qualités, au degré qui les a faits puissants, sans une étude profonde et une profonde analyse des conditions de leur art. La biographie des artistes de génie témoigne unanimement du contraire.

Je résume cette première étude. L'art n'est ni un calque, ni un surmoulage, ni une photographie, ni une imitation servile de la réalité, pas plus qu'il n'en est la parodie fantasque ou la caricature extravagante. Il n'est pas la copie de la nature, il en est l'expression, la traduction, plus ou moins littérale, plus ou moins interprétative, selon qu'il admet dans ses œuvres, plus ou moins d'imitation, d'idéal, de fantaisie. A tous ses degrés, il est tenu de s'élever au-dessus d'elle sans jamais contredire aux lois de la pensée, ayant pour office, non de le reproduire, mais d'en rendre l'essence.

IZALGUIER.

SÉRÉNADE.

Madame, vous avez quarante ans et j'adore
La femme à sa seconde aurore :
Il faut que l'amour soit savant.

Voulez-vous? Je possède en la forêt profonde
Au flanc d'un roc, au bord d'une onde
Un hamac bercé par le vent.

Madame, vous avez la taille et la prunelle
De l'Andalouse la plus belle
Pour qui jamais on soupira.

Voulez-vous? Je serai l'Hernani plein d'audace
Qui, chaque soir, pendra sa lasse
A votre balcon, Senora.

Madame, vous avez de l'esprit comme, au monde,
Nulle beauté châtaine ou blonde
N'en a la moitié ni le tiers.

Voulez-vous? cette nuit, dans quelque folle fête,
Du délire, atteignant le faite.
Nous écrirons ce dernier vers?

G. de B.

SIMPLES RÉFLEXIONS

SUR L'EXPOSITION DU CERCLE ARTISTIQUE.

Le cercle artistique vient d'inaugurer son nouveau local par une exposition des plus intéressantes. Dès qu'on entre dans ce salon, l'œil est réjoui tout d'abord par le coloris chaud et puissant qui forme la note dominante de toutes les toiles qui s'y trouvent réunies; il semble qu'on y respire une atmosphère printanière et féconde et qu'il s'échappe de toutes ces œuvres comme un parfum de jeunesse et de bonne santé. On n'y voit point de compositions rigides, péniblement conçues sous l'œil d'un maître, de froides imitations académiques, de tableaux faits sur commande, de portraits officiels, fond ordinaire de la plupart des expositions triennales.

L'interprétation sincère de la nature, la simplicité du faire, la verve de l'exécution et l'harmonie de la couleur, telles sont les qualités qui se retrouvent chez presque tous les artistes qui ont exposé, sans que pourtant aucun d'eux perde rien de son originalité ou de son cachet individuel.

Faut-il faire remarquer que les paysages sont en grand nombre? Et quoi de plus simple? puisque la nature est pour tous le maître par excellence.

Parmi ces paysages, il en est beaucoup qui ne sont que de rapides études, que l'artiste n'a poussées que jusqu'au point où l'impression lui a semblé rendue. C'est dans ce genre de productions que la personnalité du peintre se manifeste surtout; le talent, la manière de sentir diffèrent de l'un à l'autre; il en est qui forcent un peu la note, il en est qui sont moins hardis, mais tous obéissent à leur sentiment et à leur nature, et chacun a donné tout ce qu'il avait en lui.

Quelques beaux portraits, largement traités, quelques rares aquarelles d'une facture solide, quelques bustes conçus dans la même donnée que le reste, tel est le bilan de cette petite exposition qui nous semble un véritable succès pour la jeune école que nous représentons et une preuve éclatante de ce que peuvent des convictions sincères et affirmées avec persistance.

Il n'appartient pas à notre journal d'analyser le talent de tant de peintres dont la plupart sont nos amis; faisons remarquer seulement à quel point l'opinion du public se modifie de jour en jour à leur égard.

Quelle que soit au sujet de cette dernière, l'indépendance des artistes dont nous parlons, il n'en est pas moins intéressant d'observer de quelle façon peuvent pénétrer peu à peu dans le public certaines idées, certaines tendances, qui, de prime abord, l'avaient trouvé le plus rebelle; qu'il nous soit donc permis de dire encore un mot de ces tendances artistiques, manifestées d'une façon si éclatante par cette dernière exposition, tendances qui nous semblent avoir fait tant de chemin depuis quelques années.

Ceux qui ont assisté comme nous aux débuts de *Louis Dubois*, *Chabry*, *Artan*, *Verwée*, etc... et suivi avec intérêt le développement de leur manière, ont pu voir se joindre à eux un grand nombre de jeunes peintres dont les progrès se sont faits dans la même voie, ou d'autres dont la manière déjà mûre, s'est modifiée dans le même sens, et se former ainsi peu à peu, une école importante aujourd'hui, si toutefois on peut appeler une école un groupe d'artistes essentiellement originaux et indépendants.

Leurs principes soutenus avec fermeté et avec talent, ont pénétré lentement et influencé le goût d'une manière graduelle, et bien des gens du monde se trouvent convertis aujourd'hui presque à leur insu. Les pastiches moyen âge, les œuvres prétentieuses et visant à l'esprit, les paysages de convention, les compositions prétendument historiques, étalage factice de bric-à-brac théâtral, en un mot, tout ce qui est conventionnel et facile commence à être jugé comme il le mérite. On commence à comprendre que quelle que soit l'habileté de l'artiste, quelle que soit sa science, l'art n'a d'autre base solide que la nature; que tout ce qui est vrai est absolument beau, et que parmi tous les genres créés par nos vues étroites et personnelles il n'en existe qu'un seul au point de vue de la nature. C'est le *genre vrai*.

En effet, l'art n'a d'autre but que de rendre par divers moyens, l'une ou l'autre des manifestations infiniment variées de la nature et de l'humanité de manière à faire éprouver au spectateur une impression analogue à celle que l'artiste a ressentie.

Le choix du sujet est donc essentiellement personnel et libre, car le sujet n'entre dans le domaine de l'art que par le travail tout individuel de l'imagination du peintre, et à son point de vue le beau est ce qui l'émeut, ce qui le touche, en un mot tout ce qui peut soulever une sensation dans son âme.

Mais il est arrivé des critiques qui ont dit : telle forme est belle, telle forme est laide, qui ont fait dans le monde extérieur comme dans les croyances humaines, deux catégories; ils ont proclamé ceci digne de l'art, cela indigne; et ils se sont mis à décider de toutes choses du haut de leurs opinions préconçues.

Le naturalisme ou le réalisme, si le mot n'est pas trop effrayant, n'admet point ces exclusions : la nature entière s'offre à lui, il la contemple avec un cœur ouvert à tout ce qui peut l'émuvoir, il ne fuit pas la lumière, ni les prairies émaillées de marguerites, et inondées de soleil, ni les grands aspects ni les plages immenses, ni les figures jeunes et rayonnantes, ni les vêtements brillants; mais il sait s'arrêter aussi par un ciel sombre, devant un site triste et nu; devant un vieil-

lard qui passe en traînant un pesant fardeau devant la petite mendiante rousse dont Baudelaire a dit :

Ma blanchette aux cheveux roux
Dont la robe par les trous
Laisse voir la nudité
Et la beauté...

Que cela démontre-t-il ? Si ce n'est une imagination plus large et un sentiment plus fécond ? Nous savons bien qu'il y a des gens qui ne daignent pas s'arrêter devant de pareils spectacles et que ce sont là les champions de l'idéal ! Mais leur mépris ne prouve ni pour leur intelligence ni pour leur cœur.

Chez les payens essentiellement sensuels, l'art avait cherché à réunir en un seul type toutes les perfections de la forme ; ils en avaient fait une création matériellement parfaite, ce qui leur paraissait l'expression la plus élevée des idées humaines. Mais l'art idéal dans sa beauté immuable n'est qu'une froide statue où l'âme ne joue aucun rôle. N'est-ce pas l'âme en effet qui torture le corps de mille manières et fait subir des modifications infinies à la figure de l'homme ! L'âme brûle le corps et lui imprime son sceau ; et ce profil grec inflexible, objectif des prétendus idéalistes, nous semble n'être au contraire que l'expression du matérialisme le plus absolu.

Le Christianisme, religion de sentiment vague, vint par son apparition détruire cet art qui ne vivait que de matière ; Le mysticisme proclama le mépris de la chair et engendra bientôt les élucubrations les plus extravagantes, précisément par l'excès contraire à celui des payens. Et à ce point de vue les Gothiques sont ceux que l'on pourrait à plus juste titre appeler idéalistes.

Pendant le moyen âge, la forme avait été complètement oubliée, la découverte des antiquités au XI^{me} et au XV^{me} siècle vint donner un grand enseignement aux artistes qui doués d'une foi vive combinèrent leur mysticisme avec les formes grecques. De là, l'école italienne, qui est une des plus belles pages de l'histoire de l'art, mais qui n'est pour nous qu'une brillante époque de transition, et non la perfection au point de vue philosophique.

En effet le sentiment religieux qui donne aux figures de Raphaël, leur immobilité extatique, le sentiment héroïque qui a inspiré les gigantesques compositions de Michel-Ange, ne représentent qu'une certaine phase du développement de l'esprit humain, phase brillante qui a suscité des artistes, des poètes et des héros ; mais les religions passent et l'homme marche toujours en avant.

Castagnary a dit : « l'étoile qui guidait les mages ne brille plus au ciel, la paille du berceau de Jésus n'est plus qu'un fumier infécond. » — L'art catholique s'était mis au service des rois et des prêtres, de ceux qui s'étaient partagé la propriété des corps, et la souveraineté des âmes ; l'art moderne n'a plus que faire des glorifications d'un passé qui s'écroule ; l'homme comprend que les rois et les dieux n'étaient grands que parce qu'il les avait faits, que lui était plus grand qu'eux, et que la nature est plus grande que lui.

Le naturalisme nous semble être une nouvelle phase dans laquelle la peinture comme la littérature, doivent entrer fatalement par suite de la diffusion de nos plus grandes idées modernes ; Le champ de l'art tend à s'élargir, il proclame l'affranchissement complet de toute entrave, de toute règle imposant tel à tel choix de sujet, telle à telle forme, tel à tel procédé ; il ne s'attache à la suite d'aucune personnalité ; d'aucun nom, et prend son bien partout où il le trouve ; C'est le retour vers l'amour de la nature qui sera la sauvegarde et la fontaine de Jouvence de la génération artistique actuelle.

E. THAMNER.

L'actualité étant à l'exposition de tableaux du *Cercle artistique et littéraire*, nous sommes obligés de différer jusqu'à la prochaine livraison :

Histoire d'une fille folle (suite), par Camille Lemonnier ;

La poésie moderne (fin), par E. Thamner ;

CURIOSITÉS LITTÉRAIRES : *L'Almanach de Liège (fin)*, par Henri Liesse ;

LITTÉRATURE NATIONALE : *Jacques Herzmann*, de M. A. Prins, par Karl Stur.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Bureau de la Revue, 1, rue du Lait Battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

En présence de certaines récriminations soulevées par l'article critique de M. Camille Lemonnier, sur l'exposition du cercle, la *Société libre des Beaux-Arts* croit devoir décliner toute solidarité avec les collaborateurs de l'*Art libre*, en reproduisant cet entrefilet cité dans le numéro 2 de cette Revue :

POST-SCRIPTUM.

Quelques personnes ont cru voir dans notre premier numéro des idées de parti pris ou d'intolérance en contradiction avec le titre même de cette revue.

Nous mettrons fin à ces doutes par une déclaration bien simple :

Le programme de l'*Art libre*, organe de la *Société libre des beaux arts*, étant le principe fondamental de cette société, figure aujourd'hui et figurera désormais en tête de ses colonnes.

L'*Art libre* veut être avant tout une revue de libre discussion, une tribune — accessible à toutes les idées comme à toutes les théories, et n'imposant d'autres conditions à leurs auteurs que celles du talent et de la conviction.

Nous mentirions évidemment à ce programme si nous ne respections rigoureusement l'indépendance de chacun de nos collaborateurs.

Tous se trouvent réunis dans ce principe commun que la liberté de l'art est une condition *sine qua non* de ses progrès. Mais le respect même de leur indépendance exige qu'il n'y ait entre eux aucune solidarité, et il va de soi que la responsabilité de chacun d'eux s'arrêtera à sa signature.

Le Secrétaire de la rédaction,

HENRI LIESSE.

Il est donc bien avéré que les membres de la *Société libre des Beaux-Arts* ne prétendent en rien censurer les articles-critiques qui les concernent, et dont ils n'ont d'ailleurs connaissance que dans les colonnes du journal.

Que ceux qui ont des contestations à exprimer, ou des critiques à opposer à l'article de M. Camille Lemonnier, veuillent donc les adresser au secrétaire de la rédaction de l'*Art libre*, tout article *absolument critique* ne devant passer sous d'autres yeux que les siens et n'être soumis à d'autre appréciation qu'à celle du public.

*Le Secrétaire de la Société libre
des Beaux-Arts,*

E. LAMBRICHS.

L'exposition triennale de Bruxelles s'ouvrira le 15 août.

Les œuvres des exposants devront être adressées à la commission avant le 15 juillet, dernier délai.

Une réunion des artistes, membres de la Société libre des Beaux-Arts aura lieu jeudi prochain à l'effet de choisir des candidats pour la formation de la commission de placement et d'admission des œuvres présentées.

HOLBEIN.

Rubens, qui jugeait en maître, disait de Holbein : « C'est le peintre de la vérité qui parle et qui pense. » En effet, Holbein prenait la nature face à face et ne déposait son pinceau qu'après l'avoir vaincue ; car ce n'était pas seulement la nature visible qu'il jetait vaillamment sur la toile ou le panneau, c'était l'âme de la nature.

Quand on passe devant un portrait d'Holbein, sous l'écorce souvent rude des hommes de son temps on voit transparaître, comme le ciel à travers les nues, les idées et les passions

du seizième siècle. Chez ce grand peintre l'art n'est pas le mensonge de la vérité, c'est la vérité à brûle pourpoint.

Chez Rembrandt le réalisme a des mirages de poésie jusque dans ses brutalités ; le maître de Leyde, enivré par sa palette, touche d'une main triomphante la gamme des tons ; il joue de la lumière avec tant d'amour, qu'il dépasse les jeux de la lumière ; il arrive à l'idéal, à force de vérité, comme d'autres y vont en fuyant la vérité. Holbein a moins de génie que Rembrandt ; il ne se passionne pas : la raison le met en garde contre tous les écueils ; son soleil ne brûle pas, mais il n'y a pas de taches à son soleil.

Si j'ai parlé de la raison d'Holbein, ce n'est pas pour lui nier la poésie ; il était l'ami de ce railleur philosophe qui écrivait l'*Éloge de la Folie*, et il traduisait lui-même ce chef-d'œuvre avec la pointe vive et lumineuse d'un graveur familier au miracle de l'esprit.

Quand il peignait ses fameuses fresques : la *Danse de la Vie* et la *Danse de la Mort*, sur les murs de la Poissonnerie, et sur les murs du cimetière à Bâle, il était emporté par ces belles inspirations qu'ont fécondé les poètes du moyen-âge en France et les poètes modernes en Allemagne.

Si on cherche la filiation ou les analogies, on trouve qu'il n'y a pas loin de Holbein à Matsys, comme il n'y avait pas loin de Matsys à Van Eyck. C'est le même principe chez ces trois peintres : ils sacrifient tout à la nature humaine comme plus tard les peintres bruyants sacrifieront la figure humaine aux accessoires.

Holbein est né à Augsbourg en 1478 ; il tenait à ce merveilleux quinzième siècle, qui a créé presque tous les grands peintres : Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange, Giorgione, Titien, Corrège, Albert Dürer.

Le père d'Holbein était peintre lui-même il eut deux frères qui peignirent aussi ; mais il est seul de sa race, puisqu'il est le seul Holbein qui eût du génie.

Quand Erasme vit Holbein à Bâle, il jugea du premier coup-d'œil que ce grand artiste

n'était pas sur un théâtre digne de lui ; en effet, Holbein avait conquis, par ses premières œuvres, les plus curieuses sinon les plus capitales, toute la renommée que peut donner un pareil pays. Mais ce ne fut pas la seule raison qui porta Erasme à conseiller l'Angleterre à Holbein ; Erasme était entré familièrement de génie à génie dans l'intérieur du peintre de Bâle ; s'il avait trouvé la sagesse de Socrate en son ami, il avait trouvé en sa femme la méchanceté de Xanthippe. L'orage grondait toujours de la cuisine jusqu'à l'atelier ; la femme reprochait au mari ce pauvre métier de peintre, qui ne lui donnait ni bijoux, ni dentelle, à elle qui aurait pu épouser un marchand d'or.

Un des frères de Holbein, le clair de lune de ce soleil un peu tiède, habitait Bâle. Il se nommait Sigismond, un nom à peine écrit dans l'histoire de l'art. Holbein le pria de veiller sur sa femme, disant : « Je lui laisse tout ce que j'ai aujourd'hui, mais je prends pour moi demain. » Demain c'était le meilleur lot, c'était la vraie fortune ; mais quand il eut les mains pleines d'or, il les ouvrit pour sa femme.

Il arriva à Londres avec une lettre de recommandation à Thomas Morus ; cette lettre de recommandation, c'était tout simplement le portrait d'Erasme que le peintre présenta au chancelier.

« C'est mon ami ! » s'écria Thomas Morus en voyant le portrait. Et, ne pouvant embrasser la peinture, il embrassa le peintre. « Puisque c'est vous qui avez fait un pareil chef-d'œuvre, vous êtes vous-même mon ami : ma maison est la vôtre, mes gens sont vos gens, vous aurez toujours une place à ma table, mais avec la liberté d'aller dîner où il vous plaira, ma bourse à la main.

Holbein prit pied à l'hôtel du chancelier ; un des salons, tout peuplé de chefs-d'œuvre, fut son atelier : il y recevait ses nouveaux amis, il y recevait les amis du chancelier ; mais comme il gardait ses vives allures et qu'il avait ses heures de misanthropie, il fermait sa porte à tout le monde, même à Thomas Morus, tantôt aimant le bruit, tantôt aimant le si-

lence. Il était de toutes les fêtes du chancelier, qui lui avait donné les habits les plus magnifiques. Les blanches ladies, qui se hasardaient jusque devant son chevalet, ou qu'il courtisait au milieu des fêtes, le consolèrent sans doute un peu de l'absence de sa femme.

Ce beau train de vie dura trois années ; Holbein avait peint pour le chancelier un certain nombre de portraits et une petite répétition de la *Danse de la Vie*. Thomas Morus invita le roi d'Angleterre à un grand festin, où Holbein ne fut pas oublié. Au sortir de table, le chancelier conduisit Henri VIII dans sa galerie, où l'œuvre d'Holbein était mieux éclairée que les autres peintures. Le roi frappé de la vérité des figures d'Holbein, qui représentaient toutes des hommes de sa cour, demanda qui avait pu faire de si belles choses ; le chancelier lui indiqua le portrait d'Holbein, et comme le roi avait déjà remarqué le peintre pendant le dîner, il le chercha des yeux, alla droit à lui et le complimenta.

Après quoi il dit à Thomas Morus que son peintre ordinaire était le peintre d'un roi. « Sire, lui dit le chancelier, tous ces portraits, je voulais vous les offrir. — Non, dit Henri VIII, gardez les portraits et donnez-moi le peintre. » —

Ce fut dans cette royale période qu'Holbein peignit le beau portrait en pied du roi, celui du prince Edouard, celui des princesses Marie et Elisabeth, celui des ministres, et, entre autres, Cromwell, Thomas Morus et l'archevêque de Cantorbéry.

Il reproduisit plusieurs fois le portrait du chancelier, tantôt seul, tantôt avec sa femme et ses enfants. L'or tombait de son pinceau, et, comme plus tard Van Dyck à la cour de Charles 1^{er}, il vivait en grand seigneur, aimant mieux être riche au jour le jour que de thésauriser.

ARSÈNE HOUSSAYE.

(A continuer.)

LA POÉSIE MODERNE.

— Fin. —

Les circonstances bien plus que le talent conduisent à la renommée. Il faut une bataille au général, il faut un théâtre à l'auteur, il faut un éditeur au poète et à l'éditeur il faut un public. Point n'est facile au libraire d'arracher au public ce préjugé, assez justifié du reste, ce préjugé qui lui fait abhorrer les vers comme on abhorre l'ennui, parce que la poésie a été odieusement outragée par les disciples de *Gilbert*, par les pasticheurs de *Lamartine* et par toute cette satanée et incurable pléiade des *d'égiuques*. C'est pour cela même qu'il faut plus de talent qu'à tout autre au poète qui vise à la réputation. Aussi peut-on affirmer que les quelques-uns d'entre eux qui sont parvenus à franchir cet autre *Niagara* qui s'appelle l'indifférence du public, étaient des écrivains de valeur.

COPRÉE est là pour soutenir ce que nous avançons. Son *Passant* faisait depuis des années antichambre chez les libraires, en compagnie d'autres poésies également internées dans la case des inconnus. Il avait certes autant de talent avant sa célébrité qu'après, puisque sa pièce a été exhumée telle qu'elle était de l'obscurité de l'arrière-boutique pour être exposée à la grande lumière de la scène. Les circonstances ont fait plus alors pour lui que son talent. D'ailleurs, cette fois plus que jamais la circonstance était femme. Le *Passant* découvrit sa bonne étoile en M^{lle} Agar, étoile de première grandeur. Et cependant ce poème, dans le genre des *Nuits* de *Musset*, relève plutôt du livre que du théâtre. C'est l'éternelle plainte de l'âme qui se consume en vain à la poursuite de l'idéal et le voit s'évanouir sans retour au moment où elle va l'atteindre. Le succès de cette œuvre a été une sorte de réveil, et ce n'est ni par les moyens scéniques ni par l'action qu'elle a excité l'enthousiasme, mais bien parce qu'elle s'adressait aux fibres les plus délicates de notre être. Citons du même auteur quelques vers extraits d'un petit recueil intitulé *Intimités* :

Il faisait presque nuit, la chambre était obscure,
Nous étions dans ce ca me allangui que procure
La fatigue et j'étais assis à ses genoux.
Ses yeux cernés, mais plus caressants et plus doux,
Se souvenaient encor de l'extase finie,
Et ce regard voilé, long comme u e agonie,
Me faisait palpiter le cœur à le briser.
Le logis était plein d'une odeur de baiser.

Ses magnétiques yeux me tenaient sous leurs charmes ;
Et je lui pris les mains et les couvris de larmes.
Moi, qui savais déjà l'aimer jusqu'à la mort,
Je vis que je l'aimais bien mieux et bien plus fort,
Et que ma passion s'était encore accrue...
Et j'écoutais rouler les fiacres dans la rue.

La poésie littéraire s'est illustrée aux dépens de la poésie dramatique. Depuis *Molière*, nul ne fait plus le vers scénique, nul ne peut redire ce vers si alerte et de si franche tournure. Le moule en est brisé. Vainement les poètes de l'époque ont tenté d'égaliser la verve inimitable de leur maître à tous. La poésie dramatique a atteint son apogée avec *Molière*, et les satellites qui gravitent autour de l'astre sont bien pâles auprès de lui. *Glatigny*, *Louis Bouillet*, *Vacqueries*, *L. Laluyé*, *Coppée*, *Pailleton*, *Gondinet*, sont évidemment des artistes de la rime qui n'ont rien de commun avec *M. Ponsard*, mais aucun d'eux n'a encore rendu à la poésie dramatique son éclat des temps évanouis. L'élève le mieux doué de cette école réaliste, n'est point certes *Emile Augier*, — que nous tenons cependant pour un prosateur de premier ordre, — c'est peut-être — nous n'affirmons pas, *Marc-Bayeux*; cet auteur a rendu au vers sa belle allure scénique; la pièce de *Jeanne de Ligneris* est une des mieux rimées du théâtre moderne; malheureusement la belle santé de la rime ne put soutenir les défaillances de la pièce, et la pièce tombée, personne n'en ramassa les morceaux, lesquels cependant étaient bons.

Mais patience, on dirait que le théâtre fait en ce moment son évolution artistique. La vraie poésie semble vouloir reprendre la place qui lui appartient sur la scène, place usurpée trop longtemps par le couplet de vaudevilles et la poésie de facture; *Albert Glatigny* a donné le branle; de l'Odéon et du théâtre Cluny il s'élève au théâtre français où le suivront les dignes fils de *Villon*, *Ronsard*, *Marot* et *Regnier*. On n'entendra plus sur la grande scène française des alexandrins comme ceux-ci :

« Quand la borne est franchie, il n'est plus de limites. »

(PONSARD).

« Considération, considération, etc. »

(CAMILLE DOUCET).

« La douleur élargit les âmes qu'elle fend. »

(ÉMILE AUGIER).

Alexandrins qui font passer le pont des arts à leurs auteurs et vont éclater sous la coupole de l'Institut comme le *vrai feu d'artifice* de *M. Belmontet*.

Le théâtre subit un nouveau 1830, l'an de littérature dramatique.

La Comédie française va renouveler son répertoire avec l'*Illustre Brisacier*, de Glatigny, et la *Part du Roi*, de Catulle Mendès, deux poètes que le succès ne momifiera point dans le sarcophage académique.

CATULLE MENDÈS, puisque ce nom nous vient de lui-même à la plume, copions une des plus jolies choses de ce sentimentaliste :

BELLA.

Un soir, en visitant la vieille cathédrale
Gothique, dont j'aimais les clochetons sans pairs,
Au bas de l'escalier qui se tord en spirale,
Je te vis, ô ma douce Allemande aux yeux pers !

Lasse, tu t'accoudais à la pierre murale,
Pauvre ange endolori tombé des cieux aperts !
Et ton regard tout plein de candeur aurorale
Éclaira doucement la nuit où je me perds.

Goutte de miel échue à mon âpre calice !
J'aspirai, parmi l'air qu'embaume l'encensoir,
Tes cheveux odorants comme un acacia.

Tu priais, à genoux sur une pierre lisse,
Et près de toi, dans l'ombre, étant venu m'asseoir,
Je te dis : *Liebs du mich?* tu me répondis : *Ja!*

E. PAILLERON est déjà installé au théâtre français; sa réputation d'auteur est depuis longtemps faite; il n'y a guère à revenir sur son compte :

Le succès de : *les Faux Ménages* à tenu moins à l'agencement du drame qu'à la tournure élégante des vers. La pièce bâtie sur un sujet très-usé, renferme à côté de scènes saisissantes, des situations impossibles que le talent de l'auteur ne peut sauver. En un mot, le poète l'emporte sur le dramaturge.

Son recueil intitulé : *Amours et Haines*, renferme des beautés de premier ordre : inspiration prime-sautière, verve, originalité, il a toutes les qualités qui attirent et émeuvent.

Lisez le sonnet caractéristique de

L'IVROGNE.

L'ivrogne va, perdu dans des rêves sans nombre,
D'indicibles pensers, on ne sait d'où venus,
Et d'étranges lucurs, de sa cervelle sombre,
Sillonnet les coins noirs et les espaces nus.

C'est une éclosion de bonheurs inconnus
Faits d'à peu près certains, et douteux comme l'ombre,
De hasards émergeant d'une rose pénombre,
D'impossibilités belles comme Venus.

Pendant qu'il s'émerveille à suivre dans son âme
Les flottantes couleurs et les contours de flamme
Du songe magnifique, éblouissant et cher.

Les angles de trottoirs, les volets de boutique,
Comme des chiens goulus, en vain happent sa chair :
Lui, sourit vaguement d'un sourire extatique.

Le nombre des publications de ce genre est considérable depuis quelques années, et nous oublions d'en signaler beaucoup et des meilleures. Les difficultés de la vie, le goût croissant des études scientifiques n'entravent point l'essor d'une foule de jeunes poètes, qui répètent avec EUGÈNE BAZIN, le gracieux conteur de Memini :

La poésie encore est bonne à quelque chose,
C'est pour nos yeux le prisme aux magiques couleurs;
Où croissait une épine, elle met une rose
Et sème sous nos pas ses perles et ses fleurs.

L'espace nous manque pour citer ici les noms de tous ceux qui, depuis quelques années, ont publié des recueils de poésie aussi remarquables par la forme que par le sentiment. Ce qui les rend tous intéressants à divers points de vue, c'est la personnalité et l'originalité de leurs productions.

Un des poètes de ce groupe auquel on doit le plus justement reconnaître ce double mérite, est ANDRÉ LEMOYNE, l'auteur des *Charmeuses*. Il n'a point poussé l'originalité jusqu'à l'étrangeté; son œuvre prouve surtout que l'on peut être à la fois simple et original. Ses idées ne sont point communes; il ne marche pas sur les brisées de ses semblables. Il sait impressionner avec un « rien, » comme ces poètes dont l'inspiration vient à la fois du cœur et de l'esprit. Pensées élevées, langage naturel, forme harmonieuse, telles sont les qualités poétiques de ce rêveur qui fait rêver. D'ailleurs, tout le bien que nous voudrions dire de ce poète ne prouverait pas, en faveur de son talent, autant que prouvera une seule de ses *Charmeuses* :

VIEILLE GUITARE.

Le désœuvré qui flâne aux ventes à l'encan,
Voit encore exhiber de ces vieilles guitares
Qui chantèrent l'amour autrefois... Dieu sait quand !
Les chevilles s'en vont, et les cordes sont rares.

On aperçoit le cuivre aux anciens fils d'argent,
Et la touche d'ivoire est absente ou jaunie ;
Sous le toit d'un grenier, quelque rat négligent,
A maculé parfois la table d'harmonie.

Les débris du vieux temps passent de main en main,
Sous les regards moqueurs, la moue injurieuse,
Objet d'un dédaigneux et rapide examen.....
On aime à plaisanter la chose curieuse.

Ah ! les fins quolibets qu'on débite à l'entour !
On chantonne à mi-voix des lambeaux de romances,
On demande quel fut l'honnête troubadour
Qui soupira le nom de Palmyre ou d'Hermance.

Chacun à sa façon, pour être original,
Sur le pauvre instrument fait son geste ou sa phrase.
L'expert laisse éclater son gros rire banal ;
Les muets ont aussi leur silence qui jase.

Par malheur, la guitare a glissé brusquement
Des mains d'un maladroit, et tombe sur les dalles.
Tout le monde est surpris d'un sourd gémissément
Qui réveille l'écho vibrant des grandes salles,

Longe les murs déserts des sombres corridors,
Et s'en va, tout plaintif, se perdre au fond des caves.....
Ce n'est rien... mais chacun frissonne et pense aux morts.
On écoute expirer lentement les sons graves.

On ne se moque plus des galants trépassés,
On ne plaisante plus des vieilles amoureuses,
Dont peut-être aujourd'hui les ossements glacés
Sont unis dans la paix des fosses ténébreuses.

Tous ceux que peut encore émouvoir la
belle prosodie ont poursuivi les *Chimères*
d'ALBERT MERAT : œuvre d'un poète dont le
cœur est ouvert aux beaux sentiments humains
— un cœur d'or.

Quelle honnête impression ressentie, et
quels généreux sentiments exprimés dans
ces admirables strophes des

PROLÉTAIRES.

II

Dans l'ombre, où je m'attache à leur marche indécise,
Passe sans se presser, l'air sérieux et doux,
En blouse bleue ou blanche, en robe noire ou grise,
Un couple d'amoureux qui seront des époux.

Ils viennent du travail ; et toute la journée,
Dans l'usine fumeuse ou l'atelier malsain,
Ils ont plié leur corps sur la tâche ordonnée,
Tandis que s'envolaient leurs rêves en essaim.

Et les voilà partis au pays de Bohême
Que la nuit indulgente évoque aussi pour eux ;
Et, dans l'oubli profond des heures où l'on aime,
Causant à petits pas, comme font les heureux.....

Ils vont : — elle jamais provocante ni prude
Et, sans baisser ses yeux d'un bleu pâle charmant,
Livrant ses doigts, meurtris de coudre, à la main rude
Qui sait si bien alors les presser doucement.

Dimanche ils s'en iront, mis d'un goût peu sévère,
Mais la cravate neuve et le bonnet bien blanc,
Boire, près de Paris, l'amour au même verre,
Et, cœurs simples, pâlir dans un baiser tremblant.

Passez, les amoureux qui n'aurez pas d'histoire,
Dont le bonheur finit comme un conte ingénu :
En blouse blanche ou bleue, en robe grise ou noire,
Passez, charmants et vrais, quand le soir est venu.

Nous voici dans un autre ordre de poésie ;
HENRI CANTEL, a certainement lu Baudelaire
et s'en est pénétré. Encore un étrange. Il est
original mais point personnel. On reconnaît
dans le *Chant du Ver de terre* l'œuvre d'un
élève digne du maître.

LE CHANT DU VER DE TERRE.

« Tyran des ombres souterraines,
Loin du soleil, ce vain flambeau,
S'humilie, au creux du tombeau,
L'orgueil des dépouilles humaines.

» Convive noir, j'aime les morts
Que l'on pleure sur la verdure,
Puisque l'éternel regret dure
Moins que la poussière du corps.

» Ils viennent tous là, dans la tombe,
L'un après l'autre et sans pardon ;
Moi pour fêter leur abandon,
Je dévore fleur et colombe.

L'homme ingrat ne me nourrit pas,
Mais de ses dédains je me venge ;
Lambeau par lambeau je le mange ;
La mort le sert à mes repas.

» Ces belles femmes, tant aimées,
Leurs yeux qui s'enivraient du jour,
Leurs seins soulevés par l'amour,
Leurs bouches rouges parfumées,

» La splendeur envinée aux rois,
La forme où riait l'harmonie,
Le front de l'homme de génie,
Je les tue encoré une fois.

» La mort, ma complice, me jette,
Jalouse des clartés des cieux,
Dans un linceul silencieux,
Un cadavre, futur squelette.

» Au fond des royaumes sans air,
Où je trône avec ma famille,
D'heure en heure je déshabille
Les os de leur robe de chair.

» Force, beauté, grâce mortelle,
Juste et pécheur, nain et géant,
Je pousse tout dans le néant.
Mais l'âme ! l'âme ! où donc est-elle ? »

Pourrait-on passer sous silence ALPHONSE
DAUDET, dont les poésies ont été éparpillées
au hasard dans différentes Revues littéraires ?
Celles qu'il a publiées sous ce titre : *Chansons
d'un fou*, sont des plus remarquables et méritent
d'être lues avec la plus grande attention.

Le dernier couplet de son *Italienne*, pour les résumer tous en un seul, est d'un beau caractère :

Tant pis, si c'est un sacrilège,
Mais j'aime sur un sein de neige
Voir luire un reliquaire d'or ;
Et je ne connais pas au monde
Une émotion plus profonde
Que de voir une fille blonde
Se signer quand elle s'endort.

CHARLES MONSELET a également répandu à profusion ses jolis vers, soit épars dans les journaux, soit réunis en petits recueils. Après avoir dépensé avec prodigalité sa verve spirituelle dans ses poésies *critiques* ou *gastronomiques*, l'auteur de *M. de Cupidon* revient à ses premières amours dans ses *chansons dans le goût ancien*. En voici une qui vaut bien à elle seule toutes les pastorales, idylles, chansonnettes, chansons, que l'on chante au piano. Celle-ci, du moins, peut se passer de musique :

COLINETTE.

Colinette était son nom,
Elle habitait un village
Où l'été, dans mon jeune âge,
J'allais passer la moisson.
Ce n'était qu'une fillette ;
Je n'étais qu'un écolier.
Elle est morte en février,
Pauvre Colinette !

Lorsque nous courions tous deux
Dans la verdoyante allée,
Comme elle était essoufflée !
Comme j'étais radieux ;
Le pinson et la fauvette
Chantaient nos chastes amours.
Les oiseaux chantent toujours...
Pauvre Colinette !

Sur ce banc, ce fut un soir
Notre dernière entrevue ;
J'avais l'âme toute émue ;
Je l'aimais sans le savoir.
Cachant ma peine secrète,
Je lui dis, prenant sa main :
« Adieu jusqu'à l'an prochain !... »
Pauvre Colinette !

Un tel récit est bien vieux ;
Cette histoire est bien commune ;
Pourtant il n'en est pas une
Qui me mouille plus les yeux.
J'aimai plus tard, en poète
Par vingt coquettes charmé ;
Je n'ai qu'une fois aimé...
Pauvre Colinette !

Empruntons pour terminer à notre collaborateur ERNEST D'HERVILLY, un des plus jolis sonnets de son dernier recueil : *les Baisers* :

SOUHAITS.

Vierge éternellement immaculée. Oh ! Lune !
Rien ne troublera donc cette sérénité
Qui raille chaque nuit de l'hiver à l'été
L'incessante douleur de notre zone brune ?

Astre exsangue, l'éclat de ta lividité
M'obsède ; ta splendeur morbide m'importune !
Face implacablement pâle, quelle infortune
Détruira ta chlorose et ta placidité ?

Oh ! je voudrais, bravant le maître des étoiles,
Et, nuages jaloux ! arrachant vos longs voiles,
Dussent les sphères d'or sur leurs orbes rugir,

— Après avoir franchi quatre-vingt mille lieues,
Et criant mon désir aux solitudes bleues,
Te donner un baiser qui te fasse rougir !

O délicieuses et charmantes fantaisies ! Ne doutons pas de la poésie et gardons-nous de croire que notre époque lui soit moins favorable. La muse a changé d'allures ; elle a jeté la robe aux longs plis emphatiques et s'habille comme tout le monde. Elle s'est modernisée comme l'art.

La plupart des volumes de vers dont nous venons d'effeuiller quelques pages, s'offrent au lecteur sous la forme de jolis livres, mignons et coquets, imprimés avec luxe et agrémentés d'attrayantes couvertures rose, jaune ou maïs. Ils font partie de la bibliothèque elzévirienne de A. Lemerre, l'éditeur bibliophile par excellence. Légers à la main, gracieux à l'œil, ils sont de ceux que l'on laisse errer sur la table, que l'on prend et que l'on quitte sans fatigue, que l'on entr'ouvre avec plaisir aux heures paresseuses, et dont on lit de temps en temps quelques pages, comme on aspirerait le parfum d'un bouquet de fleurs variées et.... odorantes.

E. THAMNER.

HISTOIRE D'UNE FILLE FOLLE.

(Suite.)

A. M. J. J. Kraszewski.

Richard mettait de belles cravates et se promenait dans les rues avec des gants. Ça n'est bon à rien, ces ivraies, qu'à enjoler les filles et faire les jolis cœurs.

La boutique n'allait plus : maman Raingot ne bougeait de sa chaise que pour aller à son lit; et puis le chagrin d'avoir perdu son vieux cher homme! elle en pleurait des seaux.

Une fois, elle dit comme ça à Jeannette : « Och! Jeannette, je crois que je vais partir bientôt. Qui est-ce qui fera les papillotes de Richard ?

— « Eh! bien, dit la Rousse, est-ce que je ne suis point là, moi? J'ai des bras, mame Raingot, et quand vous ne serez plus, je ferai toudis comme si vous y viviez encore. »

Mais ce n'est pas la mort qui arriva d'abord, c'est la misère.

Le petit M. Raingot, que Dieu ait son âme! courait après la pratique, tout sec et toussoteux qu'il était. Maintenant qu'il n'y avait plus que Richard et mame Raingot, l'une ne quittait pas ses pantoufles et l'autre allait caqueter dans les kermesses.

Ça n'est rien, monsieur, quand on travaille, mais ce gueux-là ne savait pas seulement se servir de ses mains pour cirer ses bottes et riait des pauvres qui venaient à la boutique pour un sou. Il prenait dans le comptoir de l'argent pour rigoler et rentrait à des sept heures du matin, quand il avait tout bu.

Mme Raingot disait : « Il est si jeune! Et ce pauvre Raingot qui ne pouvait pas comprendre cela! C'est si naturel. »

Et Jeanne disait aussi que, plus tard, ça s'arrangerait. Ça s'arrangea si bien qu'un beau jour il ne vint plus personne à la boutique des Raingot et qu'on ne sut pas comment on mangerait son pain.

« Allez, mame Raingot, nous sommes riches, dit Jeannette, et v'là du pain. »

« De quoi! Jeannette, dit mame Raingot. Il y avait donc de l'argent dans le tiroir? »

« C'te farce! dit la grande, est-ce qu'il n'y en a pas toujours chez les braves gens qu'ont du cœur? »

Pendant deux mois on mangea. Richard mangeait de la viande, mame Raingot des pommes de terre et la Rousse du pain.

Une fois, la Rousse ne mangea pas de deux jours.

Le troisième jour, elle avait de si grands tintoins dans la tête qu'elle ne sut pas tenir sur ses jambes. Monsieur, il n'y avait plus à manger. C'est ça surtout qui la tenait!

On avait mangé deux mois, parce qu'elle avait tiré de son coffre ce qu'elle avait gagné avec ses mains, comme un bœuf de charrue. Maintenant tout était mangé.

Mame Raingot lui dit comme ça :

« Ma fille, il est dix heures : faudra voir au dîner. Je voudrais des petits pois. »

La Rousse se jeta à genoux, en pleurant, et cria :

« Pas aujourd'hui, mame Raingot, il n'y a plus pour des petits pois dans la caisse! »

« Ah! béni bon Dieu! dit mame Raingot en se levant sur ses deux mains dans sa chaise. Qu'est-ce qui donnera de l'argent à Richard! »

La Rousse pleurait, les pouces dans les yeux.

Voilà qu'elle se lève, monsieur, et frappe sur la table avec son poing.

« M. Richard aura de l'argent, mame Raingot. »

Quand Richard revint à midi, on lui dit qu'il n'y avait pas de viande et qu'il fallait se contenter des pommes de terre. Là-dessus il se lève, jette le plat à terre et file par la porte en jurant des noms de Dieu, et que c'était bon pour une fois, et que sa mère cachait ses sous dans sa pailasse, et que c'était une saleté, et qu'il n'avait jamais eu de sa vie de quoi boire une demi-pinte avec ses amis. Des infamies, quoi! Mame Raingot lève ses mains au ciel et crie : « Pauvre Richard! c'est tout de même vrai! Et dire qu'il ne mangera pas de viande aujourd'hui! » Après ça, la Rousse ramasse les pommes de terre que l'autre avait jetées, donne les plus propres à mame Raingot et mange les plus sales.

Quand Richard revint le lendemain à midi, il y avait du beefsteak et des petits pois. « M. Richard, lui dit-elle comme il montait à sa chambre pour dormir après le dîner, vous aurez bientôt de l'argent à dépenser. » « Ça ne fera pas de mal, Jeannette, car la vieille ne crache pas et je suis à sec. »

Jeannette sortit ce soir-là pendant une heure. Quand elle fut de retour, elle dit à mame Raingot qu'elle voudrait bien apporter quelque chose à son homme le jour où elle se marierait, et qu'elle allait se mettre à faire de la couture, sans quitter la maison, ni mame Raingot qu'elle aimait de tout son cœur.

Une servante qu'elle connaissait, l'avait con-

duite chez son patron qui était tailleur, et comme elle cousait bien, le tailleur lui avait baillé de la besogne. Elle balayait, faisait le ménage, servait la pratique comme d'habitude, et avec cela cousait, cousait, cousait tant, que ses mains étaient comme des écumettes. Elle travaillait la nuit jusqu'à des quatre heures, dormait deux heures et puis retravaillait.

Cela dura quinze jours. Ses yeux étaient comme des plaies et pleuraient tout seuls : c'était la chandelle. Elle gagnait comme ça dans sa nuit et sa journée, un franc et demi ou deux francs, et le dimanche jusqu'à trois francs. Ça leur faisait de la viande, du légume et du pain, aux Raingot.

Un dimanche, le fils à mame Raingot alla à la cuisine et dit à la Rousse :

« Eh bien ! Jeannette, où est l'argent ? »

« — Ah ! monsieur Richard, dit Jeannette, je mets de côté ! C'est pas grand'chose : cinq francs ; mais y aura plus une autre fois. »

Ce monstre-là prit l'argent et trouva qu'en effet ce n'était pas grand'chose. Le lendemain, il demanda encore de l'argent. Comme il n'y en avait pas, il dit à mame Raingot :

« Je suis sûr que cette grande caque vous vole. »

Un samedi, mame Raingot reçut une lettre de la famille Caillou : on n'avait reçu de Jeannette que cinq francs, depuis trois mois, et on ne savait pourquoi.

« Jeanne, dit mame Raingot, avez-vous un amoureux ? »

« — Mon Dieu non, mame Raingot, je pense pas à ça. »

« — D'où vient alors que vous n'envoyez pas d'argent à vos parents ? »

« — Ah ! mame Raingot, c'est des menteries, à preuve que j'envoie tous les mois. »

« — Jeannette, dit mame Raingot, il ne faut pas mentir. Vos parents m'ont écrit. Voici la lettre. »

« — Ah ! vierge Marie, cria la Rousse, je suis perdue. »

— « Richard m'a dit que vous me voliez, continua mame Raingot, et je vois bien que vous n'êtes plus brave. »

— « Ah ! madame Raingot, M. Richard a pu dire cela ? »

— « Jeannette, où est votre argent ? dit mame Raingot. »

La Rousse eut une idée, et cria : « Ah ben ! mon argent, il est à la caisse d'épargne. »

— « Où sont les reçus, dit encore mame Raingot. » Alors la Rousse se jeta devant mame Raingot et lui dit : « Och ! ne me ren-

voyez pas ; j'ai un amoureux et je lui ai tout donné. » En v'là des mensonges, hein, Monsieur !

Mame Raingot se mit à la mi-carême tout de bon au lit. Elle geignait toujours et appelait son pauvre M. Raingot. Une nuit, elle eut une attaque, et à midi, le lendemain, cette bonne mame Raingot mourut.

La Rousse pleurait comme un veau, et Richard disait :

« Allons, Jeannette, où est l'argent pour l'enterrement de ma pauvre maman ? »

— Ah ! Dieu ! M. Richard, qui aurait dit cela ? criait Jeannette. Le bon Dieu m'a punie. Je ne travaillais pas assez.

— Où est l'argent ? demandait toujours cette canaille.

— Ah ! M. Richard, il n'y en a plus.

Là-dessus, il se lève, prend son poing et le lui tape dans la figure, en criant :

— Voleuse ! tu as tout volé !

La Rousse, qui aurait broyé ce garçon comme un pou, se laissait battre et disait, doucement :

— Il y a longtemps qu'il n'y a plus rien, M. Richard.

— Et avec quoi avons-nous mangé ? disait l'autre, exaspéré.

Alors, la Rousse se roula à ses pieds, frappant sa tête sur ses bottes, et cria :

— M. Richard, pardon ! Pardon, M. Richard ! j'ai bien pensé que vous m'en voudriez, quand vous sauriez. C'est pour mame Raingot et pour vous que je l'ai fait. Pardon ! j'avais de l'argent, moi, l'argent de mes gages, et vous n'aviez plus à manger.

Il la laissa crier comme ça et criait aussi :

— Ah ! maman ! ma pauvre maman ! qu'est-ce que je vais faire ?

C'est la Rousse qui ficela mame Raingot dans ses draps. Ce bon-à-rien avait à tout moment des faiblesses, se jetait sur la vieille mame Raingot, et disait :

— Jeannette, ma bonne Jeannette, je vous aimerai toujours.

Mame Raingot eut une troisième classe, comme les pauvres, et on la mit en terre dans un coin. La Rousse était derrière qui fendait le cœur aux gens avec ses cris. Quand mame Raingot fut dans sa fosse, Richard revint à la maison et dit en pleurant :

— Jeannette, qui est-ce qui va m'aimer maintenant ?

— Moi ! M. Richard, dit la grande fille.

— Mais je n'ai plus rien, et je ne sais pas travailler, dit l'autre.

— Ça ne fait rien, M. Richard, je travaillerai pour deux.

On vendit les meubles et ce qui restait dans la boutique, avec quoi on paya l'église et les loyers de la maison.

Richard mit le surplus dans sa poche et but pour se consoler. Jeanne alla chercher au faubourg un petit appartement qui coûtait dix francs, et où il y avait trois chambres, deux au grenier et la troisième, qui était une cave. Elle couchait dans la cave et travaillait jour et nuit. Richard avait un peu appris la photographie. Il allait fumer des pipes avec des gens qui faisaient ce métier-là, et disait en rentrant :

— Ah ! Jeannette ! dans un mois je serai comme ces gens-là, et je te paierai tes services.

— Je n'ai pas besoin d'argent, moi, disait la Rousse, et je vous servirai toujours pour rien.

Une fois, il fut un peu malade et resta une semaine chez lui. Jeanne le soignait, lui achetait des oranges et lui donnait tous les deux jours une chemise propre. Le dimanche, comme il allait mieux, elle lui dit comme ça :

— M. Richard, c'est aujourd'hui votre fête. Je vous souhaite du bonheur. Je vous ai fait un bon petit dîner.

A midi, elle mit la table dans la chambre du garçon, et dessus, du bouillon, un poulet, de la tarte et un carafon de vin.

— Ah ! brave cœur, dit Richard, en se pinçant pour pleurer.

Elle n'avait mis qu'une assiette.

— Mets-en encore une, et dînons ensemble, dit Richard.

Quand ils furent à la tarte, il lui dit en riant :

— Sais-tu bien, ma belle, qu'on va te prendre pour ma maîtresse ?

La Rousse, qui riait de le voir rire, laissa tomber son verre et rougit comme une cerise. Après ça, il lui prit le menton et lui dit :

— Sais-tu bien que tu es un beau brin de fille, mon cœur ?

Jeanne, alors, tout d'un coup — oui, monsieur, elle l'aimait — sauta sur ses genoux et lui dit :

— Je vous aimerai jusqu'en enfer, Richard.

Par ma foi, monsieur, sans être jolie, c'était une belle fille, blanche comme du lait où on aurait écrasé une cerise. Et quels bras ! Elle vous levait un cochon par la queue comme une botte de paille. Elle avait des cheveux

roux, c'est vrai, mais il paraît que ça était alors de mode. Richard lui disait :

— Sais-tu bien que tu devrais porter un chignon et faire des boucles ? Tu serais comme une madame.

Un midi, il était encore au lit, elle entre toute rouge de joie et les yeux baissés. « Comme ça ? » dit-elle. Elle avait acheté des cheveux et bouclé les siens. Lui se mit à prendre son ventre dans ses mains.

« Oh ! quelle tête ! tu as l'air d'un caniche ! Il riait toujours. Elle rit aussi, croyant qu'il était content, mais quand il lui eut dit qu'elle devait se débarbouiller et qu'on n'était pas en carnaval, elle eut une grosse larme. « Pleure pas, ma fille, dit Richard, je t'ai pas voulu faire de la peine.

Et alors il l'embrassait, et elle était de nouveau heureuse. Ah ! monsieur, on ne joue pas avec l'amour. Il arriva que Jeannette pleura toute une semaine. « Tu m'embêtes avec tes grimaces, dit cette canaille, qu'est-ce que tu as ? » Rien, Richard » disait-elle en frottant ses yeux avec ses poings. — « Et puis tu sens le pauvre, ma vieille. T'as toujours sur toi des odeurs de cuisine et de vieilles loques. » Le chien !

Il avait repris sa vie, allait danser aux foires, buvait l'argent de cette fille et courait la nuit, tandis qu'elle l'attendait dans la cave, près de sa chandelle, à travailler.

Elle ne se plaignait jamais et pleurait en travaillant. Quand il avait tout bu, il restait à sa chambre deux ou trois jours en paix et la cajolait pour avoir de quoi recommencer.

« Ma bonne petite mère, disait-il, je vais me remettre au travail. Tu verras. Donne-moi encore cinq francs. »

Elle donnait toujours.

Une fois comme ça, il lui dit : « Ah ! ça, pourquoi te fais-tu un ventre comme ça ? » Alors elle éclata, se roula à ses pieds, prit ses jambes dans ses bras et lui dit : « Richard, pardon, Dieu l'a voulu. Tu ne t'en occuperas pas ; je le nourrirai. Il ne te manquera rien tout de même. » Il la battit et lui dit : « Canaille ! tu m'as trompé ! ce n'est pas de moi. » Il sortit comme uné tempête et ne rentra qu'au bout de dix jours. « Ecoute, lui dit-il alors, j'ai mal fait de te battre. Nous vivrons à trois. Je ne te battrai plus. » « Bats-moi, répondit Jeanne. Je suis ton chien. Tu peux froter tes pieds sur moi. » Alors il lui dit : « Je vais à Bruxelles : il n'y a rien à faire ici. Je m'en vais travailler là-bas. Tu viendras m'y rejoindre. Trouve-moi trente francs. Le lendemain,

au soir, elle lui donna l'argent: elle avait emprunté à des servantes qu'elle connaissait. Il resta deux mois sans écrire ni revenir. Elle travaillait toujours, mettait de l'argent de côté et disait chaque soir : « Il reviendra demain. »

Au troisième mois, on frappe, la nuit, à la porte. Elle cousait. « C'est lui, cria-t-elle. » Elle ne fit qu'un bond et ouvrit. « Je le savais bien, » dit-elle. Quand ils furent en haut tous deux, elle tomba à terre comme une pierre. « Ah! mon Dieu! Jeannette! » criait Richard : c'est moi! C'est ton Richard, tu sais? Reviens à toi. » Il y avait cinq francs, sur la cheminée. Tout en criant, il les mit dans sa poche.

Quand elle revint à elle, elle le regarda. « Est-ce bien toi? » dit-elle. Il était blanc comme la mort, avec de grands cheveux et une grande barbe, la cravate déchirée, les mains noires, la chemise sale, le pantalon troué, et maigre comme un vieux coq. « Les affaires vont bien, dit-il. Mais il faut de l'argent à Bruxelles. Nous partirons ensemble. » Le lendemain, elle lui fit un bon dîner : « Ah! mon cœur, je n'ai pas mangé tous les jours, dit-il. Elle pleurait alors et lui disait : « Mange tout de suite. Il la cajolait. « Et puis je n'avais pas près de moi ma bonne Jeannette. » Elle l'arrangea, le ficela, lui mit du propre linge, frotta ses cheveux de pommade. « As-tu fait des économies au moins? » disait-il en riant. Elle alla à la cave et revint avec soixante francs. « Hein? » dit-elle. Un matin, il lui dit : « Nous partons dans deux jours. Apprête-toi. » Elle l'aurait suivi au bout du monde. Elle pensa bien qu'elle allait perdre son travail. « Bah! Je suis une bête, dit-elle. Est-ce qu'on ne gagne pas son pain partout? »

Le troisième jour, comme elle avait été recevoir de l'argent, elle voulut prendre le petit sac où elle cachait ses économies : plus de sac. Elle monte à la chambre de Richard. L'oiseau était décampé. Elle se mit à courir les rues en criant : au voleur! « Qu'est-ce qu'on vous a donc volé? » lui demanda la police. La-dessus, elle se jette contre un mur et y cogne sa tête comme un marteau sur un clou.

« Que dira-t-il? Ah! le pauvre garçon! Je suis une bête! Elle disait cela et revenait en courant : « Qui sait! pensait-elle je l'ai bien peut-être laissé sous mon matelas. » Elle chercha, remua tout, et ne vit revenir ni le garçon ni l'argent.

Au bout d'un mois, elle se dit : « Il est parti, mon pauvre Richard; il n'aura pas osé me demander de l'argent. Quel bonheur si c'est lui qui l'a pris!

Avec cela, elle travaillait. Quelquefois, elle avait si mal à l'estomac qu'elle croyait qu'elle allait mourir. Alors elle comptait l'argent qu'elle avait de nouveau ramassé à force de travail et de privations, et elle disait, à genoux : « Mon Dieu! ne me laissez pas mourir! Il n'y en a pas encore assez. » On était en hiver. Il gelait. Elle travaillait dans son lit pour ne pas faire de feu.

On frappe un jour à sa porte. Elle bondit de son lit, pieds nus, en chemise! Ah! monsieur, ce que c'est que l'amour! Elle ne se trompait jamais. C'était lui. Il se jeta à ses pieds, criant : « Pardon! pardon! Jeanne, pardon! Alors, elle lui dit : « C'est moi qu'il faut pardonner! J'aurais dû te gagner plus! » Il lui raconta qu'il avait laissé des dettes à Bruxelles et qu'il n'avait pas osé lui demander de l'argent pour les payer. Il était encore plus déguenillé que la première fois. « Maintenant, c'est entendu, dit-il, nous partons. » On vendit quelques nippes qui restaient de la mère Raingot et l'on partit. Richard avait une chambre, quelque part à Bruxelles, qu'il payait dix francs. La Rousse chercha du travail. Elle ne trouva pas de suite à faire de la couture et se mit à la journée chez des petits bourgeois, qui lui donnèrent un franc par jour. Mais on ne pouvait pas vivre avec un franc, et les petites économies de Jeannette y passaient entièrement. Elle mit alors une journée entière à chercher : hélas! on n'avait pas de confiance en elle, parce qu'elle n'avait que des vieilleries sur le dos. Tout de même, elle trouva un magasin de confection militaire qui lui donna à travailler pour les soldats.

Richard menait toujours la même vie, sortait, ne rentrait pas, disait qu'il travaillait et se soûlait. Au bout du mois, le propriétaire réclama quatre termes. Jeannette n'avait payé que dix francs. Il entra en colère et leur donna leur congé. Quand Richard rentra, il dit : « C'est vrai, je t'avais pas dit. Y a quatre termes à payer. » Il dit encore : « Bah! cherche une autre chambre; on n'est pas gêné de se loger ici. »

Elle sortit pour chercher. Quand elle rentra, Richard n'y était plus. Elle attendit toute la nuit. Il ne revint pas. Le lendemain, il fallait déguerpir. Elle laissa l'adresse de la chambre qu'elle avait louée, à une vieille femme qui habitait la maison qu'elle quittait, et la pria de l'indiquer à Richard, quand il reviendrait.

Un jour qu'elle rapportait du travail au magasin, elle éprouva de si grandes douleurs

qu'elle tomba à terre comme une poire blette. On la fourra dans une voiture et on la conduisit à la Maternité. Ah! monsieur, Dieu est bien sévère pour ses serviteurs. Jeanne resta cinq jours entre la vie et la mort. Elle mordait ses draps, criait, appelait son Richard. Des rages, quoi! Quand elle eut sa tête, elle demanda si Richard n'était pas venu, et on lui dit que non. Elle voulait sortir pour lui montrer son enfant et disait à tout le monde que c'était tout son père. Elle quitta, en janvier, l'hôpital, et alla tout doucement, son enfant sur ses bras, jusqu'à sa chambre. On lui dit que Richard était au cabaret d'à-côté. Elle le fit appeler. Au bout d'un quart-d'heure, elle entendit quelqu'un trébucher dans l'escalier. Elle descendit. C'était Raingot, à moitié ivre. « Ah! c'est toi, dit-il. Qu'est-ce que tu as là? » Elle lui présenta l'enfant. « Tiens! c'est le poupard, dit ce monstre. Brrr! qu'il est laid! » Elle ne songeait qu'à lui, la pauvre Jeanne, et lui dit : « Tu as bien souffert, n'est-ce pas, mon pauvre Richard, de ne m'avoir pas près de toi? » Il était de bonne humeur et riait : « Quel diable de cadeau me fais-tu là? » disait-il. Et il ajoutait : « Allons, la mère, viens boire un coup. On baptisera le petit. » « Non, Richard, mes jambes dansent sous moi. Je vais me reposer. » « A propos, dit alors Raingot en descendant, où as-tu perché toute la semaine? » « A l'hôpital, dit Jeanne. » « Au fait, c'est une idée, ça. On dit qu'on y est bien. Là-dessus ce chenapan vous descend l'escalier sans même demander à la pauvre rousse si elle avait souffert. C'est égal, cria-t-il d'en bas, c'est une drôle de chose. Me voilà père. Vive la vie! »

Quand la rousse fut toute seule avec son petit, elle pensa pour la première fois que cet homme ne l'aimait pas beaucoup, puisqu'il la laissait comme ça pour courir au cabaret. Raingot revint à la nuit, ivre. Jeannette pleurait et l'enfant aussi. Ça n'a pas du bon lait, les malheureuses. Fichez-moi donc la paix tous les deux, dit Richard en entrant. Et on appelle cette boutique les joies du foyer! Il tomba sur le lit et dormit dans ses habits. Jeanne passa cette première nuit debout, son petit dans les bras. « Ah! ça, fit le lendemain cette tonne percée, tu es bien sûre que le mioche est à moi? » Jeanne comprit alors : elle eut comme un coup de poing dans le cœur. « M'est avis qu'il faudra travailler, mon cœur, dit ensuite Raingot. Je n'ai plus un liard, et les camarades ont payé pour ton homme tout le temps. » « Je travaillerai, dit la brave fille, Va chez le tailleur, dis-lui tout, et demande-lui

du travail. » Raingot rapporta du travail. Jeannette avait toujours le cœur, mais elle n'avait plus les doigts. « Cré non! disait Raingot. Faudra donc que je m'en mêle. »

Parfois, l'espoir la reprenait. Elle embrassait alors Raingot et lui disait « tu verras comme tu riras quand il te dira papa. » Une fois qu'elle était sur ses genoux, il lui dit : « Sais-tu bien que t'es plus belle du tout? Tu es jaune comme une chandelle, » avec ça qu'elle brûlait par les deux bouts, cette grande bête du bon Dieu!

Camille LEMONNIER.

(A continuer),

CURIOSITÉS LITTÉRAIRES.

L'Almanach liégeois de Mathieu Laensberg

(Fin.)

En tête des pronostications du maître, figure ordinairement cet avant-propos :

« *Mathieu Laensberg* se prépare à monter ses lunettes d'approche incomparables pour tacher de découvrir les événements de toute nature qui se présenteront sur le globe tant céleste que terrestre pendant le cours de cette nouvelle année.

« Doutez ou croyez, peu importe; les événements que je prédis ne s'accompliront pas moins. »

A d'autres, maître Mathieu; vous ne nous ferez pas croire, qu'en regardant dans la lune, on découvre ce qui *deura* se passer sur la terre.

En effet, vous n'aviez pas décrété sur vos tablettes, l'éruption du Vésuve en Italie, et l'irruption de Don Carlos en Espagne. A moins que l'éruption du volcan ne soit formulée ainsi dans vos prédictions d'avril : *Déclaration inattendue et énergique de certain cabinet*, formule assez vague pour le commun des mortels, et qui n'engage du reste à rien.

En revanche, vous nous prévenez que dans le courant du mois de mai, « Dieu sera secourable au pauvre, que le salaire ne manquera pas à son travail, ni la récolte à ses besoins, » et le 2 mai, survient à Zanzibar, un cataclysme qui détruit une ville entière et n'engloutit pas moins de 150 bateaux.

Allons, maître Mathieu, il y a des opticiens à Liège, vous ferez bien de faire remettre des verres à votre télescope.

Vos pronostics de l'année ne sont qu'un ramassis de banalités rhétoriques et philosophiques, redigées à coups de ciseaux dans les collections des journaux politiques.

On ne retrouve même plus, à défaut de prophéties, dans les disparates annotations de cet agenda, les brouilles, balivernes, droleries et paradoxes qui faisaient avec le tableau des foires, l'attrait particulier des éditions précédentes :

Sans être nouvelles, quelques unes étaient drôles :

Il est passé de mode de paraître ce qu'on est. Il faut affecter d'être ce qu'on n'est pas.

Nouvel avènement au trône : le plus difficile n'est pas d'y monter, c'est de savoir s'y maintenir.

Vieillards, ne vous barricadez pas ainsi dans la législature ; ouvrez la porte bien plutôt et laissez passer la jeunesse. Songez qu'en lui fermant la chambre, vous la laissez sur la place publique.

Tout ce que nous voyons maintenant, c'est une aurore. Rien n'y manque, pas même le coq.

Surprise fort peu agréable de l'empereur de Russie, en se voyant servir un poisson très-épineux par des convives à qui il espérait encore longtemps faire manger du caviar. (Avril 1855)

Encore un pauvre jeune homme qui abandonne tout, qui oublie tout, jusqu'à la culture de son intelligence, pour prouver son amour à une femme, qui est loin de le mériter. Arrêtez-vous, malheureux, il en est temps encore ; relevez-vous et ne rampez pas ainsi devant une créature que Dieu a créée inférieure à votre propre personne.

M***, dit *quâr po doze*, promet une somme de 5,000 fr. à celui qui parviendra à inventer un instrument quelconque, qui lui permette de se promener au milieu d'une foule de fumeurs, sans qu'il soit forcé d'inspirer (*sic*) les nauséabondes bouffées de l'inférial cigare. Le susdit instrument devra pouvoir se mettre en poche et ne dépassera pas le poids d'un kilogramme. Qu'on se le dise.

Chose inouïe de nos jours ! Haut fonctionnaire qui demande la suppression de son riche emploi, parce qu'il est inutile !

Tel qui avait mérité la corde est décoré de la croix.

Il fallait un calculateur, ce fut un danseur qu'on choisit,

Quel aveuglement ! Les masses s'émeuvent, s'entre-détruisent pour le triste avantage de changer de maître.

Heureux temps où toutes les libertés se succèdent ! Liberté de penser, liberté d'écrire, liberté de parler, liberté d'agir ; nous en sommes à la liberté de nous plaindre.

Ce sont ordinairement ceux qui s'ingèrent de donner des conseils aux autres qui en ont le plus besoin pour eux-mêmes.

Ces maximes ou conseils étaient généralement suivis... de *variétés* sur la *chasse aux œufs de pingouins* ou sur un *plan d'amélioration morale*, ou de thèses médicales sur la maladie des pommes de terre, avec *suite à l'année prochaine*, ou bien encore de réclames dans le goût de celles-ci :

L'imprimeur de cet almanach, imprime et vend tous les livres de classe et ceux de l'adoration perpétuelle. Livres de morale et à prières, reliés de différentes façons. Le même vend aussi tous les livres d'église à l'usage romain et de Liège avec leurs castelles (*sic*) ; toutes sortes de registres, papiers de Hollande et autres, plumes, cire d'Espagne, et de très-bonne encre à écrire, comparable, sans contredit, à celle très-renommée sous le nom de la *Petite-Vertu*, de Paris.

Le même libraire vend également des vins de Bourgogne des meilleures qualités, de 1798, à 18, 22, 24, 26, 30 et 35 sous la bouteille. Eau-de-vie à 25, 30 et 35 sous le pot ; genièvre à 10, 12 et 14 sous, du très-vieux de Hollande à 22 sous ; anis à 18 sous, et des bouchons superfins de France, à 22 sous le cent. Le tout argent de Liège, au plus juste prix, sans rien surfaire.

Ces entrefilets mercantiles, intercallés dans le livre du destin, prouvent une fois de plus qu'il n'y a rien de nouveau, sous le soleil, pas même l'article-réclame.

Les curiosités littéraires que voici, feront le

bonheur des bibliomanes à l'affut de livres rares :

Extraits du *Petit catalogue* des livres de C. Bourguignon, imprimeur-libraire, à Liège, rue Féronstrée, au Livre d'or.

Actes des plus éminentes *Vertus d'un chrétien*, en maroquin noir, in-12, fl. 1-13.

Ange conducteur, de toutes qualités, en maroquin rouge, verd, noir, etc.

Délices de Chaufontaine (les), ou description de la promenade de Liège, à cet endroit célèbre, par D. Malherbe, br. 10 s. Le tableau riant et poétique que l'auteur fait de ce joli petit rendez-vous et de ses environs, rend la lecture de cette nouveauté aussi agréable qu'intéressante.

Palmier céleste, in-8° relié en maroquin noir, fl. 2-5.

Remèdes faciles et approuvés, pour la maladie des bêtes à laine, 3 s. Tout bon berger devrait se munir de ce petit livre pour le soin de son troupeau.

Traité du délai de l'absolution, par le savant P. Concina, dominicain, relié, fl. 1-10, broché, 1 fl. Il n'y a pas de confesseur qui ne dût avoir ce bon livre.

On connaît le célèbre traité sur l'art d'élever les lapins et de s'en faire quelques mille livres de rentes; le théoricien Mathieu, à son tour, nous en expose un, qui vaut bien le pesant d'or du ci-devant :

Moyens d'avoir toujours de l'argent dans sa poche.

Dans ce temps, où l'on se plaint généralement que l'argent est rare, ce sera faire acte de bonté que d'indiquer aux personnes qui sont à court d'argent, le moyen de pouvoir mieux garnir leurs poches. Je veux leur enseigner le véritable secret de gagner de l'argent, la méthode infaillible pour remplir les bourses vides, et la manière de les garder toujours pleines. Deux simples règles bien observées en feront l'affaire :

Voici la première : Dépensez un sou de moins que votre bénéfice net.

Par là, votre poche si platée commencera bientôt à s'enfler, et n'aura plus à crier jamais que son ventre est vide; vous ne serez pas assailli par des créanciers, pressé par la misère, rongé par la faim, transi par la nudité. Tout l'horizon brillera d'un éclat plus vif, et le plaisir fera battre votre cœur. Hâtez-vous donc d'embrasser ces règles et d'être heureux. Ecartez loin de votre esprit le souffle glacé du chagrin, et vivez indépendant. Alors vous serez un homme, et vous ne cacherez point votre visage à l'approche du

riche, vous n'éprouverez point le déplaisir de vous sentir petit lorsque les fils de la fortune marcheront à votre droite; car l'indépendance, avec peu ou beaucoup, est un sort heureux, et vous placera de niveau avec les plus fiers de ceux que décorera la Toison d'or. Oh! soyez donc sage; que le travail marche avec vous dès le matin; qu'il vous accompagne jusqu'au moment où le soir vous amènera l'heure du sommeil. Que la probité soit comme l'âme de votre âme, et n'oubliez jamais de conserver un sou de reste, après toutes vos dépenses comptées et payées; alors vous aurez atteint le comble du bonheur, et l'indépendance sera votre cuirasse et votre bouclier, votre casque et votre couronne; alors vous marcherez tête levée, sans vous courber devant un faquin vêtu de soie, parce qu'il aura des richesses, sans accepter un affront, parce que la main qui vous l'offrira étincellera de diamants.

(Édition de 1829).

Si vous n'avez jamais pénétré dans le sanctuaire de ces êtres froids qui ont un corps de femme et un visage d'homme, pour vous faire « prédire un héritage, » ou savoir « si vous en arriveriez à vos fins, » vous préférerez comme nous, à l'almanach de Liège,

L'ALMANACH PROPHÉTIQUE

DU SIEUR TABARIN

POUR L'ANNÉE 1623

AVEC SES PREDICTIONS ADMIRABLES SUR CHAQUE MOYS DE LADITE

ANNÉE

LE TOUT DILIGEMMENT CALCULÉ SUR SON EPHEMERIDE
DE LA PLACE DAUPHINE.

La contemplation des choses célestes est une des sciences les plus belles et les plus excellentes qu'on puisse jamais acquérir; car, comme elle est pure speculative de soy et se laisse fort peu manier par les esprits des hommes, aussi a-elle en cecy quelque preeminence et prerogative par dessus les autres, outre que toutes les cognoissances que nous avons des choses d'icy bas sont bornées et limitées de ce que nous voyons et manions tous les jours; mais la cognoissance des mouvemens des cieux, comme ils sont en degrez plus hauts et qu'à peine nos yeux nous en peuvent-ils rapporter de certaines nouvelles, aussi elle est de bien plus difficile conquête, veu que la subtilité de nostre intellect doit penetrer où les rais de nos sens externes ne peuvent atteindre; et ainsi on ne doit s'estonner si de grands personages, ayans parfaitement discouru de tous les mou-

vemens, changemens, vicissitudes et alterations que nous lisons sur le frontispice de cette ronde architecture, et cognu toutes les causes d'où peuvent naistre de si admirables et estranges effects, ont toutesfois choppé en ce qui concerne la cognoissance des corps superieurs, veu qu'estans d'une matiere et composition differente de celle que nous voyons en ce monde sublunaire, aussi ne se peut-elle laisser captiver par nos sens stupides et terrestres. Toutesfois, comme l'aigle, entre les oyseaux, a ceste particularité, qu'elle peut regarder fixement le soleil et soutenir l'esclat brillant de ses raïons, de mesme en divers siecles on a veu des hommes qui, nonobstant ce corps et ceste masse terrestre qui seroit d'obstacle à leurs esprits, pour prendre leur vol dans la cognoissance des cieux, se sont eslevez de la terre et guindé leurs contemplations où la vivacité de leurs organes, ny la subtilité de leurs sens, comme j'ay dit, n'a peu auparavant aboutir.

Voyons quelles conjectures on peut tirer pour l'année 1623?

Premierement, s'il n'arrive point de coterets ny de fagots sur le port, nous sommes en grand danger d'acheter le charbon bien cher.

Le mois de janvier ne sera guieres favorable aux coupeurs de bourses, car ils ne pourront eschauffer leurs mains dans les poches de leurs voisins.

Pour le mois de febvrier, Orion et les Hyades nous menacent qu'il y aura plus d'eau que de vin; mais ceux qui pourront faire leur trafic en ceste saison, ce seront les vendeurs d'arbalestes, principalement sur le Pont-Neuf des environs de l'isle du Palais, car chacun y tirera aux roupies.

Le mois de mars commencera immediatement apres le dernier jour de febvrier, temps fort variable. Il n'y aura point d'eclipse de soleil en ce mois, mais bien d'argent: car plusieurs penseront trouver de la monnoye en leurs bourses, qui n'y trouveront rien du tout.

Le mois d'avril viendra apres: les cornes alors seront en cartier, à cause des influences du signe du Taurus.

Le mois de may se passera en resjouissance, grandes convulsions pour les femmes grosses. En ce mois les veaux seront en credit et les souris seront attaquez vivement par les chats.

Au mois de juin on commencera à faucher les foings et à tondre les prez, peur des crottes. Temps pluvieux sur la fin. On verra des bœufs plus gros de la moitié que les moutons.

En juillet les lievres auront grosse guerre avec les chiens et tascheront par tous moyens de leur faire banqueroute. Les asnes seront aussi lourdeaux que de coustume, et ne diminueront rien de leurs longues oreilles.

Le mois d'aoust apportera de grandes commoditez à quelques-uns; mais le mois de septembre nous promet toute allegresse en faveur de Bacchus; qui remplira sa tasse. Les Parisiens ont tort d'avoir institué les foires de Saint-Germain en febvrier: car le temps des vendanges est la saison la plus favorable qui soit en toute l'année pour les foires.

Au mois d'octobre les matinées commenceront à estre fraisches; les pommiers auront un grand combat avec les Normands, et les Gascons commenceront à faire leurs preparatifs pour la Saint-Martin. Le jour de la Saint-Remy sera indigeste à plusieurs qui changeront d'hostellerie.

Pour le mois de novembre je pronostique de grandes fievres et de grands maux de teste pour les jaloux qui voudront simboliser avec le blazon de Moïse.

Le mois de decembre sera le dernier de l'année. Grands vents, et principalement à ceux qui auront mangé des cruditez. En ce mois l'église Saint-Germain ne sera pas trop esloignée du Louvre, car la Samaritaine est tout contre le Pont-Neuf. Les filous r'entreront en cartier, et commencera-on à voir forces tourniquets sur le Pont-Neuf. Dieu garde mal tous ceux qui y perdront leurs manteaux.

Je vous eusse bien prophetisé d'autres choses plus relevées, mais comme je regardois les astres, une nue de malheur vint à passer, qui m'osta toutes les conceptions que j'avois en l'esprit. Je remets le tout au premier jour, que je vous feray voir mes Centuries, qui ne cederont rien à celles du curé de Mille-Monts, ny de Jean Petit. Adieu.

Il est temps d'en finir avec cette sempiternelle farce qui dure depuis quelque cent ans: Prophète, en dépit de votre autorité sur les foules ignorantes et superstitieuses, nous vous

disons que votre science divinatoire, ne vaut pas même celle du capucin barométrique dont le capuchon se relève quand il pleut.!

O vénérable farceur, qui prétendez déterminer l'ordre et la marche des événements, soyez bien convaincu de cette vérité : si l'avenir était déterminé, l'humanité cesserait d'être au bout de vingt-quatre heures, car elle perdrait sa force motrice : l'espérance.

Henri LIESSE.

LITTÉRATURE NATIONALE.

JACQUES HERZMAN

PAR AD. PRINS.

Ce livre est l'œuvre d'un jeune écrivain ; — on peut être jeune écrivain à tout âge ; mais, sans connaître du tout M. Prins, autrement que par la lecture de son roman, j'incline à croire qu'il est jeune de toute façon.

Jacques Herzman a les défauts et les qualités inhérentes à la jeunesse de son auteur ; on y trouve beaucoup de sève, beaucoup d'illusions ; il semble que cette œuvre ait été commencée avec enthousiasme et terminée avec ennui, — presque avec dégoût. Faute d'un plan suffisamment mûri, l'écrivain paraît s'être demandé à un certain moment comment il allait s'en tirer, et avoir clos son histoire presque au hasard, en négligeant de dénouer le tissu d'obstacles et de difficultés, plus apparentes d'ailleurs que réelles, dans lequel il avait enserré son héros et son héroïne.

Le système d'Alexandre à Gordium n'est pas à recommander en matière littéraire.

Toute la première partie du livre est très-fraîche ; elle possède un aspect de réalité qui charme, et elle m'a rappelé les premiers chapitres du chef-d'œuvre de l'un des plus grands écrivains de notre siècle : je veux parler des *Souvenirs de David Copperfield*. Comme je le disais plus haut, cela a été écrit avec amour, cela est senti ; cette histoire, — pour me servir d'un solécisme que beaucoup d'écrivains ont osé employer, — cette histoire est vécue.

La fin, malheureusement, est écourtée,

fausse et impossible. Qui voudra admettre qu'un homme que l'auteur dit être plein de sens, ait pu commettre cet acte de folie de prévenir une jeune fille de l'heure et du lieu où son fiancé doit se battre, exposant ainsi l'ami qui lui a confié son honneur, en le choisissant comme témoin, à l'incident le plus douloureusement ridicule qu'il soit possible d'imaginer.

Et, en admettant la vraisemblance, la possibilité de cette rencontre inopportune, comment se fait-il qu'elle amène un dénouement facile à prévoir, mais qu'elle n'était de nature à faciliter sous aucun rapport.

S'il n'y avait aucun obstacle sérieux à l'union des deux amants, le roman pouvait se terminer beaucoup plus tôt ; s'il y en avait, comment ont-ils été écartés ? Le lecteur, sans être trop curieux, voudrait bien le savoir.

J'estime, en résumé, que *Jacques Herzman* est un de ces livres qu'un jeune écrivain plein d'avenir ne devrait point faire imprimer, — tout au moins en volume. Le feuilleton se prête à ces essais littéraires ; le volume a trop de prétention.

Je n'hésite pas à croire, d'ailleurs, que M. Prins ne tardera pas à trouver moyen de mettre en œuvre, dans un nouveau récit, les agréables qualités qui brillent dans *Jacques Herzman*, tout en évitant les défauts qui le déparent.

KARL STUR.

UN NOUVEAU PROCÉDÉ.

M. Guérin, le photographe, vient de trouver un procédé artistique très-original et d'un joli effet pour le portrait. D'après ce procédé, la *figure*, au lieu de se détacher sur des teintes plates, blanches ou noires, s'encadre dans un ovale clair, en forme d'auréole ou de médaillon, dégradé en demi-teintes sur fond noir. La combinaison des noirs et des blancs donne au portrait de la profondeur et le dégage beaucoup mieux que l'emploi des blancs seuls ou des noirs seuls. La photographie est appelée à de si grandes choses, dans l'avenir, qu'il est bon de signaler les procédés par lesquels elle tend à se renouveler.

G.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

BULLETIN ARTISTIQUE.

Aujourd'hui lundi, les artistes membres du *Cercle artistique et littéraire* de Bruxelles, se réuniront à l'effet de composer la liste provisoire du jury d'admission, de placement et de récompenses pour l'exposition triennale des Beaux Arts, de 1872.

LETTRE DE PARIS.

29 juin.

Le salon de 1872 ferme ses portes demain. Cette manifestation de l'art français, sous le régime de la République (?), n'a pas été heureuse. Le système des jurys et des récompenses fonctionnant de plus belle a produit les résultats que l'on sait : pour commencer d'étonnantes exclusions qui ont provoqué un rire universel aux dépens, non des refusés, mais des refuseurs ; pour finir, une distribution de récompenses qui a montré toute la logique du jury présidé par M. Meissonnier : ces gens qui s'étaient couverts de ridicule en commençant, ont tenu à garder leur couverture jusqu'au bout.

Après la fameuse décision du jury de 1865, décernant la médaille d'honneur à M. Cabanel, avant l'ouverture du Salon, pour avoir exécuté au jus de groseille le portrait du Souverain, il semble qu'il faille tirer l'échelle.

En effet, on n'a rien imaginé de plus outre-

cuidant et de plus grotesque que cette médaille d'or, accordée ainsi à une œuvre, qui, le soir de l'ouverture, ne méritait même plus une médaille de cuivre.

Le Salon de cette année peut encore marcher fièrement après celui de 1865 et la seconde médaille donnée aujourd'hui à M. Carolus Duran, pour ses portraits à succès, est proche parenté de la médaille accordée autrefois à M. Cabanel.

Je n'ignore pas qu'en parlant ainsi je vais déchaîner contre moi les multitudes qu'on voyait tourbillonner, à l'exposition de Gand de l'an dernier, devant le fameux portrait de M^{me} Feydeau, comme un vol d'alouettes autour d'un miroir. Mais la vérité avant la vie,

Je me rappellerai longtemps cette séance d'inauguration de l'exposition triennale au mois de septembre dernier.

— Avez-vous vu les tableaux de Carolus Duran?

— Telle était la phrase que l'on entendait tout d'abord et qui vous poursuivait partout dans les salles et dans le jardin du Casino, le long des rues et des quais, sur les ponts, à l'extrémité des faubourgs perdus; les échos de Gand redisaient ce nom sur tous les tons et avec toutes les variantes possibles : Carolus Duran, Duran Carolus, Caran Darolus, Durus Carolan... C'était insupportable. Il semblait que le Salon belge de 1871 eût été ouvert spécialement pour cet artiste aimable, poussé un jour vers nos côtes par le vent de l'émigration et qui avait trouvé en Belgique, au rebours de ses compatriotes de la Commune une hospitalité à faire rentrer sous terre toutes les montagnes d'Ecosse.

Les séductions de ce talent facile se sont exercées à Paris, comme à Gand, et le peintre a retrouvé dans son pays le succès qu'il avait obtenu à l'étranger. Tous ces éléments d'attraction, habilement groupés, auxquels le public n'échappe jamais, ont produit leur effet sur le jury lui-même, et c'est ainsi que nous avons eu le singulier spectacle d'une médaille de peinture accordée à des œuvres auxquelles la vraie peinture a peu de chose à voir, — pour ne pas dire rien. Qualités d'arrangement et d'ordonnance, art exquis de camper une

figure et de lui donner une allure d'un charme essentiellement parisien, facultés brillantes d'escamotage à l'aide desquelles on fait passer du clinquant pour de l'or, — voilà ce qui a été récompensé dans les tableaux de M. Carolus Duran.

Soyez tranquilles : l'an prochain on lui décernera la médaille d'honneur, et, alors seulement, il n'aura plus rien à envier à M. Cabanel.

La grande médaille de cette année a été décernée à M. Jules Breton.

Celui-ci est un vrai peintre, du moins, c'est toujours cela. Mais la décision du jury qui consacre cette réputation est encore loin d'être conforme au principe de l'art.

Ce n'est pas chez M. Breton qu'il faut chercher l'éternelle vérité, qui donne aux œuvres les garanties de durée.

Il y a longtemps que M. Breton, qui vit retiré au fond d'un village du Pas-de-Calais, nous montre des paysans propres, charmants, aimables, dégagés de toute grossièreté, — méconnaissant ainsi d'une manière complète la terrible réalité qu'il a sous les yeux.

Les voit-il comme il les peint? C'est fort difficile à croire. Sans doute, tous les yeux humains ne reflètent pas les choses de la même façon, et la personnalité artistique consiste précisément dans cette manière différente, particulière à chacun, de voir la nature et de la rendre. Mais, de là à voir ce qui n'est pas, il y a loin.

Pourtant, avec ce système, M. Breton est arrivé à l'apogée du succès; les gouvernements lui prodiguent leur faveur; le public ne lui cache pas ses sympathies; la critique lui accorde toute sa bienveillance. Depuis 1855, où il exposa sa fameuse Fête des Moissons, les récompenses se sont abattues sur lui à la façon de Jupiter visitant Danaé. On a pris l'habitude de voir en lui l'émule de Jean-François Millet; ces deux noms sont accolés; on dit : Millet et Breton; on les nomme ensemble, comme les deux expressions opposées de la vie rustique.

Il faudrait se demander d'abord si cette vie rustique est bien susceptible d'être exprimée de ces deux manières complètement diffé-

rentes, et si, des deux, il n'y en a pas une fausse.

Le public ne se fera jamais cette question ; si on la lui fait, il répondra, comme la tourbe de Judée pressée de choisir entre Barrabas et Jésus : « Délivrez-nous Barrabas ! — Notre peintre, c'est Breton ! » — Car il subit l'attraction des paysanneries agréables de cet artiste, tandis que l'austérité de Millet lui répugne.

Ah ! il n'est pas nécessaire d'avoir dans l'âme cette austère mélancolie de Millet pour voir les paysans comme lui ; de quelque optimisme que l'on soit doué, si l'on se donne la peine d'observer cette engeance, elle vous apparaît dans toute sa laideur sinistre. La Bruyère, au siècle de Louis XIV, voyait déjà « des animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible... »

Plus tard, Balzac nous montre, dans la splendeur des paysages, sur un sol plantureux, sous un ciel clément, « des créatures hideuses, avec des jambes de bronze, des têtes pelées, des haillons déchiquetés, des figures aux expressions avides, inquiètes, hébétées, idiotes, sauvages... »

Tout récemment, un jeune écrivain de forte race, M. Léon Cladel, nous conduit dans son pays natal, le Quercy, une terre ensoleillée, pleine de toutes les choses généreuses qui font vivre et qui font aimer. Regardez les passer, les paysans, sur cette terre bénie : « A les voir aller par monts et par vaux, blafards et récoquevillés aujourd'hui comme demain, ayant tous un air de famille, oscillant comme des ivrognes, incertains comme des aveugles, pliant sous le faix d'une honteuse inquiétude, accablés d'une sorte de tristesse qui repousse, sourds aux voix charmantes et grandioses de la nature, ne disant jamais : « Merci, merci ! » à cette terre qu'ils éventrent sans cesse avidement, et qui leur livre avec tant de générosité le fruit de ses entrailles, toujours troublés sous un ciel serein, toujours grimauds en dépit des rires lumineux du soleil, fétides et patibulaires, on les prendrait tantôt pour des crétins perdus en d'obscures songeries, tantôt

pour des meurtriers errants, poursuivis, flammes aux reins, par le remords ; tels quels, les voilà ! »

Quelle figure, je vous le demande, font à côté de ceux-ci les bonshommes de M. Breton, si chers aux multitudes, aux gouvernements et aux jurys ?

C'était vraiment bien la peine d'avoir réalisé cette grande conquête dans les arts : l'homme, — l'homme tel qu'il est, sans prestiges empruntés, l'homme pour l'homme, aux prises avec la vie, dégagé de toute fiction poétique, religieuse ou philosophique, si l'on en revient aujourd'hui à consacrer par des récompenses officielles, le retour à un idéalisme dont on a reconnu toute l'inanité. Les dieux s'en sont allés, les demi-dieux aussi, et les héros les ont suivis. Nous avons chassé cette engeance et nous avons rendu à la terre son hôte naturel, son enfant, l'être qui anime le paysage au lieu de l'encombrer ; nous avons vu enfin la créature vivante dans ses rapports exacts avec la nature. Le but est touché. Pourquoi vouloir s'en éloigner maintenant.

Les personnages de M. Breton ne sont déjà plus des hommes ; ils n'appartiennent plus au monde réel ; tout cela pose dans la nature et ne tient pas au sol. Ces faneuses, ces glaneuses, ces gardeuses de vaches, ces filles à la fontaine rappellent les nymphes des paysages antiques que les peintres de la renaissance s'obstinaient à plaquer sur leurs toiles pour représenter la vie.

Le travail de l'artiste consiste à rendre chaque chose avec le caractère qui lui est propre, en accentuant le caractère, selon la personnalité artistique.

M. Breton n'accentue pas, il dénature.

Millet — que l'on devrait bien s'accoutumer à ne point placer au bout d'une ligne dont M. Breton occupe l'autre bout — a traité l'homme comme il convient, dans sa proportion ; il a accentué un côté terrible de la vie rustique ; il nous a montré le serf attaché à la plèbe, cette effrayante union de l'homme et de la terre, dont tout idéal est banni, — l'un disant à l'autre, penché sur elle, éternellement inattentif aux grands spectacles d'alentour, n'ayant

pas l'air de soupçonner le ciel au-dessus de sa tête, absorbé, besogneux, avide :

« Donne-moi ce que tu recèles ? Donne encore, donne toujours ! »

Et l'autre répondant :

« Arrache-moi par ton labour ce que tu me demandes ! »

M. Breton a relevé ces corps penchés ; il les a affranchis d'une servitude fatale ; il a mis dans ces regards une étincelle, la rêverie sur ces fronts, une douce mélancolie dans l'ensemble des figures. La terre n'existe plus ; il y a autre chose de vague et d'indéfini, là-bas, derrière l'horizon...

A coup sûr, la vérité n'est pas ici. Peut-être M. Breton a-t-il voulu indiquer une régénération et nous faire voir les hommes non comme ils sont, mais comme ils devraient être.

Mais, en admettant que des paysans représentent l'idéal rêvé, — ce qui est fort contestable — ce n'est pas la grande médaille de peinture que méritait M. Jules Breton pour ce travail consolant, — c'est le prix Monthyon.

Léon DOMMARTIN.

HOLBEIN.

— Fin. —

Sa fierté naturelle prit encore un caractère plus absolu. Un jour qu'il s'était enfermé dans son atelier, il lui arriva une aventure que je veux laisser conter naïvement par un de ses rares historiens : « Un des premiers comtes d'Angleterre voulut le voir travailler. Holbein s'excusa poliment ; mais le seigneur, croyant qu'on devait tout à son rang, persista et voulut forcer la porte. L'artiste, irrité, jeta le comte du haut de l'escalier en bas, et se renferma d'abord dans son appartement ; mais, pour échapper à la fureur du seigneur et de sa suite, il se sauva par une fenêtre dans une petite cour, et fut se jeter aux pieds du roi, en lui demandant sa grâce sans dire son crime. Il l'obtint du monarque, qui lui marqua sa surprise. Lorsque Holbein lui eût raconté ce qui s'était passé, il lui dit de ne pas paraître que cette affaire ne fût terminée.

« On apporta bientôt le seigneur anglais tout meurtri et ensanglanté : il fit plainte au roi, qui chercha à le calmer en excusant la vivacité de son peintre. Le comte, piqué alors, ne ménagea point ses termes ; et le roi, peu accoutumé à se voir manquer de respect, lui dit : « Monsieur, je vous défends sur votre vie » d'attenter à celle de mon peintre. La différence qu'il y a entre vous deux est si grande, » que de sept paysans, je peux faire sept » comtes comme vous ; mais de sept comtes je » ne pourrais jamais faire un Holbein. » La fermeté du roi et quelques autres menaces firent peur au seigneur anglais, qui demanda pardon au roi et promit sur sa tête de ne tirer aucune vengeance de l'outrage que lui avait fait Holbein. »

A ceux qui aiment les curiosités historiques je rappellerai qu'un autre grand peintre allemand, Albert Dürer, qui mourut à l'âge où mourut Holbein, et qui, comme Holbein, fut marié à une Xanthippe qui l'obligea plus d'une fois à courir le monde, avait fait avec l'empereur Maximilien la première édition de cette légende. On sait, en effet, qu'un jour, dessinant sur une muraille, il avait toutes les peines du monde à se tenir sur la pointe des pieds. Maximilien dit à un gentilhomme de lui servir d'échelle pour un instant. Le gentilhomme représenta humblement qu'il était prêt à obéir, mais qu'il trouvait cette position trop humiliante, et que c'était avilir la noblesse que de la faire servir de marchepied. — *Albert Dürer*, répondit l'empereur, *est plus noble que vous par ses talents ; d'un paysan je puis faire un noble, mais d'un noble je ne pourrai jamais faire un tel artiste.* Et, sur-le-champ, Maximilien anoblit Albert Dürer.

Holbein mourut de la peste comme Titien. Il mourut à Londres, à peine âgé de cinquante-six ans, « mais comblé de gloire et de biens, » dit le naïf Descamps. Comblé de gloire, voilà qui est beau ; mais à quoi bon tous ces biens après lui, puisqu'il ne lui restait pas même un enfant pour les recueillir.

Sandrard raconte une conversation entre Rubens et plusieurs peintres sur le génie de Holbein : Rubens étant venu voir Honstrorst à Utrecht et poursuivant son chemin jusqu'à

Amsterdam, il fut accompagné de plusieurs artistes hollandais. Comme on parlait en chemin des ouvrages des habiles gens, Holbein entre autres, Rubens en fit l'éloge et conseilla de bien regarder la *Danse des Morts* de ce peintre, soit devant la fresque même, soit par les gravures de Stimers. Le grand peintre d'Anvers confessa qu'il avait, dans sa jeunesse, dessiné toutes les figures de la *Danse des Morts*. »

Rubens avec raison : chaque maître est une école ; chaque maître répand un rayon sur les routes nocturnes où s'égarèrent les esprits médiocres, où, seules, les intelligences douées se retrouvent.

Le génie de Holbein fut reconnu par les Italiens comme par les Flamands. Quand Zuccaro, qui était venu à l'appel du roi d'Angleterre, vit les portraits d'Holbein, il fit éclater sa surprise et s'écria que toutes ces figures du peintre de Bâle ne pâliraient pas devant Raphaël ni devant Titien. — Eloge, trop italien —.

Holbein était plus varié qu'il ne semble au premier abord. Quoiqu'il peignit de la main gauche il était libre et vif ; tout était triomphant dans sa main, le pinceau, le crayon et la plume. Il peignait à fresque, à la gouache, à l'huile.

Dans ses jours de patience, c'était un merveilleux miniaturiste de l'école d'Hemling. Il aimait les symboles, il aimait les contrastes. Après avoir peint la *Danse des Vivants* et la *Danse des Morts*, il créa ces deux belles pages qui sont presque aussi célèbres : les *Triumphes de la Richesses* et les *Misères de la Pauvreté*, où il y a des rehauts d'or travaillés avec l'art de l'orfèvrerie.

Son génie était familier avec tous les genres. La peinture religieuse lui doit huit pages éloqu岸tes de la *Passion de Jésus-Christ*. Toutefois, il n'avait pas le style de l'histoire ni dans la composition ni dans les draperies ; il mettait son orgueil à garder son caractère tudesque. Quand on lui parlait de l'Antiquité, cette fenêtre ouverte sur le beau, il se rejetait sur la nature, disant qu'il ne fallait pas aller si loin pour voir les modèles. C'était l'opinion de Rembrandt.

Sans doute ils avaient raison tous les deux,

puisque'ils ont bien fait, puisque'ils ont créé leur monde et qu'ils vivent après plusieurs siècles par des créations qu'ils ont animées de leur âme. Allez au Louvre ou dans tout autre grand musée, arrêtez-vous devant les figures de Rembrandt ou d'Holbein, voyez du même regard celles des curieux qui s'y arrêtent, et, après avoir étudié les unes et les autres, dites-moi quelles sont les plus vivantes pour votre esprit, tant il est vrai que les grands artistes, commentaires humains des merveilles de la création, continuent l'œuvre de Dieu.

Chez Holbein, quoiqu'il soit toujours coloriste, le dessin domine la couleur. Dans sa première manière il est sec et dur comme s'il gravait avec son pinceau ; il a peur de la ligne ondoyante, qui est le génie de ses contemporains, Corrège et Titien.

Il est trop correct, il est trop exact pour tenter les mirages de l'art : aussi reste-t-il le plus souvent froid dans la vérité ; il ne voit pas que la nature est moins précise que lui, parce qu'elle est plus libre. Mais dans sa seconde manière, un sang plus généreux court en lui ; un vif rayon tombe sur sa palette jusque-là tiède et morne. Ses portraits sont plus vivants. Il avait peur de la pâte, il y égare son pinceau et y trouve plus de transparence et plus d'éclat. Il avait, comme par miracle, donné des reliefs en pleine lumière, il s'aventure dans les demi-teintes et accuse les ombres. Il y a tout un monde entre Holbein du musée du Louvre, et Holbein de la galerie de Hampton-Court.

Au musée du Louvre, c'est la même note grave et froide : à Hampton-Court, il varie sa gamme ; s'il ne se passionne pas tout à fait, son rythme a plus de mouvement et de chaleur. Voyez plutôt sa *Madeleine au tombeau du Christ*, le *Bouffon d'Henri VIII*, *Bataille de Pavie*, la *Revue de François Ier et d'Henri VIII*.

C'est donc à Londres et à Bâle qu'il faut étudier Holbein. A Londres, pour les portraits et les tableaux, à Bâle pour les fresques. A Bâle, la *Danse des Morts* et la *Danse des Vivants* montrent le peintre du passé, le peintre légendaire dans le cortège des visions du Moyen-Age. A Londres, c'est l'historien du seizième siècle, historien exact et sévère, qui dit la vérité même aux rois, puisqu'il les peint comme

ils sont et non comme ils voudraient être.

Comme tous les grands maîtres, Holbein a cela de beau qu'il a signé sa page dans l'histoire. Un historien qui écrirait les événements du seizième siècle sans consulter Holbein se priverait de précieux documents. L'homme d'Holbein est bien l'homme de ce temps-là.

Holbein est le plus savant des peintres naïfs; au premier aspect on croit qu'il n'a que le secret du passé; mais si on l'étudie de près, on reconnaît que l'art n'a pas de secret pour lui; il sait tout à fond; il a médité sur la peinture comme son ami Erasme sur la folie — j'allais dire sur la philosophie.

ARSÈNE HOUSSAYE.

DE LA FAUSSE SCIENCE

ET DE LA PRÉTENDUE IGNORANCE.

De jeunes messieurs pleins de science ne se lassent pas de chanter sur tous les tons les avantages de l'instruction acquise à l'Université. Chaque jour ils y reviennent et embouchent la trompette pour faire connaître au monde entier combien de romanciers ont obtenu de grands prix au concours, combien de poètes ont été au collège, combien ont reçu de *bons points* les chroniqueurs, combien d'accessits les journalistes politiques, etc. En revanche, ils n'ont pas assez de mépris pour les esprits libres et indépendants qui se sont formés eux-mêmes, et ont étudié les passions d'après nature et non dans les livres.

Étant un de ces insoumis qui n'ont trouvé dans leur jeunesse que rébellion contre le grec, le latin et les mathématiques, obligé plus tard de me créer une méthode particulière d'étude, ma libre fantaisie m'ayant poussé à l'aventure dans plus d'un sentier où j'ai pu m'égarer quelquefois, ayant soif d'étude plus que conquête, cherchant à découvrir des terres nouvelles sans guide, il me sera peut-être permis de vanter les avantages de l'ignorance.

Un des premiers avantages de l'ignorant est de n'être ni vain, ni pédant, ni cuistre, ni élève de l'École normale.

Tout livre qui tombe sous la main de l'ignorant lui est bon, car on ne lui a pas appris pourquoi tel ouvrage est bon ni pourquoi tel autre est mauvais. Il faut le lire et chercher

s'il contient de la moelle ou de filandreuses étoupes.

Un être qui a passé un temps raisonnable au collège et qui n'y a absolument rien étudié, montre par là : 1° un mauvais enseignement de la part de ses professeurs; 2° une nature absolument indépendante. Et cette indépendance, qui est native, se retrouvera entière et absolue dans tous ses actes lorsque l'enfant sera devenu homme. Comme il aura l'esprit dégagé de préjugés (car il y a des préjugés même dans l'Université), il marchera seul, et comme il a étudié seul de vingt à trente ans, à l'âge où la pensée commence seulement à se manifester sérieusement, il aura l'avantage sur les lauréats de concours d'avoir eu son développement naturel, sans lisières pour garrotter son esprit.

Un homme intelligent de l'École normale, professeur aimé de ses élèves, ayant débuté honorablement dans les lettres, et s'étant arrêté tout à coup, me disait, les larmes aux yeux :

— Je ne peux plus écrire; tout ce que je dirais a été dit, tout ce qui me vient à l'esprit, je me rappelle l'avoir lu quelque part. J'ai trop étudié.

C'était un homme sincère, et, à l'accent de sa voix, on voyait combien il était navré de la stérilité qu'il avait amassée petit à petit, comme ce fermier qui, faisant un trop grand amas de blé, le verrait pourrir par un entassement prolongé. Les élèves de l'École normale sont tous plus ou moins affectés de ce vice, qu'ils l'ignorent ou qu'ils cherchent à le cacher. Malgré leurs efforts, ils resteront *professeurs* par quelque coin. L'École ne les a pas pris pour faire des écrivains, mais des professeurs. Ils ne peuvent être que professeurs.

La destinée les a condamnés au professorat; ils n'enlèveront pas cette tunique qui a desséché trop jeune leur esprit et leur a enlevé les plus précieuses qualités.

J'ai rencontré un honnête bourgeois qui avait les yeux humides après avoir lu *Manon Lescaut*. Il n'avait jamais été ému par une pareille lecture. Il ne dit que quelques mots sur le livre; je ne les ai malheureusement pas notés, mais j'éprouvais plus de plaisir à entendre ces quelques mots qu'à lire les nombreux commentaires sur l'œuvre de l'abbé Prévost.

Les messieurs si savants, et qui doivent faire quelquefois rougir la vieille École normale de l'emploi qu'ils font de l'enseignement qu'ils y ont puisé, se sont crus très-fins de prendre le

masque railleur de Voltaire pour faire oublier leur ex-habit bleu à boutons de cuivre. Ils s'intitulent fils de Voltaire, parce qu'ils en imitent la manière.

Dulaurens imitait Voltaire, Pigault-Lebrun aussi.

Et Dulaurens est insupportable, car le lecteur ne sût-il pas qu'il n'est qu'un plagiaire de forme et d'idées, chaque être imitateur devient fatigant sans qu'on se rende compte d'où vient la fatigue. En ceci, les élèves de l'École normale, jetés malheureusement pour eux dans les lettres, sont des Dulaurens amoindris. Ne se serviraient-ils pas de l'allusion avec des habits à la persane, que je retrouve chez eux cette mesquine coupe de phrases de Voltaire, qui n'a été possible qu'à cet esprit railleur. Comment se peut-il qu'un *professeur* alourdi par l'étude, l'esprit rempli des fumées grises de nombreuses lectures, ayant passé de longues années à étudier le *contre* plutôt que le *pour*, songe à emprunter la forme de Voltaire? Il me fait l'effet d'un garçon épicier de la rue de la Chaussée-d'Autin, qui, voyant passer la jeunesse élégante au coin du boulevard, achète des habits élégants à la *Belle-Jardinière*, loue un cheval à 3 francs l'heure à la porte Maillot, et, sans sous-pieds, s'en va parader au bois. Chacun sourit et se dit : — D'où sort ce pataud avec ses habits de confection? Les élèves de l'École normale qui ne savent pas porter la perruque de Voltaire, qui ignorent l'art de tenir sa canne, qui ne connaissent pas la manœuvre de la tabatière, qui n'ont pas connu Frédéric et que la grande Catherine traiterait comme des fils de portiers, ressemblent à ces courtauds de boutique.

Il m'encoûte de mettre en jeu une école qui a produit certains esprits distingués qui, dans les lettres, ont porté haut le respect d'eux-mêmes et n'ont pas prétendu avoir accaparé à leur profit toutes les connaissances modernes. Aussi le néant d'une polémique avec les médiocrités qu'on connaît m'est-il démontré en écrivant ces lignes, qui, certainement, ne verraient pas le jour si je ne croyais qu'elles dussent avoir un but.

Je défends la prétendue ignorance, de même que j'attaque la fausse science. Et je reviens tout de suite sur le terrain du roman, qui n'a pas besoin d'une si grande science. Une excellente bibliothèque pourrait ne contenir que cent volumes. Il n'y a pas tant de chefs-d'œuvre. Ces cent volumes suffisant à la nourriture, à l'entretien, à la conservation d'un esprit bien doué, j'appelle *savant* un homme qui les

possède à fond. Il est armé en guerre, peut étudier la vie sur le vif, et, sauf quelques lectures courantes, pour comparer l'esprit moderne avec celui des générations précédentes, il n'a que faire de livres curieux, amusants, spirituels, dont le nombre est incalculable et veut une ville entière pour bibliothèque.

Chaque être, en naissant, reçoit sa part d'éducation qu'il respire avec l'air. Les connaissances actuelles d'une époque sont inoculées comme une épidémie. Déjà l'enfant, sans s'en douter et sans en être plus glorieux (naïf enfant qui ne connaît pas l'École normale), a reçu sa part de connaissances, outre ses dispositions héréditaires.

L'épanouissement de l'intelligence est plus facile à Paris qu'en province, de même qu'un homme du dix-neuvième siècle a plus de raisons de s'instruire qu'un homme du moyen âge. A Paris, la connaissance de toutes choses s'offre à celui qui se donne la peine de regarder. C'est le pays des alouettes rôties qui tombent dans le carnier du chasseur. Bibliothèques, musées, journaux, revues, cabinets de lecture, cours publics, s'ouvrent du matin au soir à la jeunesse studieuse. Il ne faut guère plus de cinq ans pour, arrivé à un certain âge, faire une alerte et fructueuse consommation de ces produits littéraires, dont la digestion est plus facile qu'à l'école, d'autant mieux qu'on rencontre à chaque pas des esprits intelligents et généreux qui d'un mot vous donnent la clef de la porte de la science, et vous montrent le Fait, non pas académiquement, mais net et débarrassé des mensonges pédantesques. Combien est préférable cette éducation parisienne aux choses de convention, si dures à digérer sur les bancs de l'école. La réalité se présente dans tout son accent et les combattants qui distribuent si généreusement leur science acquise par de longues années, valent bien les professeurs que leur profession fatigue.

Qu'un jeune homme arrive à Paris avec l'intention de se jeter dans les lettres, qu'il écrive un mot de billet pour obtenir son introduction auprès d'une célébrité dans le roman, dans la poésie ou dans le théâtre, il sera reçu aussitôt et pour peu qu'il ait quelque modestie attentive, il sera initié en dix minutes à une esthétique claire, facile, qui a demandé à celui qui le reçoit des recherches de toute la vie.

Est-ce là de la science, que ce frottement aux hommes remarquables, que ces bibliothèques où toutes les connaissances humaines sont étalées devant vous, et cet enseignement

ne vaut-il pas celui de l'École normale? Il n'est pas *didactique*; il n'en est que meilleur.

Est-ce que l'Université, en couronnant le lauréat, lui fait le cadeau de ce regard profond, nécessaire aux observateurs? L'Université apprend-elle à disséquer une passion, à analyser un caractère? Trop souvent ne lâchet-elle pas dans la vie sociale des messieurs en cravate blanche qui parlent beaucoup, ne disent rien et négligent l'étude du Fait pour se complaire dans une phraséologie qui semble, à ces mêmes messieurs, des diamants de la plus belle eau qui leur sort de la bouche? Shakspeare était-il de l'Université? A-t-il acquis à l'école le vif regard et la méditation qui lui ont donné la connaissance profonde des passions?

Est-ce au collège de Clermont que Molière a appris à penser au *Dépit amoureux*? Sont-ce ses professeurs, les pères Jésuites, qui l'ont élevé à écrire *Tartufe*? Est-ce que Molière n'a pas étudié la vie sur les grandes routes? Son dictionnaire, où il a tant puisé, n'était-il pas le cœur de la Béjart? Mais l'École normale ne juge pas Molière à ce point de vue; ce qu'elle recherche dans Molière ce sont ses *phrases incorrectes*, ses *fautes de goût* ses *accrocs à la grammaire*. J'ai sous la main un Molière annoté par un universitaire qui a cru prouver son *bon goût* en coupant le texte des fameuses comédies par des chiffres qui renvoient à des notes, où l'auteur du *Misanthrope* est rappelé à tout instant à la saine rhétorique.

Un savant allemand, Panofka, a retrouvé une fresque antique où se voit Homère couché sur un lit après un festin, vomissant à flots une énorme boisson que des hommes accroupis près de lui recueillent dans des vases. On n'a pu découvrir le sens de cette allégorie; mais elle me fait penser aux fautes que commet l'artiste, qui est condamné à ne jamais produire, malgré ses efforts, une œuvre absolument pure. Toujours quelque scorie témoigne de sa nature; ce sont ces scories, ces vomissements que recueille l'École normale, qui, ne pouvant rien créer, vit des défauts des autres. La critique n'est-elle pas trop habituellement la montre où sont exposés l'Idéal incomplet, les fatigues de la fantaisie et les troubles de la raison? C'est une sorte de morgue où le brillant cavalier qui passait tout à l'heure, faisant sonner ses éperons et envoyant des baisers aux jolies filles qui le regardaient du coin d'une fenêtre, est étendu maintenant sur une froide pierre, nu et dépouillé de tout ce qui faisait son charme.

Je me rappelle un mot de l'École normale à propos de Mürger. — « Il aurait pu s'élever *s'il avait travaillé*, » écrivait un cuistre. *S'il avait travaillé!* J'ai connu Mürger à vingt-cinq ans, passant déjà une nuit à écrire une page, trop heureux quand la page était faite. Et ce terrible exercice, il l'a continué toute sa vie. *S'il avait travaillé!* Mais quoi! l'École normale ne pouvait pardonner à un homme fils de ses œuvres, sorti de la loge d'un artisan, petit clerc d'avoué, d'abord peintre avec les rapins, rimant plus tard, qui ne reconnaissait pour maîtres que Shakspeare, Victor Hugo et Musset, et qui ne se doutait pas de l'existence de M. Nisard. Comme il avait conquis sa réputation pied à pied, et que cette réputation était gênante sans doute pour quelques-uns, Mürger devait recevoir le coup de pied d'âne de l'École normale.

Ce sont là des querelles misérables qui ne trompent personne, et cependant il est bon d'y répondre, car elles semblent avoir existé de tout temps. Et, pour conclure, je ne m'associerai pas avec Voltaire railleur, mais avec Diderot, plus grand, plus généreux, plus fécondant, dont les paroles suivantes pèseront dans la balance :

« Les grandes connaissances, les vraiment importantes, nous ne savons où nous les avons prises. Ce n'est pas dans le livre imprimé chez Marc Michel, Rey ou ailleurs, c'est dans le livre du monde. Nous lisons ce livre sans cesse, sans dessein, sans application, sans nous en douter. Les choses que nous y lisons, pour la plupart, ne peuvent s'écrire, tant elles sont fines, subtiles, compliquées; du moins, celles qui donnent à un homme le caractère de pénétration singulière qui le distingue des autres. La page de ce livre qui le sauvera d'un grand péril, qui lui fera tenter avec succès une entreprise désespérée, où est-elle? je l'ignore. L'enfant qui joue s'aperçoit de tout ce qui se passe autour de lui; l'homme joue dans le monde le même rôle pendant toute sa vie. *Oh! les ineptes, les plates créatures que nous serions, si nous ne savions que ce que nous avons lu.* Les pauvres choses que tous ces principes écrits, même dans les ouvrages les plus profonds, en comparaison des besoins et des circonstances de la vie. Écoutez un blasphème : La Bruyère, La Rochefoucauld sont des livres bien communs, bien plats, en comparaison de ce qui se pratique de ruses, de finesses, de politique, de raisonnements profonds, un jour de marché à la halle. »

DE WAARHEID IN HET LEVEN.

— LA VÉRITÉ DANS LA VIE. —

Poésies flamandes inédites de EMMANUEL HIEL.

I

Ik wandel stil door den lentenacht,
Het windje blaast zoo koel en zacht,
De denne droomt, de wilge wiegt,
De kever rond de linde vliegt.

De Dender murmelt door de wei,
De wormen wriemlen op de klei;
Zou in der mane tooverschijn
De wereld wel gelukkig zijn?

Ik ben het niet! — De stoute geest
Laat niet in rust het krank gemoed...
Hij denkt en zoekt, hij vindt en leest
De waarheid in den levensvloed.

II

De nacht heeft 't dal begeven
De zonne giet het leven
Mildstralend uit;
De madeliefkens beven
De muggen dansen, zweven,
Ze worden der zwarte meerlen buit.

Verliefde meerlen zingen
Hun schalke klanken dringen
In 't jagershert.

Hij ziet ze in 't boschje springen
Kan hij den lust bedwingen
Te vangen wat hem verlokken tart.

'k Ga rustig mijne gangen;
Vol geur en vol gezangen
Is 't stille dal!...

Een dierken wordt gevangen,
Daar blijft een meerle hangen...
Of het niet eenwig zou wezen zal?

III

Hoe kronkelt fusschen beukenlanen
De Dender zingend Scheldewaart;
Zie over zijne golfkens planen
De waternimfen, schuw van aard.
Zoo zwieren mijne onvaste droomen,
Maar vinden zij een effen spoor
Dan aan 't verlangde doel gekomen
Gaan zij als nietig schuim te loor.

Waarom dan dwalen, droomen, denken,
Verlonden in den dommen niet?
Waarom de ziel die foltring schenken
Wen 't levensraadsel immer vliedt?
Waarom niet 't leven waargenomen
Zoo als het is met lust en leed,
Met frisschen drift, niet in te toomen
De vreugd gezocht? — De baan is breed!

Laat waternimfen schuchter dwalen
Laat droomen zwieren, 't is bedrog!
Hoort gij den zang der nachtegalen,
Hij paart en zingt van liefde nog? —
Ik werd bemind... Ik heb aarbeden:
Hel was die liefde als kristallijn!
En toch — ik heb zooveel geleden,
Nog siddert mijne ziel van pijn.

(Vervolg).

HISTOIRE D'UNE FILLE FOLLE.

A. M. J. J. Kraszewski.

(Fin.)

« Ecoute, lui dit un matin Raingot; il est temps de nous caser; tâche de te procurer cinq cents francs et tu deviens mame Raingot. T'auras un homme pour rien, et tu seras ma légitime. » La rousse n'avait jamais songé qu'elle pût être autre chose que la servante de ce gredin. Elle eut comme un éblouissement. « Ah! béni bon Dieu! dit-elle, mame Raingot! la légitime à Richard! » Mais les cinq cents francs! C'est pas du chien-dent, ça. Si encore il lui avait demandé une jambe, un bras, un morceau de son cœur, elle aurait pu les donner. « Eh bien, lui dit Richard au bout de quelques jours, as-tu les 500 balles? Elle répondit en pleurant qu'elle ne les aurait jamais. « Et les Caillou? fais les cracher; va les voir, » dit Raingot. « Ça, jamais! » dit la rousse en se levant. « Alors bonsoir, cria Raingot; pas de mame Raingot! De plus, je file, je ne veux pas vivre en concubinage, moi. » Elle se pendit à son cou, le cajola, lui demanda un moyen. « Une femme a toujours un moyen, » dit-il en la regardant de côté. Là dessus il s'en alla.

La rousse était une honnête créature. Elle resta trois jours à se demander de quel moyen ce gueusard avait voulu parler. Il l'avait regardée si singulièrement en disant cela, qu'elle craignait de comprendre. Le troisième jour, au soir, elle prit son enfant sur ses bras et sortit. « Eh! la rousse! Jeanne! Jeanne! » lui cria une voix. Elle vit une grosse fille en chapeau. C'était Suzanne, la fille au cloutier du Perré, qu'avait mal tourné. « Bon Dieu! la rousse, lui dit cette connaissance, que te voilà changée; moi je ne travaille plus, j'ai quitté mes services, je suis riche et je m'amuse. » Jeannette lui demanda si elle n'avait pas 500 francs à lui prêter. « Ma chère, dit l'autre, une femme sait toujours gagner ça, avec le temps. C'était à peu près ce qu'avait dit Raingot. « Bonsoir, » dit la Rousse à la pécore. Et elle la planta-là. Tout à coup, elle courut après elle. « N'as-tu pas une robe et des chapeaux à vendre? » lui cria-t-elle comme une folle en lui pinçant le bras. « Oui, dit la Suzon. Viens voir. » Elle la conduisit dans son trou.

La rousse mit son petit sur le lit, essaya une robe trop courte et se coiffa d'un chapeau. « Combien? dit-elle. » Bah! la rousse, puisque

t'es de la partie, ce sera pour rien, » répliqua Suzon. Jeanne fit un paquet et s'encourut.

Elle resta deux jours à pleurer. Richard ne revenait pas. Le troisième, elle mit la robe et le chapeau, coucha son petit et sortit comme une voleuse. Elle rentra au bout d'un quart d'heure, prit son enfant dans ses bras, pria, se mit à chanter et ressortit. Elle marcha tout droit devant elle, très-vite et puis très-douce-ment et puis très-vite encore. Un homme lui dit bonjour en la tirant par sa robe. Elle s'encourut. L'homme courut après elle : elle se cacha dans une porte. L'homme passa.

Alors elle descendit par toute sorte de rues qu'elle ne connaissait pas et arriva quelque part où il y avait des arbres et du monde. On nomme ça le boulevard, je crois.

Quand elle vit le monde, elle se dit : « Il y aura bien là quelqu'un. Je ne m'encourrai plus ! » Et elle disait aussi comme une idiote, qui dit toujours la même chose : « 500 francs ! Mame Raingot ! 500 francs ! Mame Raingot ! » Elle vit un monsieur, vieux, gras et petit, qui la suivait. Elle se pinçait le bras pour ne pas s'enfuir. Je ne sais pas comment ça se fit, mais il y a que ce vieux lui donna cinq francs. Elle prit l'argent, regarda le monsieur et lui donna un grand coup dans l'estomac, en criant : « Il me faut 500 francs ! » Puis, tout-à-coup, elle se mit à courir comme un mouton qui s'échappe de chez le boucher, si bien qu'elle dut se reposer sur un trottoir.

Il était minuit. Elle ne savait pas où elle était. Elle se leva d'un bloc, cria : « Mon pauvre petit ! » et reprit sa course comme une folle. Comme elle tournait le coin d'une rue, elle heurta un homme et une femme qui se donnaient le bras et riaient à se tordre. Elle passa, puis revint sur ses pas. Elle avait cru reconnaître Raingot. C'était bien lui. Voilà la rousse qui tombe sur la femme et Raingot et les tape de ses grosses mains. La femme crie : « Jésus ! mon Dieu ! » et s'enfuit. Raingot veut la suivre et tape aussi : mais Jeannette lui prend le bras, l'entraîne, le pousse, en grinçant des dents comme une chienne qui a le mal. Il y a des hommes qui ont besoin d'être menés, et Raingot était de ces hommes. Quand il vit qu'il n'était pas le plus fort, il se mit à lui dire : « Mon cœur ! » sur tous les tons. Elle ne lui répondait rien et lui serrait le poignet à le casser. Ça dura comme ça jusqu'à chez eux. Là, elle prit les cinq francs, les jeta entre ses deux yeux et lui

cria de toutes ses forces : « Tiens, canaille, voilà ma dot ! »

Puis elle tomba comme du plomb.

Cet homme la mit alors dans le lit, à côté de son enfant, et la soigna pendant deux jours. Le midi du troisième jour, elle se leva en chemise, et toute tremblante de fièvre, se roula à ses pieds et lui dit : « Richard, écrase-moi ! Je suis toujours ta servante. » Il resta auprès d'elle tout le jour et la nuit, et ne sortit que le lendemain. Elle allait mieux et s'habilla. Elle habilla aussi de quelques loques son petit. Elle comptait les heures sur ses doigts. Il avait dit qu'il ne resterait qu'une heure dehors : il y avait douze heures qu'il n'était pas rentré. Ses dents claquaient.

Elle sortit, mit son petit sous son châle et marcha, les yeux fixés, parlant tout haut. Au bout d'une heure, elle vit de l'eau et se mit à courir. C'était le canal. Elle descendit la berge et se jeta dans l'eau noire. Mais un homme qui l'avait suivie, la prit par les cheveux et la ramena sur le bord. Elle injuria alors ce brave cœur et le frappa du poing. Il appela du secours : on vint. Elle se laissa conduire chez le commissaire de police. Elle riait en regardant son enfant et le faisait sauter dans ses bras, comme un chiffon.

On vit alors que l'enfant était bleu. Elle l'avait étouffé à force de le presser sur son estomac. C'est un martyr de moins sur la terre et Dieu a bien fait. Mais pourquoi n'a-t-il pas pris la mère avec l'enfant ?

La rousse fut conduite à l'hôpital : elle avait une fièvre de lait. Elle resta six mois à l'hôpital, criant toujours après son Richard et berçant dans ses bras son coussin.

Un matin, comme elle était debout, le père Caillou entra, tout tremblant, les yeux baissés, la casquette à la main.

On dit à la rousse que c'était son père.

Elle mit sa main devant ses yeux, le regarda longtemps et tout à coup éclata. Il paraîtrait que ça la sauva. Je ne sais pas, moi, mais je l'ai entendu dire par quelqu'un qui s'y connaît.

Depuis, elle est revenue au village. Il n'y a que les femmes qui ne lui ont pas pardonné. Elle est folle, mais pas méchante : on l'occupe au ménage. Trois fois la semaine, elle pousse des cris comme on n'en a jamais entendu et berce tranquillement sur ses genoux une bûche à laquelle elle met un bonnet. »

Blaise Mouton se tut.

— Et les Caillou? dis-je.

— Les Caillou? repéta Blaise du même ton. Il y a cinq ans, le vieux Balthazar était un gros homme, solide comme un cheval; maintenant, allez voir, c'est une belette. La rousse cessa un jour de lui envoyer de l'argent, comme une brave fille doit faire; il écrivit à mame Raingot, mais la bonne dame s'occupait pour lors de fermer l'œil. Caillou part pour la ville, voulant voir de ses yeux. Il trouve la boutique des Raingot fermée, apprend que les Raingot sont morts, s'informe de sa fille, et entend dire qu'elle est, à Bruxelles, la maîtresse du fils Raingot. Il ne dit rien, rentra chez lui et cassa un des petits sabots qui sont sur la cheminée. Mais il n'eut pas le courage de casser l'autre.

— Et Richard Raingot?

— On n'a jamais su ce qu'il était devenu, répondit Blaise.

Nous nous quittâmes là-dessus.

Blaise rentra chez lui, et moi je repris le chemin de l'auberge.

En passant devant la maison des Caillou, je levai les yeux. Tout dormait.

Je revis deux fois Jeanne la rousse. La première fois, elle se promenait dans le petit jardin qui est derrière la maison, et balançait sur sa maigre poitrine un morceau de bois en nasillant une chanson. La seconde fois, elle était assise près du cimetière, la tête dans ses poings, raide comme une statue de pierre. J'eus tant de pitié de la voir dans sa folie que j'allai à elle et lui dis : « Bonjour Jeanne. Je suis votre ami. » Elle leva lentement les yeux, me regarda longtemps de la tête aux pieds et me suivit en me disant tout doucement comme une enfant : « Rendez-moi mon fils! rendez-moi mon fils! »

Un soir, il tomba une grosse pluie et le temps se mit au doux. Le dégel commençait. Je continuai ma route.

Camille LEMONNIER.

Mars 1870.

VOYAGE AUTOUR DE LA KERMESSÉ.

(Fêtes communales de Schaerbeek.)

Le canon de paix a tonné trois fois.

C'est le : « Et maintenant que la fête commence » des rois de féerie.

La grande rue de Brabant s'est, pour la circonstance, parée en boulevard : du jour au lendemain ont surgi de ses pavés des branches de pin où fleurissent les couleurs nationales.

Aux balcons des maisons, chatoient les couleurs tendres des toilettes d'été, contraste charmant aux couleurs sévères du drapeau tricolore belge.

Le soleil est de la fête. Il y a de la gaieté dans l'air. Foule compacte, joyeuse; point de cohue. De distance en distance, une draperie grenat s'agite au-dessus des têtes comme un plumet de tambour-major. Ce sont les bannières des soixante-quatorze sociétés conviées au grand festival; chacune de ces bannières porte à sa hampe une couronne de médailles qui pendent et titillent comme les sonnettes d'un chapeau chinois.

Quinze cents voix de cuivre chantent l'allégresse; les soixante-quatorze sociétés se dirigent vers la maison communale, où,

... Selon l'usage antique et solennel,

le vin d'honneur leur sera offert par le conseil des bourgmestre et échevins.

Après le festival, chaque société reçoit une médaille de présence, comme à l'académie française, et la cérémonie faite, chacun s'en va vider une ou plusieurs pintes de faro.

Si la musique adoucit les mœurs, elle aigrit aussi les gosiers; on affirme même, à ce propos, que le vieux Van Cokebeck, le chef de la philharmonie de Steenokerzeel, aurait *si tellement* bu de lambic, que le soir venu, il disait à tous ceux qui voulaient l'entendre : « Ça n'est pas étonnant qu'il fasse nuit, nous avons gagné la grande médaille d'or, et le soleil est maintenant accroché à notre bannière! »

Entr'autres particularités réjouissantes des fêtes communales, le programme officiel notait celles-ci :

PREMIÈRE JOURNÉE, — DIMANCHE 16 JUN. — A 1 heure, ouverture des concours suivants :

Tir à l'arc au berceau, chez Van Campenhout, chaussée de Haecht, à l'établissement de Jérusalem.

Jeu de quilles, concours passager chez la veuve Beraï, rue du Progrès, 164.

Jeu de Palets, concours chez P. Vander Hoeven, chaussée de Haecht, 181.

Jeu de boules, concours chez Moens, rue Thiéty, 18.

Jeu de Geybol, chez Everaerts, rue de la Consolation, 47.

Concours de pigeons, chez Vanderschrick, rue de Jérusalem, sous le patronage de la Société Saint-Servais.

DEUXIÈME JOURNÉE. — LUNDI 17 JUIN.

A huit heures, salves d'artillerie.

A dix heures, concours de labour.

Tous les fermiers et garçons de ferme habitant la commune sont invités à y prendre part.

Deux prix seront décernés, savoir :

Une médaille en argent, 25 francs en espèces et un diplôme, pour le prix de labour à 4 cheval.

A trois heures, jeu d'œufs, pour femmes, à Jérusalem, en face de l'Abattoir.

5 prix seront décernés, ensemble 15 fr.

TROISIÈME JOURNÉE. — JEUDI 20 JUIN.

A quatre heures, *concours et exposition de chapeaux*, à l'établissement du sieur Van Campenhout, chaussée de Haecht, 126.

Cinq prix seront décernés, savoir :

40 fr. au chapeau dont la forme rappellera la date de la mode la plus ancienne.

40 fr. au chapeau le plus burlesque ayant appartenu à une mode des temps.

40 fr. à celui qui portera le costume complet de l'époque à laquelle appartient son chapeau.

40 fr. au chapeau qui aura le plus de superficie et ayant appartenu à une mode des temps.

40 fr. au costume le plus burlesque.

CINQUIÈME ET DERNIÈRE JOURNÉE. — LUNDI 24 JUIN.

A huit heures, salves d'artillerie.

A dix heures, ouverture du champ de foire.

A une heure, continuation des concours.

A la même heure, *tir à l'arc à la perche*, pour femmes.

A deux heures, MAT DE COCAGNE.

Douze prix en argent seront attribués à ce jeu, savoir :

4 de 5 fr., 2 de 4 fr., 2 de 3 fr., 3 de 2 fr., et 4 de 1 fr., ensemble 29 fr.

A quatre heures, *Colin-Maillart tapant*, place Masui.

D'aucuns prendront plaisir à ces jeux de vilains; les efforts du renard, pour atteindre les raisins, feront longtemps encore les délices de la galerie. Ne sommes nous pas tous, plus ou moins champions du mat de cocagne : chacun de nous ne convoite-t-il pas la timbale ? Mais il n'y en a qu'une, et elle est si haut perchée, le mat est si glissant, que ce n'est qu'en se grimpant les uns sur les autres, que l'on a quelque chance de la décrocher.

Étant un peu de l'avis du renard, je dédaignai les ambitieux du mat de cocagne pour les saltimbanques de la foire.

J'avais à peine franchi les frontières de ce monde étrange, qu'un grand diable d'hercule fixa mon attention.

Il portait un maillot sale, zébré de bleu ; ses

bras étaient tatoués et ses poignets serrés dans des manchettes de cuir. — Une tête à la sépia.

Debout, au milieu d'un cercle d'auditeurs tout yeux et tout oreilles, il regardait son public en dessous et, dans l'attitude d'Atlas soutenant le monde, lui faisait cette harangue en voix de cave :

— « La société est en retard de dix siècles!... le talent est méconnu au jour d'aujourd'hui; des hommes de talent, on n'en trouve plus! on trouve des riens-du-tout, des traînard, des *galvaudeux* qui viennent vous dire : Moi je fais les poids!... parce qu'ils vous prennent un poids comme ça, — belle malice! »

Et ce disant, l'énergumène ramassa, à ses pieds, un poids de vingt kilos, avec lequel il joua négligemment comme avec une balle à paume.

— « ... Ah! malheur!... mais est-ce qu'ils savent seulement ce que c'est qu'un poids?... Tenez, vous êtes là trois cents autour de moi, y en a-t-il un seulement, un, qui *soye* f...ichu de me dire ce que c'est qu'un poids?... Mais non, vous êtes tous des ânes en fait de poids. Je voudrais qu'il y *eusse* ici seulement un connaisseur, et il vous dirait que moi, je sais faire les poids! — Prêtez moi seulement un mouchoir? »

La confiance de l'auditoire n'allait pas jusque là.

— « Est-ce que vous croyez que je fais le mouchoir? Je ne vous demande pas d'argent, je vous demande un mouchoir.

Cette réplique parut rassurer quelques spectateurs, car une demi-douzaine de mouchoirs de poche vinrent s'abattre au milieu du cercle comme une volée de pigeons.

— « Ah! voilà bien le monde!... tout à l'heure je vous demandais poliment un mouchoir, et c'était à qui me le refuserait; parce que j'ai parlé à présent avec moins d'*affecterie*, il en pleut! — Malheur!... Tenez, j'en prends un au hasard; vous ne direz pas qu'il est préparé?... Eh bien, je *vas* me bander les yeux avec, et puis je ferai les poids, parce que je sais faire les poids, moi!... Croyez-vous, messieurs les amateurs, que ce sera un travail méritoire, que de faire les poids sans y voir clair!... aussi je me recommande auparavant au bon cœur de la société. »

— « Allons, au plus adroit! » cria l'homme au poids en arrondissant au beau milieu du cercle une casquette du temps de Louis XI, « je commencerai quand on n'en verra plus le fond. »

Mais la société ne semblait pas vouloir se prêter à ce genre d'exercice, et c'est à peine si au bout de quelques minutes, trois ou quatre *cens* bien visés avaient atteint le but.

Alors, l'hercule blessé prit une chaise, se mit à cheval dessus, croisa ses bras sur le dossier, et toisant la foule avec un mépris souverain glapit cette phrase :

— « Qu'est-ce que vous voulez que je vous chante ? »

Et m'éloignant, je songeai que si cet artiste en poids, au lieu de déployer son talent au grand jour, l'avait dissimulé entre quatre murs de toile, en prélevant un impôt de fr. 0-10 sur la curiosité de la foule, il eût abondamment tondu la laine des moutons de Panurge.

A la foire comme ailleurs, pour convaincre la foule il faut du prestige, et ce bohème de la Balle en manquait absolument.

Tournons autour du carrousel où d'extravagants coursiers en arrêt,

Les yeux fixes et menaçants,
Se croyant lancés, ventre à terre,
Cherchent autour de l'hémisphère,
A magnétiser les passants.

De jolies filles, coiffées d'un panier de fleurs renversé, enfourchent les chevaux de bois, et saisissent avec crânerie la bride de ces coursiers qui prennent toujours le mors aux dents. Chaque écuyère a son cavalier *aimant* : — quelques-unes en ont même deux.

Tout à coup cette cavalerie part à fond de train. Les coursiers fantastiques se poursuivent sans pouvoir jamais s'atteindre, et les jolies filles dont la tête tourne, se laissent nonchalamment pencher du côté de leur meilleur « bon ami. » — Hurrah ! comme ils vont vite !

Durant ces vertigineux tours,
La gentille amazone exhorte
Le cheval de bois qui l'emporte
Dans le tourbillon des amours !

Tandis que je suivais dans leur course folle, ces chevaux ailés comme Pegase, le vent qui soufflait à travers la foire me fit monter au nez une odeur de poudre.

La poudre est l'encens des réjouissances populaires.

On tirait le canon au théâtre mécanique de la guerre franco-allemande.

Je me dirigeai sur le champ de bataille intermittent, où se mitraillaient tous les quarts d'heure, sur une surface de deux mètres car-

rés des soldats de plomb hauts comme des brins d'herbe.

J'arrivais trop tard, l'explosion que je venais d'entendre figurait l'apothéose de la *liberté des peuples*. L'administration venait de brûler sa dernière poudre de la séance, à

L'AURORE DE LA PAIX.

Et pendant que l'on relevait les morts et les blessés pour la représentation suivante, le public satisfait donnait ses deux sous au contrôle et s'en allait chercher ailleurs des émotions nouvelles.

Grand amateur du spectacle gratis des « bagatelles de la porte, » je restai néanmoins.

Sur l'estrade vide, un panneau décoratif s'entr'ouvrit, coupant en deux plusieurs belligérants en train de s'ouvrir le ventre; apparurent cinq personnages de l'époque, marchant au pas, comme les canards qui vont aux champs. Le premier s'arrêta, tourna sur lui-même; les quatre autres subirent la même impulsion automatique, et l'on entendit bientôt sortir de ces cinq bonhommes de bois les désaccords parfaits d'une valse de Nuremberg — la jolie ville en carton pâte. — Ce n'étaient plus les bardes de tout à l'heure, excitant par leurs chants guerriers, les marionnettes au combat, c'étaient maintenant les charmeurs mélancoliques accompagnant la danse de deux almées débarbouillées au jus de réglisse :

Nymphes indignes de Silène,
Elles agrémentaient ce pas,
De ronds de jambes et de bras
Empreints d'une grâce foraine.

Comme les branches d'un compas,
Leurs jambes s'étendaient sans peine.
De leur art elles faisaient cas,
Et se trémoussaient hors d'haleine.

Je ne dis pas que c'était mieux
Qu'à l'Opéra, — pourtant mes yeux
Ne quittaient pas, d'une seconde,

L'étrange couple qui dansait,
Craignant, qu'en dépit du corset,
Ne chavirât la mappemonde.

L'orchestre s'interrompit; les ballerines firent des révérences disgracieuses, et la parade continua par les espiègleries du pitre avec accompagnement de soufflets du maître.

O décadence de la grosse farce ! Tabarin est mort sans descendants et les tréteaux ne produisent plus aujourd'hui que des farceurs de treizième ordre.

Où sont les beaux jours de la place Dauphine? Tabarin et Mondor, ô vous qui donniez pour rien de si bon esprit pour vendre très-cher de si mauvaises drogues, où êtes-vous? La farce au gros sel de l'un et la pédanterie grotesque de l'autre ne sont plus qu'à l'état de tradition.

C'est à peine s'il reste de cette grandeur éclipsée un chapeau, couronne de ce roi des farceurs, — ce chapeau merveilleux qui se transformait de trente-six manières. — Une loque de feutre et quelques bribes de dialogue qui ont traversé les siècles comme l'*Iliade* de l'aveugle Homère et le *Roman comique* du cul-de-jatte Scarron — deux estropiés épiques :

TABARIN.

Je me promenois l'autre jour aux champs, du costé de Madrid (1); je vis un homme qui avoit une harquebuse sur son dos, qui alloit chassant avec deux limiers le long d'une coste; je n'avois jamais vu chose pareille; j'estois estonné que, par où il passoit, tous les oiseaux prenoient la fuite. Je me résolus d'en avoir le passetemps et de voir l'issue de sa chasse; il avoit une corde à sa main et un charbon de feu au bout.

LE MAISTRE.

O l'ignorant! on voit bien que tu n'es jamais sorti de ton village; c'estoit une mesche allumée qu'il portoit pour tirer sur le gibier, si de fortune il en rencontroit.

TABARIN.

Il ne falloit pas aller à Madrid pour tirer au gibet; il n'avoit qu'à aller à Montfaucon, ou, s'il ne sçavoit le chemin, s'y faire mener par le fils de maistre Jean-Guillaume.

LE MAISTRE.

Je te dis gibier, gros asne, je ne parle point de gibet.

TABARIN.

Enfin, comme toujours il alloit chassant, il s'arresta à un arbre où il y avoit six estourneaux qui s'estoient perchez sur une branche dudit arbre; incontinent il banda son harquebuse, bien qu'il n'y eust pas de rouët, puis il y mit le feu, et le tira si dextrement, que de six oiseaux qui estoient sur l'arbre, il en tua trois. Je vous demande maintenant combien croyez-vous qu'il en soit demeuré?

(1) Le château de Madrid, bâti sous François I^{er}, à l'extrémité du bois de Boulogne, est remplacé aujourd'hui par un établissement public.

LE MAISTRE.

O la subtile demande!

TABARIN.

Peut-estre serez-vous assez empesché à la resoudre.

LE MAISTRE.

Il y en avait six, et il en tua trois.

TABARIN.

C'est la vérité.

LE MAISTRE.

Je veux donc dire asseurement qu'il en demeura trois, puisqu'il n'en avoit tué que trois.

TABARIN.

Vous en avez menty; ne sçavois-je pas bien que vous broncheriez en si beau chemin; il n'y en demeura pas un, car les trois premiers estant tuez, les trois autres s'enfuyrent. Voilà un grand esprit, il croit que trois oiseaux soient de si pauvre entendement que d'attendre que le chasseur ait rechargé son arquebuse.

Quand cette bonne vieille farce fut jouée, celui qui faisait *Mondor*, donna un coup de pied au faux Tabarin, et tandis que celui-ci allait bondir la tête la première contre la grosse-caisse — effet comique — il emboucha un porte-voix, et, du haut de son estrade, se mit à parler au peuple non pour conjurer l'invasion, comme Lamartine, mais, au contraire, pour la provoquer.

Type assez curieux, du reste, que celui du directeur du théâtre de la guerre franco-allemande : Enfoui à corps perdu dans une redingote de major retraité; la tête, — un museau de fouine, — engloutie sous un chapeau de haute forme, assez large pour servir de parapluie, au besoin, et une voix, une voix comme en auraient les fouines, si les temps fabuleux revenaient pour les bêtes.

— Vous verrez, nasilla ce grotesque, en terminant son annonce, vous verrez 80,000 cadavres sur la scène! — Allez la musique!

Et les cinq automates, voués au piston et à la clarinette dès l'âge le plus tendre, partirent du pied gauche et donnèrent une seconde audition de leur platonique valse de Nuremberg, dont le pitre accentua le rythme à coups de grosse caisse. Un singe que l'impresario m'avoit fait oublier, joignit, à cet ensemble, sa partie de cloche, et l'infortunée valse se trouva bientôt étouffée dans ce charivari.

Sans doute alléchée par la promesse des 80,000 cadavres, la foule se précipita dans la

baraque avec une telle frénésie, que le flot populaire, m'entraînant dans son flux, me fit échouer sur une banquette des premières.

Quoique aux premières places, je n'étais pas entouré de ce qu'il est convenu d'appeler le *high-life* : j'avais pour voisin de gauche un gaillard *superficiel* qui mâchait éperdûment une tranche de *scholl*, et pour voisine de droite une nourrice hors-lieux, revêtue de ses insignes.

La toile se leva sur un paysage cosmopolite où fraternisaient indifféremment les palmiers, les saules, les pins, les acacias et les cactus. Deux papillons de gaz accrochés à un nuage, éclairaient cette scène variée, mais avec une telle intempérance de lumière, que le préposé à l'éclairage était obligé de venir à chaque instant leur fermer le bec.

L'indigène de ces lieux (déjà nommé) fit son entrée, chapeau bas; et, ayant incliné par trois fois son petit crâne d'oiseau, prononça ces trois mots :

— *La science va commencer !*

Sans plus tarder, il tira également de son nez trois muscades, qu'il avala aussitôt.

A cette vue, mon voisin de gauche ouvrit une bouche comme une boîte aux lettres; et ma voisine de droite fut prise d'un tel accès d'hilarité, qu'elle n'eut pas assez de sa bouche pour l'exprimer, et qu'il lui fallut y joindre aussi une pantomime accentuée de ses coudes.

La science continua par un intermède comique assez inattendu : le prestidigitateur, au mépris de toutes les convenances scéniques, se mit à apostropher les employés du contrôle qui faisaient mal leur service, et déserta la scène pour aller empiler trois nouveaux spectateurs qu'il venait d'apercevoir avec l'œil du maître.

La science se termina par le tour du lapin vivant qui sort d'un chapeau de bonne volonté.

Cette fois, ma voisine de droite, au comble de l'*esbattement* n'eut même plus assez de sa bouche et de ses coudes pour manifester sa joie, et trépigna avec une telle inconséquence que son nourrisson, perdant son centre de gravité, opéra une dégringolade et se mit à crier comme chez lui.

Le public, indigné, protesta et demanda l'exclusion de ce moutard mal élevé : justice fut aussitôt faite.

Tout ceci n'était que lever de rideau ou intermède, en attendant la grosse pièce, — la pièce militaire.

Le directeur reparut et permit aux cinq au-

tomates à musique de se retirer, par déférence sans doute à leurs sentiments patriotiques. Cet orchestre endormeur fut remplacé par un simple tambour qui ne cessa de battre la charge pendant toute l'action.

Sur un signe du directeur, le paysage cosmopolite qui était à double fond, se transforma en un champ de bataille en miniature.

L'impresario *expliqua* ainsi le panorama :

Au premier plan, le village de Saarbruck; au deuxième plan, les murs de Paris, la tour Saint-Jacques, la colonne Vendôme, l'Obélisque et les Invalides.

D'après ce décor à double entente, la pantomime pouvait s'appeler : *Bataille de Saarbruck devant Paris*.

— Attention ! dit l'ex-avaleur de muscades, la grrrrrande bataille va commencer !

Il n'avait pas plutôt achevé son exorde, qu'une compagnie de petits soldats en fer blanc traversa la scène à reculons.

— Le premier corps d'armée ! nasilla l'impresario.

Cela ne formait, en effet, qu'un seul corps, mu par une infinité de jambes à roulettes — une sorte de mille-pattes.

Après celui-ci, il en vint un, puis deux, puis trois ; en moins de cinq minutes, il y eut une douzaine de corps d'armées en présence. La bataille se fit sur place ; les machinistes, cachés dans le dessous, la simulèrent, en tirant des pétards entre les jambes de ces corps d'armées qui s'en retournèrent comme ils étaient venus, afin de faire place aux autres corps d'armées, qui jouaient le rôle des 80,000 cadavres.

La bataille fut suivie d'un défilé en bon ordre, à la tête duquel figurait une marionnette équestre qui se découvrit à plusieurs reprises, comme une personne naturelle.

« Le roi de Prusse : *Il salue l'aimable société.* »

Politesse apocryphe, car, malgré ces salutations, les hostilités reprirent de plus belle et ne se terminèrent que par un incendie de flammes de bengale : corps d'armée, paysage et monuments s'évanouirent dans un nuage de poudre.

— « C'est pour avoir l'honneur de vous remercier, conclua le directeur, faites-en part à vos amis et connaissances. »

Voilà qui est fait ; Barnum, es-tu content ? Quant à moi, je ne regrette pas les quatre sous qui m'ont si singulièrement édifié sur le chapitre de la gloire.

Comme je sortais de là, les lutteurs d'en

face venaient de terminer leurs exercices; ces *tombours* d'hommes rentraient dans la vie privée; cependant, le lutteur en chef me fit assister à une scène intime qui valait bien les plus fameuses scènes de pugilat :

Ce colosse, qui, tout à l'heure, jetait le gant du défi à la foule, et *tombait* impitoyablement tous les amateurs assez osés pour le relever, ce colosse s'était retiré dans sa voiture, et mangeait de baisers un petit St Jean qui l'appelait papa. La voiture était étroite, et le colosse large comme deux, gênait fort, dans ses allées et venues, une femmelette, occupée aux préparatifs du repas. Alors, la grâce primant la force, cette ménagère grosse comme le poing gourmandait, bousculait son homme et le faisait tourner comme un tonton. Lui, se laissait faire en riant; on eût dit un molosse agacé par un roquet, repliant ses pattes, dans la crainte d'écraser l'infiniment petit.

Je fus distrait de cette scène d'intérieur, par le beuglement d'un trombone jetant dans l'espace des cris de cuivre, comme s'il eût eu mission de sonner la diane du jugement dernier.

Ce trombone de malheur sonnait pour les trois malingres haridelles d'un cirque olympique.

Sur une de ces trois peaux de bêtes, — peut-être des *Gladiateur* dans leur jeunesse, — une fillette à laquelle Rubens eut mis des ailes, exécutait des poses d'expression, et, de temps en temps, levait la jambe comme une petite Rigolboche. Les mille paillettes de son costume de parade reluisaient au soleil qui bronzait la peau de ses joues déjà creuses.

Ce chérubin faisait peine à voir avec ses accroche-cœurs; — il serait humain, ce me semble, de respecter l'enfance ainsi que la vieillesse.

— « Entrez, mesdames et messieurs, elle est vivante à l'intérieur, venez voir ce que vous n'avez jamais vu : une jeune fille à trois jambes! »

Celui qui tenait ce langage avait l'air d'un brave homme; on pouvait le croire sur parole; je lui donnai mes deux sous et franchis le sanctuaire du phénomène vivant.

O sainte horreur! on exhibait là une pauvre éclopée de quinze ans, qui se mouvait moins bien encore avec ses trois jambes que vous et moi avec les deux; et peut-on honorer du titre de jambe, cette membrane qui ressemblait à une trompe d'éléphant à laquelle on aurait adaptée une bottine?

Je sortis plus vite que je n'étais entré; le monsieur à l'air brave homme me demanda si « ça valait l'argent » — amour-propre de père!

J'en avais assez; ma provision de songes était faite; je croyais avoir vu la plus parfaite des monstruosité; le spectacle qui m'était réservé me persuada bien vite de ma présomption.

Ce n'était pourtant qu'un tir à l'arquebuse; arme bien inoffensive dans ce siècle de progrès où le génie de la destruction a produit de si merveilleux chefs-d'œuvre.

Cependant, pas une maman ne manquait de montrer à son moutard cette cible étrange, s'ouvrant comme une chasse, où cinq poupees de bois, hautes d'une coudée, représentaient une scène de mœurs de l'époque : *L'Exécution de Troppmann*.

Rien n'y manquait, pas même le prêtre dont l'artiste s'était spécialement appliqué à rendre l'expression stupéfaite; la sainte guillotine avait dû être travaillée d'après nature. Le héros était lié sur le bois de justice, et deux bourreaux à face de cannibales, tenaient en mains le cordonnet d'or qui correspondait aux poignets du patient.

Une cible se trouvait plaquée contre le piédestal de ce groupe historique, et chaque fois qu'un amateur mettait dans le mille, le couteau glissait dans la rainure et tranchait la tête de Troppmann.

Je fis cette remarque : qu'un tireur adroit pouvait la faire tomber deux fois pour un sou!

Henri LIESSE.

Lundi 24 juin, c'était jour de fête à la villa Servais, où l'on célébrait la nomination de Joseph Servais appelé à continuer l'œuvre de son père, au conservatoire de Bruxelles.

Après un dîner intime auquel assistait Gevaert, le *Cercle Servais* vint donner devant le perron de la Villa une aubade aux flambeaux.

Joseph Servais reçut les félicitations de la population de Hal, laquelle avait littéralement envahi le parc. Ce simple fait prouve combien reste acquis à la mémoire de Servais, ce privilège des natures d'élite : la popularité.

L'Art libre, tout en félicitant Joseph Servais d'une succession artistique bien due à son talent, se félicite lui-même de ce petit événement qui lui vaut la promesse d'une nouvelle collaboration de Gevaert, et celle aussi d'une étude sur Wagner par Franz Servais, à son retour de Munich où il est allé entendre *Tristan et Iseult*, le chef-d'œuvre du maître moderne.

L.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

Nous prions les abonnés de l'ART LIBRE de vouloir bien excuser le retard de ce numéro — ce retard résultant de la fermeture des ateliers de l'imprimerie pendant les deux journées des fêtes de Bruxelles.

DU PORTRAIT.

Le portrait est le genre de peinture dans lequel toutes les facultés humaines trouvent leur emploi ; il a toujours été et sera toujours la pierre de touche du talent et du génie. Si dans l'œuvre d'un artiste quelque génialement doué qu'il soit, nous ne rencontrons au moins un portrait supérieur, soyez certain qu'il lui a manqué une faculté pour être complet.

Quelles que soient les aptitudes d'un artiste, son idéal est toujours la reproduction plastique de son semblable et quelle que soit la perfection avec laquelle il traite son genre de prédilection, il n'y atteindra jamais la hauteur du peintre de portrait. Notez que je prends ici la dénomination de peintre de portrait comme étant à mon sens l'idée la plus complètement supérieure de la réunion de toutes les aptitudes humaines.

Toutes les splendeurs que peut enfanter

l'imagination de l'artiste le plus inventif ne peuvent égaler les beautés d'un bon portrait, aussi les plus fougueux d'entre eux ont-ils senti le besoin de s'essayer dans ce genre. L'artiste éprouve toujours dans sa vie le besoin irrésistible de faire un portrait, c'est un monument qu'il élève à l'une ou à l'autre grande sensation de son existence. Nous pensons qu'il n'existe pas de beaux portraits dont les modèles soient nuls ou inconnus. C'est toujours le résultat d'un sentiment qui a profondément ému le peintre ou le sculpteur. C'est, soit une marque de respect, de vénération; aussi rencontre-t-on, parmi les portraits les plus remarquables des grands peintres, ceux de leur père, de leur mère, d'un intelligent protecteur, d'un ami ou d'un homme pour les facultés duquel ils avaient une profonde admiration; la femme qu'ils aiment sera éternellement le motif de leurs plus belles productions; donc : la raison majeure d'un portrait est d'être « commémoratif. » L'indifférence de l'artiste envers son modèle est la cause première de sa mauvaise exécution, ce qui n'a malheureusement que trop souvent raison d'être.

Je ne veux pas faire l'historique de l'art du portrait; il y aurait lieu cependant de manifester en cette matière une grande science et une profonde érudition; mais comme ni l'un ni l'autre ne sont mon cas, je ne m'occuperai que de certains signes physiologiques.

Un des signes caractéristiques de la portraiture, comme on disait jadis, c'est d'avoir vulgarisé en bien plus grand nombre les traits des ennemis de l'humanité que ceux de ses amis. La collection des statues et portraits des empereurs, des despotes, des prélats, des criminels célèbres, des courtisanes etc. etc. est de beaucoup supérieure à celle des grands citoyens, des philosophes, des poètes, des philanthropes, des inventeurs, bref des bienfaiteurs de l'humanité. Cela se comprend de reste: les ennemis de l'humanité ont toujours eu, plus que les autres, les *moyens* de se faire peindre selon leur bon plaisir: c'est, je crois, un motif sérieux pour que la collection des premiers soit plus complète que celle des seconds.

La similitude de nature entre le peintre et son modèle est souvent la cause de la perfection artistique d'un portrait; ainsi un bon gros sanguin haut en couleur, franc d'allures, un homme facile à lire, dont la conscience et la loyauté se reflètent dans l'œil, celui là est d'ordinaire le modèle d'un peintre correspondant à sa nature; un tel modèle prête au beau morceau de peinture: c'est l'amiral Ruyter peint par Jordaens. Peintre et modèle ne font qu'un; voyez le beau portrait du Louvre, là cette observation est saisissante. On ne peut être bien peint que par l'artiste qui comprend bien votre tempérament et votre caractère; c'est pourquoi le peintre de portraits est le seul, le vrai peintre d'histoire. La vie d'Erasmus est plus connue par les toiles d'Holbein que par ses écrits.

Les portraitistes hollandais ont plus illustré et mieux écrit que les historiens, la grande époque de la république Batave. Amiraux, marins, législateurs, philosophes, docteurs, magistrats, corporations de toutes espèces, administrations, etc., personne ne fut oublié par eux. Ils sont là, tous vivants, dans l'entière réalité de leur personne; tous les actes, toutes les actions de cette sublime génération sont illustrés par les maîtres du temps; aussi quels peintres! et ils n'ont absolument rien fait d'autre, que la reproduction interprétée de ce qu'ils avaient sous les yeux! — Toute l'histoire du bourgmestre Six est écrite dans les deux portraits de Rembrandt, l'un de ces portraits est une miniature: C'est le bourgmestre Six, jeune, habillé coquettement à la mode du jour; physionomie remplie de jeunesse, de santé, d'insouciance; le deuxième portrait est à mi-corps, grandeur nature, Six va sortir, il met ses gants; ses vêtements sont négligemment ajustés, rapés même. Dans la tête se retrouvent encore les traits du Six gandin de tout à l'heure; mais quels changements! comme il est devenu sérieux; comme on lit dans sa physionomie, toutes les graves affaires qui l'occupent et toutes les lourdes charges qui pèsent sur sa responsabilité. — J'ai regardé souvent ce portrait pendant des heures entières; il me fascinait tellement, qu'en pensée, je vivais au temps de Six et de Rem-

brandt; c'est la plus sublime peinture que j'aie vue de ma vie. Le chapeau, la tête et le rabat sont terminés, le reste est à l'état d'ébauche. Beaucoup de gens regrettent que le tout ne soit pas terminé. Pour moi, j'ai la conviction que cela augmente de beaucoup l'intérêt de ce sublime chef-d'œuvre.

J'ai cité ce portrait parce qu'il est supérieur à tous les autres, et qu'il montre la plus éloquente preuve de cet argument : que l'on ne peut peindre l'histoire que d'après nature. Ce portrait du bourgmestre Six, c'est l'histoire de l'époque, de la ville d'Amsterdam.

Un portrait qu'il est impossible de ne pas signaler, est celui du fameux capitaine Ripperda, ce citoyen soldat qui la faisait si dître aux espagnols. Il est peint par F. Hals. — Un immense feutre, une énorme collerette blanche, une jaquette de cuir jaune, un baudrier, voilà de quoi se compose l'uniforme du capitaine. Il tient à la main un verre qu'il vient de vider; et probablement ce n'est pas le premier, si l'on en juge d'après l'expression réjouie de sa figure, car jamais la gaieté, la bonne humeur la santé, n'ont été exprimées d'une manière aussi complète. Le teint de la physionomie de ce gai personnage, est brun rouge; l'œil humide, fendu, est un peu retroussé aux coins, à la japonaise, par la continuelle habitude du rire; le nez camard, avec de belles narines bien larges; la bouche fendue rit aux éclats; la peau est collée sur les os, la chair est dure et ferme, le hâle a bronzé le tout. Ajoutez à cela l'expression la plus parfaite du plus franc rire, qui ait jamais déridé face humaine, et vous aurez une idée de ce bizarre portrait, dont l'exécution est aussi vive que le modèle est vivant. C'est peint avec une liberté et une sûreté qui n'ont été égalées par aucun maître. Il est incroyable de se rapprocher autant de Rembrandt, quant au fond, tout en s'en écartant aussi complètement par la facture et le procédé. Comme Jordaens avec Ruyter, Rembrandt avec Six, Frans Hals, avec Ripperda, a rencontré le modèle de son cœur.

Bref, Ripperda est la personnification de la haine contre les Espagnols. Il n'y avait que F. Hals, pour décrire la figure de ce grand

patriote. Si vous passez à Amsterdam, allez voir ce portrait, il est peu connu, et vous m'aidez ainsi, à le mettre à la place qu'il doit occuper, c'est à-dire, au premier rang.

Je n'en finirais pas, s'il fallait décrire tous les portraits intéressants laissés par Rembrandt, par Vander Elst, par F. Hals, par J. Stein, par Vanloo (élève de Rembrandt), par Mierselt, et tant d'autres ! S'il était possible de réunir, dans un seul monument, tous ces portraits, on pourrait graver, sur ce monument, ces mots : *Histoire de la Hollande*.

Un trait caractéristique des portraits hollandais, c'est la sobriété des détails et des accessoires explicatifs; la tête et les mains en lumière et bien caractérisés, les vêtements sobres un peu sacrifiés, la pose simple, aisée, empreinte de l'attitude exigée par les costumes à la mode du temps, voilà la donnée dominante du portrait hollandais. — Les Flamands ont conservé assez longtemps cette tradition et ils ont bien fait. Après Porebus, elle est un peu abandonnée; du temps de Rubens et Van Dyck, elle disparaît presque totalement pour faire place au portrait de parade. Mais comment résister à ces deux charmeurs, Rubens et Van Dyck ? — Rubens qui mesurait tout à son aune, fut le portraitiste du luxe, de la mise en scène, de la soie, du satin, du brocard d'or, des portraits à fond d'architecture, des colonades, des palais, des riches étoffes, des flots de dentelles, des grappes de perles et des broderies. Du milieu de toutes ces splendeurs, jaillissent de superbes figures de femmes, au teint frais, éclatant, aux yeux clairs, mouillés, aux regards francs, aux lèvres finement vermillonnées, aux tempes que l'on voit battre sous une peau fine, transparente, aux belles épaules, aux beaux seins, aux mains longues, potelées, blanches et élégantes; toute cette beauté de chair et de sang éclipsant les richesses qui les environnent. Le peintre de la Galerie Médicis, ne pouvait être ni celui de Ruyter, ni de Six, ni de Ripperda, ni d'Erasmus, il fut le peintre des choses somptueuses et la vénusté, comme dirait Rabelais, n'eut jamais de plus magnifique interprète.

Van Dyck, lui, est pour ainsi dire, un peintre

de Cape et d'Épée ; le caractère chevaleresque domine toujours en lui ; ses personnages, drapés de grands manteaux, ont l'allure aristocratique, les mains élégantes, les moustaches en crocs, et sont coiffés de vastes feutres empanachés. Cols et manchettes en dentelles ou en beau linge de flandre, pourpains de satin ou de velours, souliers à grandes rosettes et talons hauts, cuirasses étincelantes. Ils portent au côté de longues épées ou de longues cannes tenues par des mains gantées de peau de chamois. De pareils accoutrements devaient donner à ses modèles d'autres allures que nos gibus, nos habits noirs, nos sticks, etc., etc. ; ces allures étaient commandées par le vêtement de cette époque. Des personnages ainsi costumés devaient se dandiner autrement que nous ; et la nature fine, élégante de Van Dyck devait indubitablement donner à ces portraits le caractère romanesque de son temps. La fréquentation continuelle des grands seigneurs d'Italie et d'Angleterre, a été d'une influence énorme sur son talent. Il ne voyait plus ses modèles qu'au travers d'un prisme aristocratique ; la tournure simple, pour lui, n'existe plus ; tous ses portraits sont d'une crânerie provoquante. Quand il peint la femme il n'a certes pas le caractère voluptueux de Rubens, mais sa femme, à lui, est d'une élégance plus raffinée ; elle est plus coquette et plus fine, plus civilisée ; tout cela prouve que l'œuvre d'un maître est toujours le reflet de la société dans laquelle il vit, et que l'on peindra toujours mieux ce que l'on voit que ce que l'on ne voit pas. Cela est tellement vrai que si nous remontons jusqu'aux peintres gothiques, nous voyons, dans leurs portraits, l'histoire complète de la féodalité : les gens toujours à genoux, en prières, et toujours armés jusqu'aux dents ; c'est bien là le stigmate de cette époque : la domination du Seigneur par le prêtre et la domination du peuple par le Seigneur.

Le peintre doit toujours être la conséquence de sa génération ; à cette condition là seulement, il a une valeur morale ; en dehors de ce principe, il devient un être inutile et même nuisible à la société.

Les écoles flamandes et hollandaises sont

assez riches en portraitistes pour ne pas devoir emprunter à l'étranger les preuves à l'appui de ce que je viens d'avancer. Les Italiens et les Espagnols, ayant agi d'après les mêmes principes de logique que leurs devanciers, il est inutile d'allonger outre mesure cet aperçu.

Cela ne m'empêche pas d'avoir pour les Italiens et les Espagnols surtout, une profonde admiration. Je tiens en haute estime les Veronèse, les Titien, les Raphaël, les Velazquez : Je n'oublierai jamais de ce dernier maître, si personnel dans son art, son sublime portrait de Philippe IV, exposé au *British Museum*, à Londres. Comme le tyran est admirablement personnifié, avec son crâne allongé passé au laminoir, son teint blafard, son regard faux, son nez de travers, sa bouche hautaine et cruellement sensuelle, ses cheveux blonds filassés, son front vide, bossué comme un vieux chaudron de cuivre, son air dédaigneux et méprisant. Velazquez a fait de l'accumulation de ces monstruosité une œuvre de génie et, si l'honnête bourgmestre Six, de Rembrandt, ne m'était pas physiquement et moralement plus sympathique que le roi Philippe IV, je préférerais, ma foi, le portrait de ce féroce personnage.

Si je n'aime pas toujours les modèles des Maîtres de la Renaissance, je n'en admire pas moins, sans réserve aucune, le génie des grands artistes qui les ont transformés en d'immortels chefs-d'œuvre.

HOUT.

(A continuer),

DE WAARHEID IN HET LEVEN.

— LA VÉRITÉ DANS LA VIE. —

IV.

Een vrouwken gezwind te spinnen zat,
Ze bekeek den draad en draaide het rad.
Rom, rom, mijn wielken!
En win ik niet veel, ik ben te vree,
Een kommeken melk en een roggene snee
'K verzadig den dorst en den honger daarmee.
Rom, rom, mijn wielken!

..

Een vrouwken gezwind te spinnen zat,
Ze bekeek den draad en draaide het rad.
Rom, rom, mijn wielken!
Eens had ik een man, 't was een brave man,
Al dronk hij zoo geerne de volle kan,
Ik scheidde er, helaas, toch zoo treurig van.
Rom, rom, mijn wielken!

...

Een vrouwken gezwind te spinnen zat,
Ze bekeek den draad en draaide het rad.
Rom, rom, mijn wielken!
En kindren... 'k had er zooveel om mij heen,
Zij minden en trouwden, ik zit gansch alleen,
Wat wordt mij de wereld toch ledig en kleen...
Rom, rom, mijn wielken.

V.

Ik klimme ten berg naar den molen,
Daar bloeien de lieve violen,
Ze rieken zoo wonderlijk goed.

..

Ik ging ze wel vroeger te plukken,
Om 't tuiltje zoo blijde te drukken
Op een mij beminnend gemoed.

...

Die vriendschap! — ze werd mij ontstolen,
Nog bloeien de lieve violen,
Ik trappel haar onder den voet...

VI.

Een vriend verloren, — twee gewonnen!
Wie fabelt nog van trouw gevoel?
De zonne straalt in beek en bronne,
Maar laat ze toch van binnen koel.

..

De vriendschap flikkerglanst in de oogen,
De lach is luid en warm de hand;
Maar blijft het hert niet onbewogen
En rustig in dien vriendschapsband?

...

O heilige vriendschap, waard te roemen!
Waar zijt ge, vind ik u niet meer?
Ach, moest ik, kleine reine bloemen,
U daarom trapplen woest ter neer? —

Emanuel HIEL.

(Vervolg).

L'ESPRIT ET L'HUMOUR

Walter Hussey Burgh ce radieux météore qui ne fit que traverser le ciel orageux de l'histoire d'Irlande, pendant la seconde moitié du siècle dernier, ce même Burgh dont la vie conquiert tant d'amour, et la mort tant de larmes, entre autres pensées recueillies par son ingénieux historien, exprime celle-ci :

« L'esprit est la chose la plus facile, et l'humour la plus difficile à atteindre. »

— *Wit is the most attainable, and humour the most unattainable of things.* —

Avec le respect dû à sa mémoire, nous trouvons ce que le grand homme dit là médiocrement exact... mais ce qu'il ne dit pas, nous semble surtout regrettable. S'il eût ajouté que l'humour est aussi la chose la plus difficile à définir, nous excuserions peut-être son paradoxe sur l'esprit, en suggérant au lecteur, que *wit*, traduction anglaise d'*esprit*, comporte dans cette langue, plutôt une idée de plaisanterie, et de répartie heureuse, que ce mélange d'à-propos constant, de vivacité, de pénétration des autres et de possession de soi-même, qui est le sens généralement attaché par nous au mot français : — Vraiment, nous croyons l'esprit aussi difficile à atteindre que l'humour, et nous ne croyons pas que l'un ou l'autre se donne.

Ce n'est point une thèse de philologie que nous voulons discuter ici; encore moins prétendons-nous fixer l'opinion sur un point en litige; mais pour n'être pas de celles qui se tranchent jamais d'une manière absolue... la question nous a semblé bonne à poser, sinon facile à résoudre.

Bien que toutes les littératures de l'Europe, et surtout de notre occident, aient compté d'excellents humoristes, le mot *humour*, et l'idée qu'il exprime, font partie intégrante de l'originalité britannique. Les nations voisines ont tour à tour adopté le mot, en se méprenant, plus ou moins gravement, sur l'idée qu'il convient d'en revêtir. En France, par

exemple, il nous sert depuis un demi-siècle, tantôt à désigner ce genre littéraire qui hésite entre la Fantaisie, la Confession, et les *notes de voyages*, tantôt nous lui faisons signifier, une sorte d'hilarité fantasque.

Le mot est manifestement intraduisible en français.

Dans un seul *alinéa* de l'humouriste Charles Lamb, je rencontre les trois emplois suivants d'humour : *lubies, caprice, joyeuse humeur*. *Humour* a, évidemment, un quatrième, ou un millième sens, propre à l'écrivain, dit humouriste. Car il ne signifie alors, ni lubies, ni caprice, ni enjouement, tout en possédant un reflet de cette triple acception. Les Français ont presque exclusivement voué le mot anglais au service littéraire, entendant par là une ironie capricieuse, particulière au tempérament de tel écrivain, dont ils disent alors que : ses œuvres sont pleines d'humour. Rarement, nous l'appliquons à l'auteur lui-même, à sa personne morale; il caractérise seulement, pour nous, les choses confiées au papier.

Si j'étais forcé d'exposer ce que j'entends par *humour*, et les idées qu'il éveille en moi, je traduirais ainsi, par à peu près, ce tout petit mot : une moquerie bienveillante, douce et humaine; une préoccupation vive du droit et du bien-être universel, cachée sous le voile d'une résignation fataliste, une douleur endormie, une mélancolie souriante; l'œil de l'âme ouvert à l'observation des détails de la vie, la libre expansion d'un esprit réglé par nature; la religion du passé mêlée à l'étude minutieuse du présent... — C'est long, vous le voyez, et je n'ai pas fini. Je supposerais volontiers, qu'il y a au fond de tout humouriste, *un poète mort jeune*, comme dit Sainte-Beuve; et plus volontiers, avec Musset, je croirais à

Un poète endormi, toujours jeune et vivant.

William Thackeray, dans les *lectures* qu'il *délivra* en Angleterre, en Écosse et en Amérique, sur les humouristes anglais du dix-huitième siècle, les énumère ou les juxtapose dans l'ordre suivant :

Swift.

Congrève et Addison.

Steele.

Prior, Gay et Pope.

Hogarth Smolett et Fielding.

Sterne et Goldsmith.

Puis, au début de son livre, il peint ainsi l'humouriste :

« Si *humour* signifiait uniquement le rire, vous ne vous intéresseriez pas davantage aux écrivains humouristes qu'à la vie privée d'Arlequin, qui possède en commun avec eux le don de vous faire rire. Mais les hommes, dont la vie et l'histoire sont, ainsi que le témoigne votre présence ici, l'objet de votre curiosité sympathique, s'adressent à bien d'autres facultés que notre sens du ridicule. L'écrivain humouriste a pour objet d'éveiller et de diriger votre amour, votre pitié, votre bonté; — votre mépris pour la fourberie et l'imposture, votre tendresse pour le faible, le pauvre, l'opprimé, le malheureux; — du meilleur de ses moyens et de son habileté, il commente presque toutes les actions, et passions ordinaires de la vie.

» En conséquence, selon qu'il trouve, qu'il exprime et qu'il sent mieux la vérité, nous le considérons, l'estimons, et même quelquefois l'aimons. Et comme sa mission a été de noter la vie et les particularités des autres, nous moralisons sur *sa* vie à lui, quand il est mort, et, de cette façon, le prêcheur d'hier devient le texte du sermon d'aujourd'hui. »

Vouloir assigner un but constant, immuable, à ce qui ne vit le plus souvent que par le choc d'émotions spontanées, tel est, selon nous, le tort le plus grave de cette définition.

En quel endroit de leurs livres, l'indécent Sterne, et le vertueux Addison lui-même, témoignent-ils si manifestement du dessein de moraliser la société, et de lui faire hair le mensonge. Hogarth, le peintre, est le seul humouriste, peut-être, dont l'œuvre contienne une leçon préméditée.

Swift, Fielding, Smollet et Goldsmith nous ont laissé, dans *Gulliver*, dans *Tomes Jones*, dans *Roderyk Random*, et dans le *Vicaire de Wakefield*, des modèles, destinés à vivre aussi longtemps que l'esprit humain, d'invention

heureuse, d'analyse délicate, de peinture agréable ou touchante, d'émotion saine et de style approprié au sujet... Mais où sont-ils ces précheurs et ces sermons dont parle Thackeray ?

Nous savons presque par cœur Charles Lamb, qui a inauguré une ère nouvelle dans la littérature humoristique. Assurément, il aimait la vertu et fut vertueux, mais je ne sache pas qu'il m'ait jamais sermonné sur d'autres points que l'interprétation des tragédies de Shakespeare, par exemple, ou encore les destinées de la comédie en Angleterre, à moins qu'il ne s'agisse d'une dissertation sur le porc rôti, ou d'un éloge des petits ramoneurs.

Je reconnais volontiers avoir été trop loin, en refusant tout à fait, à l'action des humoristes sur la société, l'instinct moralisateur que lui attribue Thackeray; mais je crois que, chez les représentants les plus avoués de l'école humoristique, cette tendance éclate surtout par le contraste de leurs œuvres avec les œuvres contemporaines; que, par conséquent, la leçon est toujours indirecte; enfin, elle portera presque toujours plutôt sur un point de simple décence mondaine, ou de convenance littéraire, que de morale pure.

Ainsi, la réserve, l'élégance et la sobriété d'Addison, protesteront contre les débordements de style du théâtre de la Restauration, qui était devenu, aux mains des Wycherley, des Congrève et des Farghar, une étrange école de mœurs. Ainsi encore, l'honnête gaieté de Goldsmith tentera d'opposer une digue à l'envahissement définitif de la sentimentalité dans la comédie de son temps.

Ces exemples, que nous pourrions multiplier, nous semblent concluants.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, humour n'est pas seulement un mot anglais, il est une idée anglaise; loin de pouvoir l'expliquer, il ne nous sera peut-être jamais donné de la comprendre entièrement. Essayez donc de traduire ce mot si simple : *at home* et cet autre mot si vulgaire : *comfort*.

L'humour, en littérature, peut se définir quelquefois, un sens très-aiguë du ridicule,

et le don d'exposer hommes et choses sous un jour plaisant. Nous avons été frappé du soin extrême que montrent les Anglais à prévenir la confusion d'*humour* avec esprit. Aussi ils ne manquent jamais de juxtaposer ces deux mots pour signaler leur diversité de portée, ils vont même souvent jusqu'à les opposer l'un à l'autre.

Coleridge, dans les marques trop sévères dont il poursuit l'œuvre de Sterne, sépare nettement l'humour de l'esprit, de la fantaisie et de la drôlerie.

Faut-il accepter la définition naïve, et peut-être exacte de certain ami, qui nous traduisait : l'humour littéraire, le fait d'un homme écrivant sous l'effet de son humeur présente ?

Mais à ce compte, il ne tiendrait à rien que le monde ne pullulât demain d'humouristes; avant d'accueillir cette solution facile, il faudrait établir qu'il ne s'agit pas ici de l'humeur du premier venu, ni de celle de tout le monde, mais d'une humeur particulière, et nous sommes tout aussi avancés qu'en commentant.

Pour nous, l'humour littéraire, compris et réalisé comme il le fut par ceux dont les noms se sont rencontrés dans cette petite note, nous paraît le point de jonction du bon sens et de l'idéal, de la philosophie et du rêve, de l'observation et de l'aspiration; nous allions dire la plus haute, la plus féconde, et aussi la plus naturelle expression de la pensée humaine.

Cette branche de l'art ne réclame point absolument pour être cultivée avec succès, une organisation nerveuse et malade; mais elle exige de la sensibilité, une sorte de réserve, alliée au sentiment intime de sa force, et au dégoût ou à l'impossibilité de prendre part aux luttes du temps...

Que sais-je? comme disait Montaigne..., le sublime humoriste.

Louis DÉPRET.

LA-BAS!

Au docteur Haman.

Le soleil, blanc, fond sa lumière
Dans l'épais brouillard d'un ciel gris;
Vers midi, court, au cimetière,
Une femme aux traits amaigris.

Elle s'en va, morne et distraite,
Toute à ses regrets superflus,
Pleurer, là bas : sur la retraite
D'un époux aimé qui n'est plus.

Les sillons que la douleur creuse,
Ont assombri ses jolis yeux;
Inclinant sa tête rêveuse,
Elle évite les curieux.

A ses côtés, un enfant rose
Se laisse traîner par le bras,
Sans trop savoir pour quelle cause,
Sa mère va toujours là-bas!

— « Pourquoi, maman, pourquoi donc faire,
Demande le baby, gaîment,
» Vas-tu toujours au cimetière, ...
» Mais, pourquoi, dis..., réponds, maman ? »

Détournant sa face angélique,
Il dit encor : « C'est bien plus beau,
» Les soldats qui font la musique,
» Tu sais, maman, près du jet d'eau ? »

Lorsqu'en l'enceinte désolée,
Furtive, on la voit se glisser
Entre les marbres d'une allée,
L'enfant a cessé de causer.

Mais à l'heure de la prière,
Il dit avant de s'endormir :
« Maman, pourquoi donc petit père
» Est-il si long à revenir ? »

Puis faisant sa gentille moue :
« Maman, je ne t'aime pas,
» Père me menait où l'on joue,
» Et toi, ... tu me mènes là-bas ! »

Henri LIESSE.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

Nous continuons aujourd'hui nos fouilles bibliographiques par quelques extraits de *critique d'art* d'un écrivain qui est, en Belgique, le représentant le plus accentué de la *modernité* :

Aujourd'hui on n'en parle plus (de la peinture d'histoire), c'est vrai, mais on en fait encore, et c'est ce qui étonne. Je ne suis l'ennemi déclaré que de ce qui manque d'intelligence, de convenance et de savoir-vivre; mais j'avoue que ces sortes de représentations me paraissent bien plus marquer du savoir-faire et de l'esprit que du cœur et de l'intelligence véritable, et alors je ne sais plus par quelle porte ils entrent dans l'art. Entendons-nous, je vous prie. Qu'est-ce que l'art? Grave question s'il fallait y répondre académiquement; mais Dieu bon! je ne veux point de prétention, et pour répondre, je verrai dans mon cœur, si loin qu'il va, sans aller plus loin. L'art n'est-il pas, en effet, de l'essence même du cœur, et faut-il chercher hors de là ce qui est sa grandeur et son but? Je dirai donc que l'art a pour domaine le cœur de l'homme, ou son âme si vous préférez, et n'est-ce pas dire l'illimité, l'espace sans fond, l'immensité vertigineuse appuyée d'une part à la terre et d'autre part au ciel? Cette âme de l'homme ne contient-elle pas, dans ses vastitudes farouches ou riantes, tout ce qu'il est moralement et physiquement possible de rêver, de penser, de sentir et de souffrir? Et l'art en fin de compte, serait-il de l'art s'il ne rêvait, pensait, sentait, souffrait, et par là ne m'aidait à rêver, sentir, souffrir et penser? Si vous voulez que l'art nesoit pas une vaine chose, une ligne qui n'enferme que le vide, un clavecin qui ne fait point entendre de sons, une guitare aux cordes de laquelle les harmonies sont mortes, affirmez qu'il est l'âme, et le voilà éternellement vibrant. Considérez du reste qu'il lui serait impossible d'être autre chose et de se renouveler, puis qu'il ne s'est renouvelé que par l'âme et que sans elle il serait toujours demeuré le même. Voyez, d'autre part, ce qu'il devient du moment où

vous accordez qu'il est avant tout l'âme : chaque siècle modelant le fond universel de l'âme de son empreinte particulière, c'est cette empreinte qui se reproduit dans l'art et le diversifie. La tradition recommence chaque jour et se renouvelle sans cesse : l'art n'exprimant plus ce qu'il sent, il n'est personne qui ne sente ce qu'il veut exprimer. Or, le principe et la moralité de l'art ne reposent-ils pas entièrement sur cette pénétration mutuelle de l'art par le siècle et du siècle par l'art.

Tout le monde est juge en choses d'art : je ne connais que les sots et les pédants qui ne le puissent être, car tout le monde, hormis ceux-là, a une tête et un cœur. Quand vous êtes devant une œuvre d'art, mettez-vous la main sur ce petit point de vous-même où vous êtes tout entier, c'est le cœur, et attendez que vous ayez entendu une voix de ce côté. Si votre cœur n'a rien dit, tenez pour sûr que l'œuvre ne vaut pas la peine que vous y arrêtiez votre esprit : l'art est à côté. Je veux qu'il s'y trouve du dessin, de la couleur, du savoir-faire, ce qu'on appelle de la patte, et tout ce que vous voudrez ; mais de l'art, demandez-le plutôt aux fabricants de brioches : vous l'eussiez senti à ce qu'a dû sentir l'artiste lui-même, et si le petit coin du cœur n'a pas battu, c'est que le sien n'a pas battu non plus. Voici qu'au contraire une toile qui ne me disait que peu à l'aspect fait raisonner en moi la note du siècle et de l'âme ; soyez sans crainte : j'ai bien entendu et je reconnais l'art.

Tout le monde peut devenir artiste, excepté l'artiste : il ne le devient pas, il l'est : la chose à changer, ce n'est pas la chose, c'est le nom.

L'artiste sera toujours au-dessus de ce qui se nomme ainsi, de tout l'artiste ajouté à tout l'homme ; homme par ce qu'il sent, il est artiste par ce qu'il rend, et les deux, mis bout à bout, ou plutôt fondus dans cette multiple unité, sont la plus grande chose qui se puisse voir.

Je ne parle que secondairement de cette partie de l'art qui s'appelle la forme, le moule, la ligne et la couleur ; elle est la plus grande, après l'autre qui est l'âme et le principe ; sans

celle-ci, en effet, elle ne serait rien, puisque la plus belle ligne du monde n'existe pas quand il n'y a rien derrière ou dedans. Otez l'âme : tout est également beau ; une belle chaise vaut une belle femme, et la ligne du cordeau vaut la silhouette d'une montagne. Soufflez-y l'âme : la ligne ondule, vibre, tressaille, pense et sent. Miracle divin ! Ce trait ennuyeux et vide comme le néant se pare des prestiges de l'être et moule étroitement le contour de la pensée qu'on y met. Mais qui donc y pourra mettre une pensée, si ce n'est l'artiste, et quel autre aura les poumons pour souffler sur ce *Tas ouden ugiès* du vieil Aristophane le *fiat lux* créateur ?

Je reviens par ce détour à mon point de départ, car si l'art est l'âme, il n'y a de capable de le concevoir que celui qui le conçoit avec l'âme.

La ligne n'existant pas, il faut la créer ; l'artiste a en lui sa ligne, et quand il dessine, il ne fait que modeler d'après lui-même. Il est tout par lui-même, chaos et lumière, forme et idée, moule et âme ; et il pétrit dans l'œuvre le sang et la chair qu'il s'arrache des entrailles. Je préfère encore le pasticheur qui sent à travers ce qu'il a d'âme ce qu'un autre a senti avant lui — à ces dessinateurs et à ces coloristes, si parfaits qu'on dit de leurs dessins et de leurs toiles qu'ils se sont faits tout seuls, et si incomplets, qu'ils n'y ont pas même mis de quoi soulever le corps d'un ciron. Gardez-vous, au surplus, des merveilles qui ont l'air de s'être faites toutes seules ; l'auteur n'y a point touché, et peut-être les a-t-il enfantées, comme M. Jourdain faisait de la prose, sans le savoir. Si les femmes engendraient par l'oreille la grosseur d'un pois, au lieu d'engendrer par le ventre la grosseur d'un enfant, elle serait tout, excepté la Mère, c'est-à-dire la Femme. Quand Jupiter mit au jour Minerve, sa tête éclata, bien qu'il fût le maître des hommes et des dieux : il voulait montrer aux artistes de son temps de quelle manière ce qui était l'idée devait sortir de la tête, mais on s'est moqué de Jupiter, et l'on fait maintenant des chefs-d'œuvre en se mouchant dans son foulard. Soyons moins sévè-

res : ne demandons plus de chefs-d'œuvre et n'en faisons plus. Puisqu'un chef-d'œuvre est la chose où tout se trouve et où rien ne manque, eh bien, oui, je ne connais rien de plus bête qu'un chef-d'œuvre. Montrez-moi moins et plus, un morceau de vous, la grandeur du doigt, le bout d'un ongle, quoi que ce soit, mais qui soit à vous et non à l'Académie, qui me dise qui vous êtes, ce que vous pensez, si vous avez souffert, et non pas comment vous vous cravatez, si vous savez votre grammaire et les médailles que vous avez eues : je crierai peut-être, je hurlerai, je frapperai, mais on ne bataille que ceux qu'on aime, et je vous aimerai. Tout le monde n'est pas ange ou démon, et quelques-uns seulement signent : *leo* ; mais signez simplement *homo* : je vous jure que ce sera assez. L'aigle est l'aigle, mais la mouche est la mouche ; si la mouche écrivait ses mémoires, je les lirais avec autant de plaisir que je lirais les mémoires de l'aigle : il ne s'agit que d'une chose, c'est qu'elle les écrive. Et voilà ce qu'on vous demande.

Je comprends peu la peinture d'histoire et ceux qui en font ne la comprennent guère plus que moi. Que je m'habille en étrusque dans un temps qui ne serait pas celui du carnaval, on n'aurait pas tort de me trouver insensé ; mais je ne le serais qu'à demi, si je complétais la mascarade au moyen de la langue et des coutumes des siècles auxquels j'aurais emprunté ma défroque. Qu'au contraire, je travestisse sous des dehors étrusques un imprescriptible fond d'homme du siècle et que je baragouine sous mes loques un français plus ou moins pur, je n'ai plus d'excuse, et c'est le moins qu'on m'envoie à Charenton. Les artistes qui nous offrent des antiquailles arrangées en plat du jour et se montrent dans les expositions affublés de vieux masques sous lesquels on voit percer des figures modernes, ces artistes-là sont moins éloignés qu'ils ne le paraissent de ressembler à la figure que je me supposais en déshabillé d'étrusque.

Il faudrait, en effet, pour qu'une peinture d'histoire fût dans son genre ce que doit être dans des conditions opposées une peinture moderne, qu'elle caractérisât expressément le

siècle qu'elle représente et que rien n'y fit sentir le siècle dans lequel elle est faite. Quand un revenant du passé aura eu le triste génie de se boucher les yeux aux spectacles du présent et de remettre sur pieds les marionnettes éclopées de l'histoire ancienne, il aura fait un prodige, mais le prodige demeurera incompris. Plus il sera vrai, plus il paraîtra faux ; s'il sait pactiser, on le tolérera peut-être ; mais le jour où il pactisera, il cessera d'être artiste. L'artiste, multiple dans ses sensations, est un dans son cœur : il est d'un siècle ou d'un autre, jamais de deux siècles à la fois ; j'affirme qu'à moins d'être phénoménal, il est toujours de son siècle. Alors que deux hommes, vivant porte à porte, sont deux mondes séparés par des abîmes, comment à travers les siècles un homme d'aujourd'hui pourrait-il se fourrer dans la peau d'un homme d'autrefois ? L'éléphant n'est plus le mammoth : je le défie d'y entrer, ou s'il y entre, je le défie d'en sortir.

Notez d'ailleurs que le principe de la peinture d'histoire entraîne à toutes les inconséquences. L'art a pour point d'appui le vrai : altérez le vrai, vous altérez l'art. Je suppose néanmoins que vous fassiez de l'histoire et que vous soyez vrai : qui me le prouve ? Rien ni personne. Il me sera toujours loisible de penser qu'une chose que vous n'avez pas vue par la raison qu'elle n'existe plus n'est pas vraie dans la représentation que vous en faites. Je suppose, d'autre part, que vous passiez à pieds joints sur le vrai et que vous mentiez sciemment à l'histoire : mais mentir dans une peinture d'histoire c'est mentir doublement, d'abord à ceux que vous peignez, et puis à ceux pour qui vous peignez. Que j'aie vous demander, par exemple, un portrait de Charlemagne, c'est avec la certitude que vous me servirez un Charlemagne bon teint. Si vous ne me livrez qu'un Charlemagne postiche et apocryphe, vous êtes un imposteur et je vous condamne aux galères. Ne me répondez pas que le portrait ne s'est pas trouvé et qu'on n'a plus que des bustes douteux. Je ne cesserai pas de vous envoyer aux galères, car il est bien entendu que je vous demandais un Charlemagne, et vous vous êtes engagé à me le donner. J'aurais compris que vous m'eussiez dit : Monsieur,

je n'ai jamais eu l'honneur de connaître Charlemagne, mais je connais à la maison du coin un homme qui pour 40 sous par heure voudra bien faire son possible pour lui ressembler. Je vous aurais répondu poliment que, puisqu'il en était ainsi, je voulais bien du portrait du brave homme, mais que je renonçais à celui de Charlemagne. Si, par hasard, vous persistiez à me soutenir que du moment que vous avez fait une tête, cette tête peut être impunément celle de Charlemagne, de Lacenaire ou de n'importe qui, sans qu'il en résulte du mal pour votre peinture d'histoire, je prendrais la liberté de vous répondre que vous pouvez dès lors représenter Dieu le père en frac à l'anglaise et Bélisaire en blouse bleue. En effet, si la vérité se peut altérer, l'altération est illimitée et toutes les folies sont excusables ; mais pourquoi faire des folies et peindre faussement l'histoire qui n'a qu'un mérite c'est sa vérité, puisque sans vérité il n'est point d'enseignement et que l'histoire est uniquement la leçon du passé au présent ? Prenons au contraire qu'il faille se montrer sévère sur le vrai et ne peindre que ce qui l'est sans conteste ; cessez alors de peindre si vous voulez cesser de douter en peignant. Vous me parlez de Dürer, de Memling, de Rubens et de Véronèse qui mettaient à la Bible les habits de leur temps et n'en sont pas moins des gens qu'on peut fréquenter. C'est vrai : osez donc faire comme eux et mettez vos habits à l'histoire !

Je vous entends dire qu'il y a vérité et vérité, et suis le premier à en convenir. La vérité mathématique n'est pas la vérité artistique : il est beaucoup permis aux artistes ainsi qu'aux poètes. Une madone, par exemple, peut ne pas avoir la figure de la créature qu'elle est censée représenter, et je comprends qu'on ait donné au Père Éternel la figure d'un bœuf avant de lui donner la figure d'un homme. Ici il s'agit visiblement d'une symbolisation, et à ce compte la licence a le champ ouvert ; que le bon Dieu ait des favoris à l'anglaise ou porte des cornes sur la tête, c'est affaire de convention, puisqu'on n'est pas tout à fait sûr qu'il existe. J'admets aussi que la madone ait plutôt l'apparence d'une femme que celle d'un fro-

mage ou de la lune. Le vrai ne saurait être là : quoi qu'on fasse, on sera toujours dans le faux.

On me cite les anciens ; je suis passionné des anciens, et même j'aime la tragédie. Je suis convaincu pourtant qu'ils avaient une manière de concevoir le sujet qui n'est plus de notre temps et que la tragédie a bien fait de replier dans le troisième dessous ses portiques. Parce que Racine fait parler ses personnages en français de Louis XIV et que Rubens habille ses *Mater dolorosa* en grandes dames flamandes, il n'est pas nécessaire de les copier, et ces naïvetés prouvent seulement l'impossibilité de s'arracher à son siècle. L'art marche et change selon les temps : tel siècle a la palette, tel autre la ligne, tel autre la pensée. Nous sommes au siècle où l'on a tout et rien, l'idée et point encore la formule. Cherchons la formule, mais cherchons-la dans le présent et fermons sur nous le livre du passé.

Camille LEMONNIER.

LE NEZ ROUGE.

Dryden a défini l'âme « une petite flamme bleue qui va et vient en nous. » — Ce qui rend cette pensée plus belle, c'est qu'on peut lui donner un double emploi et l'appliquer également à l'amour ! Si l'amour n'est pas en effet une petite flamme bleue qui va et vient en nous, qu'est-ce, je vous prie, que l'amour ?

Maria Hargrave était l'une des filles du vicaire de la paroisse de Kensington, près de Londres. Elle avait, selon la formule, des dents d'ivoire et des lèvres de corail. Il n'y avait pas de fleur dans les serres de Chelsea qui eût le parfum plus doux que son haleine ! ses épaules, oh ! ses épaules rondes, toujours à l'air, hiver comme été, étaient si blanches, qu'on les eût dites couvertes d'une neige éternelle. Son pied, qui eût paru fort honnête sur le continent, était une miniature en Angleterre. Chacun de ses gestes ravissait, chacun de ses mouvements était une grâce. Son esprit

était vif et orné : on ne savait qu'admirer le plus de ses fines saillies, de ses promptes et heureuses reparties ou bien de son jugement parfait, de sa charmante modestie et de l'exquise bonté de son âme. Au résumé, Maria était d'autant de milliers de piques au-dessus des Sophias, des Clarissas, des Emilias, des Stellas, des Narcissas et des Sacharinas qu'Eclipse fut jamais au dessus de Rossinante.

Mais, hélas ! il n'est rien au monde sans défaut. La perfection n'est qu'un mot. — Au milieu de cet adorable visage de Maria, se dressait un nez que les mauvaises fées avaient pris plaisir à élever. Dieu de miséricorde ! C'était un nez qui surpassait en grandeur ce nez immortel décrit par Slawkengergint. Et quant à sa couleur, puissance du ciel, une ravaudeuse irlandaise, qui boit régulièrement par jour ses six pintes de whisky, n'a eu de sa vie un nez de cette couleur !

Cependant notre héroïne n'était point de ces filles glorieuses qui ne voient en elles-mêmes que leurs mérites et sont aveugles devant leurs imperfections. Certes, elle possédait assez de qualités de corps et de cœur, pour en être vaine. La fierté à certains égards lui eût été fort légitimement permise. Mais cette précieuse enfant avait fait les pas essentiels vers la suprême sagesse. — Elle se connaissait et se rendait justice. Elle comprenait qu'elle avait un gros nez rouge, elle le savait et elle était humble ! Ah ! que le Créateur n'ait-il doué de gros nez rouges toutes les beautés de l'univers !

Avec tant d'inappréciables avantages, Maria descendait mélancoliquement les derniers échelons de sa dix-huitième année, sans qu'aucun prétendant se présentât, qui lui offrît la main pour lui faire monter l'escalier du mariage. De loin en loin elle attrapait bien quelque fugitif admirateur ; mais du moment que, près d'elle, apparaissait Charlotte, sa sœur cadette, la pauvre aînée avait tort ; tout loisir lui était laissé de penser à son nez rouge dans la solitude. C'était une cruelle et incessante tribulation. Eût-elle pu raisonnablement espérer que les larmes éteindraient la flamme de

ce nez funeste et amoindriraient ses dimensions en le fondant, la triste Maria eût pleuré volontiers toutes ses larmes. Mais elle avait trop de bon sens pour avoir tant de faiblesse. Elle n'attendait point de miracles en sa faveur. Des innombrables panacées dont elle avait ouï parler, il n'y en avait aucune qui promît d'argenter le nez de cuivre.

Comme fille aînée, elle avait le droit imprescriptible de préséance, en cas de mariage. Un parti fut offert, mais non pas à elle. Maria n'éleva aucune objection. Elle se départit, sans hésiter, de son privilège ; elle laissa généreusement Charlotte se marier. — Maintenant, se dit alors la noble fille, si mon nez n'est point un obstacle insurmontable, la route conjugale est libre pour moi de tout obstacle. Ma sœur est pourvue ; elle n'est plus là pour me couper l'herbe sous les pieds.

Et, dès le lendemain, M. Conway, teneur de livres fort distingué, fut introduit et présenté au logis. M. Conway était un beau grand jeune homme blond, en frac vert pomme à boutons d'argent. A peine Maria aperçut-elle seulement le collet de ce séduisant habit couleur d'espérance, qu'elle couvrit artistement avec son mouchoir la portion de la figure que vous devinez. Passons-lui cette innocente coquetterie : c'est qu'il ne faut pas réellement moins de courage pour montrer au grand jour un nez rouge que pour en cacher un grec sous le masque.

Conway fut frappé de l'exacte et harmonieuse symétrie des formes de la jeune miss. Il admira son air élégant et gracieux. — Un homme est toujours aussi prêt à devenir amoureux qu'à cesser de l'être. — Quelques moments de conversation avec l'aimable fille commencèrent de tourner la tête du sensible teneur de livres. — Elle sentait tout si finement et si vivement ! son esprit si juste et si alerte ! son imagination si délicate ! Elle n'applaudissait jamais avant d'avoir compris. Elle ne remerciait pas niaisement d'une flatterie qu'avait dictée la seule politesse. Elle évitait et déclinait les compliments au lieu de les solliciter. Oh ! c'était une femme sans pareille. Au bout d'une heure Conway demeura convaincu qu'il

avait découvert en Maria un véritable phénix. — Hélas! il n'avait pas même vu le bout du nez de la chère enfant.

Je vous l'affirme, l'homme est une créature fantasque et inexplicable. C'est le fils aîné du caprice. L'inconstance est sa mère. C'est une girouette vivante. Conway avait continué ses visites chez le digne vicaire. La physionomie discrètement voilée de Maria avait presque achevé d'émouvoir ce cœur facile à ébranler. Il était subjugué. Il allait s'agenouiller et déclarer ses prétentions! En un instant tout changea : le rideau s'était levé! Il avait découvert le nez de l'infortunée!

Conway tira sa révérence, fit une pirouette et partit.

Maria ne se dissimula point la subite et noire révolution qui s'était opérée dans les sentiments de son mobile adorateur. Elle apprécia aussi, correctement, le motif qui l'avait causée; — mais la faute en était à elle seule! Pourquoi le mouchoir était-il tombé? Elle ne put contenir ses pleurs en songeant à l'amertume de sa destinée suspendue à ce nez pneumatique. Ce n'est pas qu'elle fût passionnément éprise du très-inflammable et blond jeune homme! Mais enfin il eût fait un mari comme un autre! Autant valait se vouer ainsi qu'une nonne à une perpétuelle virginité. Quoi! une fidèle protestante, la fille d'un ministre anglican, se condamner presque à une vie de couvent catholique! — Ah! ma mère, mon excellente mère, quelle fantaisie cruelle vous est venue, quand vous étiez grosse, de vouloir manger des framboises? — Apostrophe indiscrète et peu filiale, peu concevable surtout chez une enfant si pleine de modération. Qu'eût-elle dit, bon Dieu! si mistress Hargrave, avant ses couches, eût désiré goûter de la queue d'un hippopotame? Mais à quels égarements n'est pas capable d'entraîner la douleur de rester fille?

Cependant M. Conway n'était point d'une nature obstinée et colère. Ses répugnances n'avaient rien d'emporté ni d'invincible. Dînait-il à la taverne, il ne damnait pas d'emblée le cuisinier, si le bœuf était trop rôti, quoique le

mal fût sans remède. Il n'y avait personne qui aimât mieux que lui la croûte de pain frais. Eh bien? ç'eût été fort rare de le voir sortir de ses gonds et maudire brutalement la fille de salle quand elle lui servait quelque tranche de mie de la veille.

Toutefois, en cette occurrence, il fut longtemps à rentrer dans son assiette naturelle; son exaspération était au comble. Tout le long de Piccadilly, comme il retournait à Londres il criait encore véhémentement : l'effroyable nez! le nez d'épouvantail! Quel malheureux mortel s'est trouvé jamais en face d'un pareil nez! Le vieux vilain nez rouge! le nez d'ivrognesse! l'intolérable nez! Certes Maria est une intéressante fille; elle a toutes les grâces et toute l'intelligence désirables; ce serait presque une femme parfaite, la femme jusqu'à ce moment introuvée. Mais, par le Christ! où a-t-elle été prendre ce nez féroce, cet envieux nez qui obscurcit tout l'éclat dont elle brille? Parmi les innombrables variétés de nez susceptibles de gâter un visage, il n'y en avait pas un plus extravagant, plus effronté, plus rutilant, plus inconciliable, et c'est celui-là justement que vous avez choisi! Non, Maria, vous avez beau faire et beau dire, j'abhorre cet exécrable nez! Je n'admire pas de ma vie un nez semblable!

En conscience, ces exclamations et ces raisonnements étaient bien d'un homme jeté hors des limites de la raison. Tranchons le mot : c'était le pur langage d'un fou. Nous sommes donc pleinement autorisés à croire que M. Conway n'était pas absolument guéri de son amour.

Je ne connais qu'une seule bonne excuse d'être amoureux, c'est l'impossibilité de s'en défendre. Cette pensée m'appartient et toute modestie à part, je l'estime si profonde et si vraie que, ne fût-elle point sortie toute habillée de mon propre cerveau, je ne balancerais pas à attribuer à la vénérable Antiquité l'honneur de son invention.

Comment le fait advint-il? Point ne le sait. Ce fut purement, sans doute, pour raison d'affaires; mais Conway fut poussé à retourner chez M. Hargrave. A cette occasion la porte

de la maison lui fut ouverte plus large. Comme on l'invita à revenir souvent en ami, en commensal, aux heures des repas, lorsque le cœur lui en dirait, il revint, il revint fréquemment. Quel démon le ramenait de la sorte et comme de force là où rien ne semblait plus l'attirer ?

De fait ces visites involontaires lui étaient, à lui-même, une énigme indéchiffrable. Il avait besoin de venir ; il venait. Était-il arrivé et en présence de Maria, une invincible froideur le glaçait. Combien il avait changé ! il parlait sans timidité, il écoutait sans intérêt, il s'allongeait et prenait ses aises sur le sofa. Servait-on le thé, dans sa distraction il mangeait à lui seul toute la pyramide de tartines. — Hélas ! se disait la désolée jeune fille il ne m'aime plus.

Or, c'était là à peu près ce que se disait en même temps M. Conway. — Le diable m'étrangle, pensait-il, si j'entends un mot à ce qui se passe en moi. J'imagine à mes fréquentes agitations, que je suis toujours amoureux ; mais je ne me sens troublé qu'à Londres. A Kensington, je suis aussi calme que les flots de la Serpentine. Assurément, si j'aime encore, ce n'est plus Maria. Non pas que sa causerie ait pour moi moins de charme qu'autrefois, non pas qu'elle me semble moins judicieuse et moins estimable ; mais c'est l'impertinence de ce maudit nez rouge qui me crève les yeux incessamment, quoiqu'elle le garde maintenant emballé dans son mouchoir. C'est ce furieux nez qui me repousse et me tient en respect et à distance. Quel homme abandonné de Dieu et des femmes s'attachera jamais à une jeune fille qui respire par une telle trompe ?

Non, je ne songerai plus à cette pauvre Maria !

Et, tout en se répétant ces réflexions remplies de sens, tandis qu'il reprenait le chemin de son logis, il songeait uniquement à Maria, depuis Hyde-Park jusqu'à Temple-Bar. Il songeait à elle dans sa chambre ; il songeait à elle en son lit, s'endormant en songeant à elle. — Infortuné jeune homme, son cœur ne connaissait point ces orages quand il ne pensait qu'à tenir exactement ses livres !

A cette époque une grosse maison de banque lui offrit une place de premier commis qui exigeait une résidence constante et rigoureuse. — Voilà qui me sauvera de mes perplexités ! s'écria-t il ; voilà la porte de mon salut ! Gravissons le sommet de la fortune, plutôt que de nous précipiter dans l'abîme d'un mariage ridicule. C'est un idiot que celui qui sacrifie un emploi du revenu de mille guinées à un cauchemar d'amour monstrueux et insensé. Décidément, je me cloue aujourd'hui au fauteuil de ma caisse, et je ne remets plus les pieds chez M. Hargrave. Tout en promenant ces projets d'or sur les lèvres, il tournait déjà le dos à la Cité, et il s'en allait, bon gré mal gré, à Kensington.

Comme il cheminait vers ce village, où l'attirait à présent un irrésistible aimant, il s'arrêta brusquement, et se saisit le menton de la main droite d'un air profondément méditatif, au risque d'être pris par les passants pour un poète en travail, ou pour un membre de la Chambre des communes ruminant son improvisation du lendemain.

— Que vais-je faire ? s'écria-t-il. Si j'épouse cet interminable nez drapé de pourpre, que dira la Cité ? Que dira Fleet-Street ? Que diront miss Pin, miss Needle et mistress Knife ? Que diront ces langues d'acier, pointues et acérées ? En quel état laisseront-elles ce pitoyable nez qui s'appellera mistress Conway ?

Tel était le délectable avenir qu'entrevoit l'imagination intimidée de M. Conway. Si le vent enflammé qui le poussait ne l'eût entraîné et remis en route, il faisait certainement volte-face, et la délibération aboutissait au vœu d'un salutaire et perpétuel célibat. — Ce fut le démon matrimonial qui l'emporta.

L'amitié qui avait lié Conway à la famille Hargrave s'était peu à peu transformée en une grande familiarité intime où l'on distinguait une odeur de futur gendre très-prononcée. Il était devenu de la maison ; il avait les coudées franches ; ses préoccupations étaient toutes les bienvenues, ainsi que sa personne. Le soir de cette dernière visite, le blond jeune homme fut plus scandaleusement distrait qu'à l'ordi-

naire. Il écrasa la queue du chat en entrant. Lorsqu'il se leva du canapé, où il avait dormi environ une heure, il trouva sous lui le chapeau neuf de M. Hargrave aussi radicalement aplati que le plus mince gâteau des rois. Il voulut absolument faire le thé lui-même; mais il mit la bouilloire sur la table et la théière sur le feu. Il jeta le beurre dans le bowl plein d'eau chaude. Il sucra trois tasses avec du sel. — Cependant le cœur de Maria bondissait d'allégresse. — Je crois, en vérité, se disait-elle, que cet excellent jeune homme ne se souvient plus des irrégularités de ma figure.

Mais la confiante jeune fille se trompait extrêmement en cette supposition; le cerveau du triste teneur de livres se félicitait notoirement de jour en jour. Le lendemain il courait toutes les boutiques de dégraisseurs de la Cité, cherchant une recette pour enlever les taches les plus opiniâtres. — De quelles taches s'agit-il? demandaient gravement les imperturbables dégraisseurs. Est-ce à votre linge? — Non. — A votre manteau? — Non. — A la douillette de madame votre épouse? — Pas davantage. C'est justement parce que je ne suis point marié, et que j'ai besoin de l'être, qu'il me faut recourir aux ressources de votre art. N'avez-vous point d'essence particulière pour déteindre le nez rouge d'une jeune fille de dix-huit ans? — Et comme les dégraisseurs de Londres sont des hommes sérieux, peu susceptibles de comprendre les aberrations du sentiment, il n'en est pas un qui n'eût charitablement voulu faire conduire à Bedlam le pauvre Conway, si, tandis qu'il leur soumettait sa requête, quelque constable fût venu à passer.

— Mes irrésolutions causeront ma ruine, s'écria Conway, en descendant le Strand les mains croisées au dos; non, je ne suis point né pour le bonheur, autrement me laisserais-je détourner du chemin qui y mène au moindre caillou que je rencontre? Puissances célestes! la coupe des bénédictions est pleine jusqu'aux bords! Vous l'avez mise en mes mains; je n'aurais qu'à boire, et je n'ose approcher de mes lèvres le délicieux breuvage! Et pourquoi? parce qu'à la surface perce un bout de nez rouge! Imbécile que tu es! Imagines-tu

donc que ce nez est un volcan? Crains-tu que ce soit un Vésuve gros d'une éruption prochaine?

Et il s'armait brusquement d'un courage désespéré.

— Oui, j'en prendrai mon parti, exclamait-il, enfonçant ses poings fermés dans les poches de derrière de son frac vert-pomme. J'ai beau résister, je suis décidément amoureux. Il me faut obéir à la fatalité. J'épouserai Maria, dût toute la Cité se cotiser pour me gratifier d'un charivari, le soir de mes noces; fussent miss Pin, miss Needle et mistress Knife en rire ensemble d'un rire inextinguible!

Mais le brouillard enveloppait la ville d'un crêpe funèbre; le mélancolique jeune homme se sentit soudain en proie à une attaque de spleen des plus furieuses. Il n'était pas à Charing-Cross, que le nez de Maria lui apparut, à travers les ténèbres de l'atmosphère, rouge comme du feu, large comme le bouclier de Scipion. — Amant infortuné! — c'était le soleil luttant contre les vapeurs de la Tamise et du charbon de terre, et montrant sa face toute ensanglantée du combat. — A cette effroyable vision, Conway recula épouvanté. Il ajourna de nouveau ses dispositions conjugales; il n'alla même pas ce jour-là à Kensington, il s'en fut dans la Cité remettre au courant ses livres arriérés.

A force de rouler une pensée en notre esprit, nous émoussons ses aspérités, nous l'arrondissons, ainsi que fait l'Océan d'une pierre qu'il promène incessamment sur les grèves. M. Conway avait tant et si longuement agité en son imagination l'image de la douce Maria, qu'il avait fini par en émousser toutes les saillies, y compris la plus aiguë. Il lui restait bien le souvenir vague de quelque imperfection qui avait autrefois déparé les beautés de sa bien-aimée; mais il lui semblait ne plus savoir précisément quel avait été ce défaut. Comme il n'avait, au fond, aucune envie de se le rappeler, il n'est pas surprenant que sa mémoire lui en gardât le secret. Et puis Maria l'aidait de son mieux à oublier. Elle était prudente maintenant et bien sur ses gardes. Le

mouchoir ne tombait plus; il était constamment à son poste et en sentinelle.

Les visites de M. Conway s'allongeaient démesurément de jour en jour. Il arrivait à présent au logis de M. Hargrave pour le déjeuner, et ne s'en retournait plus qu'après souper.

— C'est presque un mari que je tiens, en vérité, se disait Maria, dans l'innocente joie de son âme; il n'y manque plus qu'une cérémonie essentielle.

— C'est presque une épouse que je tiens, en vérité, se disait Conway, dans l'innocente joie de son âme; il n'y manque plus qu'une cérémonie essentielle.

Un beau matin la cérémonie eut lieu.

Comme le tendre couple sortait de l'église, un gamin mal élevé ayant effrontément dévisagé la mariée, se prit à crier : — Oh, la belle dame! oh, le beau nez rouge! — Mais aussitôt la trompe inquiétante qui, sûre désormais de la légitimité de ses droits, s'était émancipée jusqu'à prendre l'air un instant, fut hermétiquement recloîtrée dans le mouchoir.

— Un nez rouge! chère amie, dit doucement Conway, en regardant avec surprise autour de lui; à qui en a donc ce petit polisson?

LORD FEELING.

LE DERNIER TABLEAU D'HENRI REGNAULT.

Celui-là, nous ne le verrons pas. La mort n'a pas permis au peintre de réaliser la magnifique conception qu'il décrit dans la lettre suivante, que nous empruntons au livre récemment publié par M. Henri Baillièrre sur le peintre de *Salomé*.

« Avant de mourir, je veux faire une œuvre importante et sérieuse où je puisse lutter avec les difficultés qui m'excitent, sur un champ digne d'une grande bataille et, quelle qu'en soit l'issue, quand tu viendras à Tanger, tu me trouveras en face d'une toile immense où je veux peindre tout le caractère de la domination arabe en Espagne.

» J'espère donc rencontrer dans l'histoire des

Maures un fait historique qui se rapportera à ce que je veux faire et contentera tout le monde. Je commencerai toujours, et si je puis baptiser mon tableau avant qu'il ne me quitte, tant mieux; sinon, j'invente un fait et je renvoie les critiques au chapitre 59,999 d'une histoire arabe encore indiscutée, mais détruite dans l'incendie ou le sac d'une ville.

» Les deux immenses portes bleu et or de la salle des Ambassadeurs viennent de s'ouvrir sur une galerie dont les gradins sont baignés par un fleuve ou un lac sur les bords duquel mon palais est bâti.

» Le roi Maure paraît, armé et recouvert de ses plus fins tissus, sur un cheval richement caparçonné. Il est impassible et regarde on ne sait où, comme le sphinx, comme une idole, comme un élu enfin, un descendant du prophète, un être adoré, encensé.

« Aux pieds de son cheval un héros, un général en chef des armées est humblement prosterné et dépose son épée. Il vient de conquérir une province ou une ville, et l'offre à celui qu'on ne regarde qu'en tremblant et à genoux.

» Sur les marches de marbre blanc que recouvrent de somptueux tapis, sont échelonnés des guerriers (les plus beaux des officiers) qui rapportent les drapeaux pris à l'ennemi.

» Deux barques sont attachées à ces marches, et dans ces barques de beaux nègres gardent une troupe de femmes captives, les plus belles chrétiennes de la province. Elles seront présentées au roi après les drapeaux, et celles sur qui son regard daignera s'arrêter seront conduites au harem. A la proue d'une des barques, une tête coupée est clouée, la tête d'un chef chrétien.

» Tout est or, étoffes merveilleuses; tout est élégance: architecture, hommes, femmes; tout est précieux: armes, marbres, pierreries; chairs de femme, etc.

» Au milieu, le despote indifférent, insouciant comme les m. hométans; le roi regarde à peine le général victorieux. Les portes de son tabernacle s'écartent, et, comme une idole enfermée et dont le temple s'ouvre, il est là objet d'admiration.

» Les femmes seront demi-nues...

» Mais je suis fou de t'écrire un tableau, tu le verras. »

(Paris-Artiste.)

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISSANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

POUR SERVIR DE PRÉFACE

AU SALON DE 1872.

Je dis aux artistes : Soyez de votre siècle.

Il vous appartient d'être les historiens de votre temps, de le raconter tel que vous le voyez, de l'exprimer tel que vous le sentez, sous toutes ses faces, sous toutes ses formes, dans toutes ses manifestations, à travers toutes ses vicissitudes et toutes ses grandeurs.

Je ne sais rien de plus grand, de plus émouvant, de plus digne de nous et de la postérité que le récit vivant, palpitant, saignant, avec tous les pleurs, tous les rires, tous les enthousiasmes et toutes les folies, de la vie telle que nous la vivons d'âme et de corps, de mœurs et d'habitudes, pleine de frissons, de colères, de douleurs, d'aspirations, de haines et d'amours.

On a objecté la pauvreté du costume moderne et la difficulté de l'accorder aux exigences du coloris.

Notre costume moule des mœurs qui ne sont plus celles qu'abritait la guenille pailletée du passé. Il n'est pas plus pauvre : il est différent, voilà tout. Le costume est toujours riche d'ailleurs, qu'il soit à galons ou à trous, du moment qu'il revêt une âme et un esprit.

L'art moderne revendique le costume moderne. Nous ne sommes ni des antiquaires ni des fripiers. Nous sommes des vivants et nous n'avons que faire de la défroque des morts.

Toute notre époque est dans notre habit

noir. Mais on regarde à la surface et non dessous. On prend son point de vue de près au lieu de le prendre à la distance qu'il faut pour voir l'âme. L'homme s'obscurcit alors, et l'habit, devenu une sorte de linceul des vivants, bride sur le néant.

N'oublions pas que les grands artistes ont en eux une certaine manière de voir qui, sans dorures ni galons, par l'effet d'une lumière dont ils créent les hasards, change en richesses chatoyantes les pauvretés les plus sordides. Ils contiennent un type qui s'étend à la figure comme au costume et auquel ils rapportent toutes leurs conceptions. Ce type apparaît, chez Velasquez, dans le grand art dont il croque ses velours, chez Véronèse, dans la volupté qu'il met à faire bouffer ses damas; chez Rubens, dans l'opulence bourgeoise de ses magnifiques robes étoffées à grands flots de plis; chez Rembrandt, enfin, dans le magique clair-obscur où se baigne toute sa friperie constellée de soleil.

La magie des hautes imaginations consiste précisément dans cette aptitude à donner aux moindres choses, presque sans recherche, le relief de forme et la valeur de ton qui font du manteau troué des carrefours une splendeur plus éclatante que la pourpre des palais.

Mettez ce froid habit noir dont vous avez peur sous les jeux contrariés de la lumière; corrigez la stupidité banale de sa coupe sans plis ni cassures par une désinvolture spirituelle dans la retombée des pans, l'entourure des bras ou le périmètre de la taille; ne le jetez pas sur l'épaule de vos personnages avec le goût barbare du tailleur dont les procédés s'appliquent également à l'homme maigre et à l'homme gras; mais taillez dans un même bloc la figure et l'habit d'un coup de pinceau qui les fasse vivre tous deux d'une vie en quelque sorte corrélative; donnez à ces noirs opaques et lourds des draps de fabrique la légèreté, la chaleur, et, pour ainsi dire, la transpiration humaine qui font le caractère du vêtement artistique; variez surtout par la science des gradations et des dégradations, en les affaiblissant et en renforçant successivement, la série des nuances particulières au noir; gardez-vous

bien de le balafre de stries blanches pour en marquer les clairs, comme font certains imagiers qui s'imaginent indiquer par des blancs crus le relief, le modelé ou la position dans la lumière des objets; ôtez lui le chatoiement criard qui donne à l'habit l'air d'avoir été taillé dans du fer-blanc; songez que la peinture répugne souverainement au clinquant et au battant-neuf, que la vieille loque éraillée, rapiécée, roussie par la sueur et marquée d'usure, est tout naturellement, par cette sorte de patine qui en confond les tons dans une brunissure splendide et sordide, ce qu'il serait impossible que soit l'habit neuf avec son air collet-monté, sa raideur guindée, son miroitement d'occasion, tout ce faux éclat d'un jour, bon dans la garde-robe et insoutenable au grand air; consultez enfin ce que l'art de Titien, de Velasquez, de Van Dyck, de Hals, de Pourbus, de Rubens même, le peintre rouge, a su créer dans le noir par la fragmentation des nuances, en rompant ses duretés par des glacis moelleux, en le teintant de bleuissures claires, en l'estompant de brunissures foncées, ou bien en l'atténuant par des reflets doux, des lueurs tamisées, une façon de grisaille indécise et piquante; enfin en enlevant par des éclats de jour hardis, des polissures nettes, des rougeoiements et presque des paillements; — et dites-moi si cet habit, bête, ridicule et sot qu'il est, avec on ne sait quoi de funèbre et de balourd qui le fait ficeler au corps comme un linceul ou flotter au vent comme une blouse, n'offre pas, en définitive, à l'artiste qui saurait le comprendre, des ressources aussi considérables que la scintillante et précieuse friperie chamarrée des siècles à paillettes, à pompons et à falbalas?

Le moindre coin de rue avec son pêle-mêle de redingotes pleutres et de jaquettes tapageuses où les rapures vieilles d'un demi-siècle coudoient les fraîcheurs épanouies du matin — sous la pluie qui fait fumer les guenilles comme des buées et le soleil qui dessine en arêtes sèches les cassures du frac neuf — le moindre coin de rue contient tout ce qu'il faut de contraste dans la forme et de variété dans la couleur pour être mille fois plus vivant, plus vibrant, plus passionnant que les plus splendides forains inondés de soleil par

dessus un fourmillement de draperies miroitées d'arc-en-ciel.

Je conseille passionnément aux artistes de sortir de leurs ateliers et de considérer, à la place des poses académiques d'un modèle drapé d'oripeaux symétriquement plissés, la prodigieuse variété des allures de la rue. Ils épuisent leur imagination à chercher en eux-mêmes des sujets qu'ils trouveraient là par milliers, — et encore ne parviennent-ils pas à leur donner cette sorte de vibration morale qui sert à empoigner le spectateur. Leurs créations, conçues sans la passion qui fait les grandes œuvres et les grands artistes, demeurent des abstractions auxquelles on voit bien que la colère, la haine, l'amour, l'observation n'ont point eu de part.

Au contraire, ils ne sauraient faire un pas dans la réalité pleine de rêves des rues, sans voir se résumer autour d'eux, avec une vitalité autrement terrifiante que celle qu'ils pourraient concevoir, toutes les situations, toutes les misères, toutes les grandeurs, des dévouements semblables à ceux de l'Histoire, des martyres douloureux comme ceux de l'Église, des amours dignes de Tibériade, de Messaline ou d'Olympia, des combats plus terribles que les luttes d'Homère, des Iliades humaines ténébreusement couvertes de mystère et révélées seulement par l'éclair des yeux, la pâleur des fronts, la profondeur des rides, on ne sait quel bouleversement d'orage. La misère et l'honneur aux prises ; la vertu et la fierté combattant ; les rapides et lugubres dégradations de la faim sur la face humaine ; les vices stigmatisant la beauté de leur fer rouge ; les passions faisant de la chair un erible par les trous duquel jaillit l'âme ; le ridicule Titan : Hercule aux pieds d'Omphale ; le ridicule nain : Thersyte devant Agamemnon ; le ridicule féroce : Caligula, Domitien et Claude ; Hamlet, l'esprit, s'opposant à Falstaff, la panse ; les luttes éternelles de ce qui tend en haut contre ce qui tend en bas ; le triomphe, regardé avec épouvante par les visionnaires, du mal sur le bien ; les gouffres ouverts complaisamment à l'éroulement des âmes, et, par contre, l'épanouissement des hydres sur les cimes ; le cloaque roi ; le forfait sire ; la turpitude monseigneur ; la lâcheté

excellence ; le monde ainsi fait par moments que le vomissement de tout ce qui devrait ramper dans l'égout refoule au tombeau et à l'exil tout ce qui devrait planer dans la lumière ; les adulations platement prosternées devant la puissance ; les tyrannies gonflées de tous les venins et de toutes les haines ; les sommeils des peuples et leurs réveils ; le Capitole et la roche Tarpéienne ; tous les contrastes, toutes les antithèses, les scènes infinies de l'éternelle comédie et de l'éternel drame, voilà des sujets pour les artistes. — Je plains ceux qui oseraient affirmer qu'il n'y a pas place pour des chefs-d'œuvre dans tout ce que sue constamment de larmes, de rires, de démenes, d'enthousiasmes, de crimes et de vertus, le pavé plein d'âmes sur lequel nous vivons et mourons nous-mêmes à chaque heure du jour.

L'art est là, dans cette intelligence du siècle, de son esprit, de ses grandeurs et de ses faiblesses. Or voilà la vraie peinture d'histoire : l'artiste, en peignant son siècle, en sera tout à la fois l'historien, c'est-à-dire le juge, et l'artiste, c'est-à-dire le poète. Concevoir ainsi l'art, c'est chanter et c'est juger. Je demande aux artistes s'ils peuvent rêver quelque chose de plus grand.

Il faut que le siècle parle, prêche, professe, anathématise, combatte, aime et prie par la vaste bouche de l'art ouverte à tous les cris, à tous les enthousiasmes, à tous les enseignements.

L'œuvre d'art est une chaire, un amphithéâtre, une salle de clinique, un champ de bataille, un cirque et une école.

Les formes, comme des moules propres à contenir des matières, s'adaptent à tous les sentiments et à toutes les idées. — Les idées, il est vrai, sont à leur tour des moules où les formes changent et se diversifient.

En tous cas, sentir et faire sentir, voilà l'art. Avec cette puissance de l'âme et de l'esprit, rien ne lui est impossible. Il met le doigt sur la plaie et il la fait crier. Il découvre les sentines publiques et il les frappe de sa colère. Il assiste aux turpitudes sociales et il les cloue en effigies irrécusables. Devenu souverain par cette mission dont il n'a fait que rire jusqu'alors et qu'il exerce tout à coup pontifica-

lement, il compte chez ceux qui la professent des hommes et des artistes. Le soldat complétant le poète, se précipite avec lui sur la brèche, arme de courage ses mains pacifiques, fait du songeur qui choyait inutilement des chimères, un apôtre qui brave l'injustice, l'hypocrisie, le préjugé et ne s'inspire que de lui-même, du droit et de la vérité.

L'art auxiliaire de la science, la devançant, en pressentant les effets, lui marquant la voie, c'est à cela qu'il faut tendre.

Faites donc des œuvres fortes, robustes, humaines; sentez-les profondément; vivez de leur vie; assimilez-les vous, mettez-y votre âme et votre sang; dites vos amours, vos haines et vos colères; ne faites rien que vous n'ayez porté dans vos entrailles et formé avec des tressaillements; surtout craignez le banal, le vulgaire, le commun, le grossier, et en retour, le gentil, le poli, le léché et le factice; soyez fougueux, ardents, emportés; montrez vos crins, vos dents, vos ongles, vos nerfs; bouillonnez tout votre sang; enfin, tâchez d'être personnels, dussiez-vous le paraître davantage en ne l'étant point; ne consultez que vous-même et votre conscience; dites-vous bien que l'art est sévère; qu'il est tenu de demeurer grand et de faire toute chose grandement; que la gaudriole est déchéance et décadence; qu'il est la scène, et non pas le tréteau.

Je l'ai dit, je le répète. Ces choses étant vieilles et neuves à la fois, on ne saurait trop les répéter. L'art a besoin de conviction. Il faut qu'il sache ce qu'il fait. L'honnête homme n'est pas l'homme inconscient. L'art, comme l'homme, pour être honnête, a besoin de ce conscient.

Camille LEMONNIER.

DE WAARHEID IN HET LEVEN.

LA VÉRITÉ DANS LA VIE.

VII

Bij der zonnegloed verzwinden
Ben ik op den berg geklommen...
Heimlik lispelt in de linden
't koeltje, 't gaat er zich verschuilen. —
'k hoor in de verte klokken bommen,
'k hoor hier nader honden huilen.

..

Zie de lucht wordt langzaam duister,
Bang vervuld met dreunend sommen,
Starren rijzen stil in luister,
Uit den molen vliegen uilen. —
'k hoor in de verte klokken bommen,
'k hoor hier nader honden huilen.

...

Door het duister sluipen dieven,
Wee! waar zij de vingers krommen!
Door het duister gaan gelieven,
Om hun wel en wee te ruilen.
'k hoor in de verte klokken bommen,
'k hoor hier nader honden huilen.

VIII

Een molenaar op zijn ziekbed lag
Wie zal den molen erven?
Hij riep de zonen alle drij
En sprak voor hij ging sterven :
« Jan, als ik u den molen laat,
» O zeg mij toch, met welke maat
» Zult gij het meel dan meten? »
— Ik zal mij niet vergeten,
Doch niet te veel,
Steel ik van 't meel
Zoo mis ik laster en krakeel,
Ik wil rechtvaardig heeten.

..

« Foei » — zei de molenaar gezwind. —
Wie zal den molen erven?
Hij riep de zonen weer te zaam,
En sprak voor hij ging sterven :
« Klaas, als ik u den molen schenk
» O spreek rechtuit, mijn zoon, ik denk

» Dat ge u zult goed gedragen? »
— 'k zal niet de boeren plagen
Maar neem mijn deel
Nog al van 't meel...
En komt er laster of krakeel,
Ik zal noog meerder wagen.

..

« Foei. » — Zei de molenaar beschaamd,
Wie zal den molen erven!
Hij riep de zonen weer te gaar
En sprak voor hij ging sterven:
« Peer, als ik u den molen gaf,
» Gij scheidt wel 't koren van het kaf,
» Zoudt gij den stiel bederven!
— Mocht ik den molen erven
'k gaf gruis voor meel
Ik stai zoo veel
Ik kon! — « O zoon, ge zijt geheel
» Mijn beeld... Nu mag ik sterven! »

IX

De starren helder flonkren,
't is koeltjes in den donkren,
Ik zoek een warme steê
Voor 't lichaam rust, voor 't harte vree.
Waar zijn de jeugdige jaren,
Heengevaren?

..

Dan voor het minnend hopen
Ging vaak de hemel open,
Vol liefde en lach en lust,
Ik vroeg voor ziel noch harte rust.
Hoe zijn die zalige stonden
Gauw verzwonden!

...

Gij, starren flonkert immer,
Mijn lijden voelt ge nimmer
Maar koud en zonder hert
Spot gij met jonge en oude smert
O bleeken, nooit moê gekeken,
Zoudt ge u wreken!

Emanuel HIEL.

(Vervolg).

RECITS D'ATELIER.

JEAN TRACY GUDD.

« Oui, oui, et nous ne craignons pas de
» l'affirmer, en quelque lieu qu'il soit bu, le
» punch est une bonne chose, une adorable
» chose; mais chez maître Bloot, autant par
» la façon dont il est fabriqué que par la cor-
» dialité avec laquelle il est offert, c'est assu-
» rément une chose divine.

» On a souvent prétendu (et la vieille Paddy
» est du nombre illimité des *on*) qu'une des
» principales conditions de l'excellence de
» cette boisson est le parfait et impartial mé-
» lange des substances diverses qui la compo-
» sent; eh bien, ce soir, quoique l'élément
» aqueux ait cédé respectueusement la place à
» l'élément alcoolique, le punch de maître
» Bloot nous a paru d'une perfection remar-
» quable.

» Et remarquable à un point tel, que nous,
» Gudd, buveur ordinairement silencieux, nous
» avons étonné, sur le coup de onze heures,
» une assemblée aussi remarquable que nom-
» breuse, par nos fréquentes motions appro-
» batives et par notre loquacité vertigineuse.

» Loquacité qui, nous vous supplions de le
» croire, n'avait d'autre source que notre vif
» et vraiment irrésistible désir d'exprimer, au
» maître du logis, le plaisir inattendu et ex-
» cessif que nous causait la dégustation,
» réitérée à l'infini, de son sublime breuvage

.

Ce soliloque reconnaissant s'envolait un soir
du mois sombre qui contient Noël, sur les
ailes du vent du nord, dans la grande rue
d'une petite ville, située sous tels degrés de
longitude et de latitude qu'il vous plaira.

Il était prononcé par un passant dodu, barbu,
mafflu, ventru, le seul que vraisemblablement
on eût trouvé, à cette heure avancée, et immo-
ralement indue, discourant sur le grès ci-
tadin.

Stop! passant solitaire! Je vais te présenter
à ces dames et à ces messieurs: « Nobles lec-
teurs, j'ai l'honneur de vous avertir que le
peintre Jean Tracy Gudd, âgé d'autant de lus

tres que M. Despréaux, mauvais poète français, passe sous vos yeux, dodelinant de la tête et barytonant du larynx. »

Soit que la longue tirade imprimée ci-dessus, eût considérablement fatigué le vieux Gudd, soit que le froid piquant eût fait rentrer précipitamment toute une suite impétueuse de paroles dans leur chaude habitation, le fait est que le silence de la nuit ne fut plus troublé que par de rares polysyllabes.

Ces polysyllabes eux-mêmes, qui, j'en mettrais ma dextre au feu, comme Mucius, étaient de forts jurons, s'ensevelissaient dans le collet de fourrure de l'ample manteau du vieil artiste.

Tout bruit avait donc cessé; le pas même de Gudd, grâce à ses gigantesques caoutchoucs, était étouffé : et, dans l'ombre, le long des murs, le peintre filait comme un noir... sylphe, allai-je dire, si les proportions étonnantes de son abdomen n'eussent fait rentrer en mon cerveau déréglé cette hardie métaphore.

A la lucarne du ciel la lune montrait sa face blafarde, et, tout en argentant de ses rayons calmes les toits pointus, illustrés de girouettes impassibles, et les murs convexes des maisons qui semblaient avoir une indigestion de moellons, elle souriait malicieusement des singulières sinuosités que le vieux Gudd jugeait à propos de décrire sur le pavé en regagnant son logis.

« Hé, vieux ! semblait-elle dire en clignant de l'œil, que diable avez-vous ce soir ? Qu'avez-vous perdu que vous cherchez si drôlement ? Votre démarche a, évidemment, un grand nombre de points de ressemblance avec le pas capricieux des crustacés que fait rougir l'eau bouillante, ou, si vous aimez mieux cette comparaison, avec l'allure qu'aurait probablement eue Janus, le dieu bicéphale, s'il avait voulu savourer les délices d'une promenade au bord du Tibre. »

Et Phœbé, elle qui ne montre jamais qu'une face, heureuse de cette innocente satire féminine, riait silencieusement en se balançant sur l'escarpolette céleste.

Quelquefois, lorsqu'un heurt nouveau mettait Gudd dans une grotesque position, n'y tenant plus, elle se cachait derrière un nuage pour éclater de rire à son aise.

Puis elle repassait, pleine d'un flegme à toute épreuve, et comme un valet fidèle, suivait le flageolant buveur, en se livrant à des réflexions qui, je le pense, n'intéresseraient guère que Cyrano de Bergerac, bon poète et excellent bretteur, et que je supprime ici.

En revanche, elles inopportunaient fort le vieux Gudd ; ce visage railleur qu'il apercevait tantôt entre deux noires cheminées, tantôt derrière une grille de fer et l'examinant comme une nonne au parloir, lui causait sur les nerfs l'effet que peut produire sur une dame, recommandable à tous autres égards, le refus d'un cachemire parfaitement inutile, mais aussi parfaitement désiré. Cette antipathie que partagent, depuis nombre d'années, les intéressants quadrupèdes qui sont les amis de l'homme, je veux dire les chiens, eut cependant un terme dans l'âme ulcérée du respectable Gudd : il venait de voir sa petite maison, précédée de son jardin planté de flamboyants chrysanthèmes.

« Allons, vieux Gudd, dépêchez-vous d'entrer ; il fait un froid boréal dans la rue ; fermez la porte au nez du vent, bien ! Appuyez votre main sur le mur, bon ! Voici l'escalier ; prenez garde à la première marche, là ! montez !

— Diablesses de marches ! dit Gudd titubant.

— Cric, crac ! gémissait l'une, qu'il est lourd ce soir.

— Aïe, aïe ! disait l'autre, il n'a pas pitié de notre âge avancé... oh ! qu'il reste longtemps sur moi !...

— Ao, ao ! criait la dernière, ne trouvera-t-il donc jamais le trou de la serrure ! »

La porte fut enfin ouverte, la porte de l'atelier du vieux peintre ; un feu brillant pétillait dans la vaste cheminée, illuminant la chambre par places, et faisant subitement étinceler les vieilles armures appendues aux parois de la salle.

« Bonne Cate, murmura Gudd, en étendant les doigts vers la flamme bienfaisante, bonne Cate ; elle a fait du feu... pour son pauvre maître.... son...

— Assieds-toi, Gudd, et bonsoir je te souhaite, fit une petite voix sèche et cassée.

— Comment, vieille Cate, tu m'as attendu... à ton âge ?

— Non, non, vieux Gudd, ce n'est point la vieille Cate; elle dort dans son lit, et rêve que tu la couches sur le parchemin de ton testament. C'est moi, Gudd, qui suis là, et te prie de rechef de prendre un siège. »

Si Cate avait eu un jour cette idée singulière et neuve de servir un enfant rôti au souper de son maître, il est probable que Gudd n'aurait pas été plus stupéfait qu'en ce moment.

Il ne fut cependant que stupéfait, car le punch de maître Bloot, joint à son admirable flegme habituel, lui fournissait le courage de l'homme qui voit s'écrouler les empires sans broncher, « comme dict Horatius, le vieil poète latin. »

Mais vous, lecteurs très-précieux, qui pouvez être étonnés, en y mettant de la bonne volonté, vous avez droit à une explication simple.

La voici. *Audite* :

Dans le propre fauteuil de Gudd, devant le feu d'icelui, était assis, les jambes incongrûment étendues, son modèle ostéologique, ce personnage privé de tout embonpoint qu'on trouve dans chaque atelier et que l'on nomme un squelette.

Oui, le maigre gentleman, dont le prix d'outre-tombe est de cinq guinées, se prélassait sur le siège de Gudd et faisait tourner ses longs pouces avec toute la béatitude qu'y peut trouver un squelette.

A l'arrivée de son patron, il avait jeté par-dessus de sa clavicule un regard interrogateur, puis avait tenu le propos rapporté plus haut.

« Drôle, drôle, assurément, dit le vieux peintre en s'avançant avec calme vers le singulier interlocuteur.

— Tu vois, j'ai entretenu le feu, continua ce dernier, je t'attendais, car j'ai à causer sérieusement avec toi.

— Ah! oh! » fit Gudd.

Et, se précipitant brusquement sur le squelette, il voulut le saisir par le crochet de cuivre fixé sur son sinciput.

Mais, bondissant comme le ressort cassé d'une montre confiée à des mains imprudentes, le maigre monsieur se mit à courir autour de la chambre.

Gudd le poursuivit.

Mais, basta! le squelette cabriolait sur les meubles, caracolait sur les escabeaux, faisait la roue au-dessus des tables et exécutait des sauts périlleux en avant et en arrière, en se livrant à une joie immodérée.

Il riait, il riait, il riait avec fracas en voyant le vieux Gudd souffler derrière lui comme un phoque sur les glaçons, et étendre la main pour saisir... le vent.

Et le pauvre Gudd, dans la semi-obscurité de l'atelier, fantastiquement éclairé par les flammes soudaines du feu mourant, se cognait durement les rotules et les phalanges à tous les meubles, disposés dans leur désordre ordinaire.

Devant cette scène bizarre, les portraits accrochés aux murs, illuminés tout à coup, riaient froidement et ironiquement.

Pages, soldats, demoiselles, bourgmestres, nobles d'épée, de robe ou de cloche, bourgeois et manants, riaient comme les dieux de l'Olympe à l'aspect de Vulcain.

« Ouf! exclama Gudd en tombant dans son fauteuil.

— Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! cria le squelette dans une gamme de rires, te voilà rendu, presque mort, vieux Gudd; tu es mouillé de sueur comme le poussier au fond du bac à charbon. Ah! ah! je suis sec, moi, sec, sec, sec! Vois plutôt comme je saute, regarde, hein? »

Et il se mit à recommencer ses folies.

Ouvrant ses jambes comme un immense compas, il décrivait de prodigieux arcs de cercle au-dessus des chaises, passait entre les portants des chevalets et jouait au saut-de-mouton avec les mannequins indignés.

« Ah! ah! ah! ah! il y a bien longtemps que je n'ai couru, Gudd; tu m'accroches pendant toutes les longues journées, il faut bien que je me dégorдисse les jambes, mes pauvres vieilles jambes, aujourd'hui que tu m'as oublié sur ta chaise, préoccupé de je ne sais quels... Ah! ah! »

Et les sauts et la gymnastique de reprendre de plus belle.

Gudd, anéanti dans son fauteuil, murmurait, en voyant ce spectacle peu ordinaire :

« Drôle, drôle, assurément. »

Enfin le squelette se posa comme une mouche fatiguée de voler ; il s'assit sur le haut d'un bahut, et de ses talons osseux il battit une marche inconnue sur les panneaux des portes en riant à vilaines dents.

« Eh bien, Gudd, qu'en dis-tu ? »

— Drôle, drôle, fort drôle assurément ; mais viens ici, mauvais sujet, viens, te dis-je, je ne te ferai point de mal... Je te le jure par le grand diable !

— Non, non, non, chanta l'homme aux muscles de laiton, je te connais. Je viendrais près de toi, et tu étendrais la main doucement, doucement, plus doucement encore, et puis, prrrrit ! tu me prendrais et me raccrocherais... Non, non, non !

— Je te donne ma parole... Viens ici, explique-moi comment il se fait que tu parles et que tu chantes, contrairement au devoir de tout être exhumé pour les besoins des beaux arts ?

— Bridgette ! Bridgette ! fit la voix sèche.

— Par la double et généreuse corne du plus ferme mari qui soit dans cette ville ! hurla Gudd, que dis-tu là ? »

Et le peintre électrisé se dressa, jambe de ci, jambe de là, sur les bras de son fauteuil, comme un nouveau colosse de Rhodes.

« Bridgette aux yeux noirs comme ceux de souris, Bridgette à l'agile aiguille, Bridgette, ah ! ah ! Bridgette dont on couperait la taille d'un coup de fouet, Bridgette, ah ! ah ! trap ! trap ! »

— Au nom du ciel ! mon vieil ami, mon compagnon de travail, os de mes os, cher squelette, dis-moi ce que tu sais de Bridgette, implora Gudd, ému profondément.

— Non, non ! à moins que tu ne me promettes de ne me jamais accrocher.

— Oh ! oh ! dit Gudd.

— A cette seule condition. Choisis. »

Tout en parlant ainsi, le squelette s'amusa à un jeu étrange ; il prenait les petites boules vertes, bleues, noires, rouges, jaunes, les vessies pleines de couleur, et jonglait avec elles.

Mais qu'il jonglait singulièrement !

Il en jetait en l'air une, deux, trois, quatre ; puis quand elles retombaient, il ouvrait sa bouche édentée, et les petites boules passaient

par son maxillaire inférieur pour arriver dans ses mains, ses longues mains.

Gudd, malgré son anxiété, riait tout haut et avec abondance de cette façon particulière de se divertir.

Le jeu allait de plus en plus fort ; les boules se succédaient rapidement en l'air comme les gouttes irisées d'un jet d'eau, descendant tout à coup et remontant avec vélocité.

De temps en temps, avec une aimable facétie et une grande adresse, le squelette recevait une vessie rouge et une vessie blanche dans ses deux orbites larges et profondes.

Et Gudd s'esclaffait de rire à l'aspect de ces gros yeux bicolores.

De temps en temps aussi, quelques boules oublièrent la ligne perpendiculaire et s'écrasaient sur le plancher avec le bruit sourd d'un chat qui s'épate sur le plancher : pouf ! pouf !

Et Gudd demandait grâce, grimaçant comme un *baby* qui vient d'éventrer son joujou pour voir ce qu'il y a dedans, ou comme le sultan du conte du *Dormeur éveillé*.

« Arrête ! arrête ! lui cria-t-il enfin.

— Tiens, je me fie à toi, répondit le vilain personnage desséché, et il se laissa choir en produisant sur le parquet sonore le son d'une règle d'écolier qui tombe :

— Que sais-tu de Bridgette, méchant garçon ?

— Ah ! ah ! Gudd curieux, Gudd amoureux, Gudd a vu Bridgette à sa fenêtre ; il a remarqué les petits doigts, le petit nez, les yeux noirs, et Gudd est passé souvent sous la croisée. Gudd a mis une chemise blanche tous les jours ; Gudd a pensé à se faire couper la barbe ; Gudd veut plaire ; Gudd veut se marier....

— Cela est faux, par Vulcain !

— Gudd ment, poursuivit le squelette ; Gudd veut avoir la fleur à la boutonnière et la fiancée au bras. Gudd l'a dit ce soir à maître Bloot ; maître Bloot l'a dit à la vieille Paddy ; la vieille Paddy le dira demain dans toute la ville, et toute la ville se moquera de Gudd ; « Voyez, dira l'un, voyez le « vieux peintre qui veut se » marier ; voyez le vieux loup qui veut jeune » brebis. Gudd par ci, Gudd par là... ah ! ah ! »

Cela est aussi archifaux, mille Rubens ! Je

veux rester garçon et non me marier. Cercueil pour cercueil, je préfère attendre le dernier.

Oui, oui, grand feu de paille que tous les serments !... Faible lumière que la résolution de Gudd... vienne une petite bouche, une petite Bridgette, et.... phu, phu, phu, la lumière est éteinte....

— Eh bien.... oui ! s'écria Gudd, éclatant au milieu du silence qui avait suivi la dernière raillerie du squelette, comme un projectile bien confectionné dans les arsenaux de l'État ; oui ! je le confesse, je veux me marier ; je ne peux plus vivre solitairement ; la vie érémitique me tue. Je songe à l'avenir, à la maladie, à la vieillesse, à....

— Ah ! ah ! ah ! trop vieux ! trop tard ! trop vieux.... et puis n'as-tu pas la vieille Cate ?

— Cate fait bien le thé... quand je suis malade... parce que je n'en bois pas... mais voilà tout !

— Gudd se marier, lui ! lui ! » et le squelette ne pouvant admettre un seul instant cette perspective drôlatique, vint s'asseoir sur une chaise : ses genoux touchaient son menton, et de chaque côté de son corps les bras évoluaient comme les roues d'un bateau à vapeur.

« Explique-toi clairement, insolent décharné, lui demanda avec une nouvelle explosion de vivacité le vieux peintre poussé hors des gonds.

— Tout doux, mon maître, tout doux, reprit l'aimable échantillon de l'armature humaine, en changeant subitement de position et en se passant, à plusieurs reprises, un long appui-main au travers des côtes, tout doux.

— Voyons, voyons, parle, je t'en prie humblement.

— Oui, maître, tu es trop vieux. Tu as fait de ta vie un meuble à mille tiroirs dans chacun desquels tu as soigneusement couché sur la ouate des années tes chères habitudes, bonnes ou mauvaises ; encore les mauvaises sont-elles plus dorlottées que les bonnes.

« Si Bridgette venait, tout cela serait mis sens dessus dessous ; elle fouillerait dans les casiers les plus sacrés à « deux mains — trois cœurs, » comme on dit, et tu mourrais de désespoir, et ton âme serait comme un petit étang couvert de fleurs sauvages qu'on vient de troubler profondément ; la boue reviendrait

à la surface et les fleurs en seraient couvertes.

« Allégorie à part, la rage, l'ennui, la douleur détruiraient ton amour ! Voyons, Gudd, le matin tu te lèves quand il plaît à Dieu et surtout à toi, tu passes ta vieille houppe et tu te mets à ton chevalet, bon. Tu fais ta palette, puis tu commences à donner de la brosse à toile que veux-tu ?

« Vingt minutes se passent. Tu penches la tête à droite, puis à gauche, tu la recules, tu l'avances, afin de bien considérer l'ouvrage de près et de loin, de large en long, et de bas en haut. « Ah ! dis-tu, cela ne va point, » et vite un coup de pinceau réparateur.

« Arrive la vieille Cate avec le thé. « Mangez, monsieur. » — « Oui, oui, » et tu donnes un autre coup de pinceau, et le thé devient détestablement froid ; mais cela ne te fait rien, puisque tu as agi suivant tes idées.

« Songe, ami Gudd, aux funestes changements que la belle Bridgette apporterait dans l'économie de ton existence. D'abord de la méthode à foison ; le balai à l'ordre du jour. La belle toile d'araignée qui s'irise si bien, là-bas, aux rayons effrontés du soleil, serait détruite comme le furent Ilion et Babylone. Et tu ne pourrais te plaindre, povero, puisque tu aimes ton bourreau futur, ton Torquémada en cornette, mais tu serais malheureux, oh ! malheureux !

— Drôle, drôle, assurément, murmura Gudd.

— Et puis, reprit le squelette, l'horloge marquerait sérieusement les divisions du temps ; celle qui aurait mis un frein à la fureur de ton laisser-aller, arrêterait les complots excentriques du coucou qui sonne vingt-sept heures pour midi. Plus de flâneries ! Gudd, dîner ! Gudd souper ? Gudd, assez travaillé ?

« Et toujours Gudd ! Puis viendraient les enfants, un, deux, trois ; — ne souris pas, Gudd ! — les enfants qui furètent dans les cartons comme des rats curieux ; les enfants qui crévent les vessies avec une épingle, et essuient leurs doigts n'importe où : les enfants qui font tomber les burettes à huile, et tracent des dessins oléographiques sur les croquis ; qui dessinent des bonshommes, avec une pipe en feu, sur les estampes rares, quand ils ne les déchirent pas en morceaux impalpables que, par la fenêtre, ils font pleuvoir sur les têtes grin-

cheuses des passants; les enfants qui douent de moustaches épaisses, au fusain, le nez respectable des plâtres précieux; les enfants enfin qui touchent à tout, qui brisent tout, qui mangent de tout.

« Je ne te parle pas du fil, des aiguilles, des plumes, des ciseaux, des brins de laine qui traîneront dans ton atelier, des dadas de bois qui giseront à terre quand tes mannequins auront rendu le foin sous les brutalités de tous genres; non, quelque coloré qu'on puisse faire ce tableau désolant, il n'approcherait pas de la navrante réalité qui te fera brûler à petit feu si tu te maries.

« Et avec qui, bon diable! veux-tu te marier? avec Bridgette!... une petite coquette, qui rit de tes habits, commodes et chauds, mais étranges de forme, de ta longue barbe, l'honneur de ta poitrine! Une méchante fille qui invite ses amies à se moquer de toi, de ton amour! Bridgette! ah! la péronnelle! Elle n'aime que son cousin Jean, un bon gros patapouf, qui a autant de couleur sur les joues qu'un poupart de Nuremberg; son cousin Jean, qui la mène à la Dukasse....

— Hélas! c'est vrai! c'est vrai, soupirait Gudd, c'est vrai....

— Et enfin, Gudd, ingrat Gudd, ivrogne Gudd, débauché Gudd, plus de soirées chez maître Blook, plus de vieille Paddy, plus de punch irréprochable, plus de punch, cette aile alcoolique de l'âme.

— Monsieur, il est sept heures, dit la vieille Cate en entrant, sa théière à la main. — Ah! mon Dieu! s'écria-t-elle, monsieur ne s'est pas couché! — Monsieur, monsieur Gudd, éveillez-vous!

— Va-t'en, squelette horrible!

— Moi squelette! moi! Mais il est donc gris comme le sommelier du diable! il paraît qu'hier « tout allait par escuelles » chez maître Blook!

— Hein? quoi! Cate? c'est toi? Pas possible... le squelette!

— Le quel... Ah! bien! il est dans un joli état le vôtre; il a les bras arrachés, la mâchoire dévissée... les côtes... le bassin... le métacarpe...

— Prodigeux!

— Mais dépêchez-vous, monsieur, vous êtes de noce aujourd'hui; on est venu vous inviter hier.

— Moi?

— Oui, vous, monsieur Gudd, le peintre.

— Et qui se plonge dans cet abî... qui donc se marie?

— Bridgette, votre voisine, que, sauf le respect que je vous dois, vous avez compromise chez maître Blook... à ce que m'a répété la vieille Paddy...

— Moi! par exemple!

— Oui, vous... vous avez dit qu'en trois jours...

— C'est bien, assez, Cate. Je me lève... de mon fauteuil qui m'a brisé les reins. Allume un peu de feu, sais-tu, on gèle ici.

— Ah! monsieur, j'en avais fait un bien beau hier...

— C'était bien toi?

— Sans doute...

— Hi! hi! oh! oh! Et le vieux peintre, joyeux et bizarre, s'en alla accrocher au mur son squelette démantibulé et inerte désormais, en murmurant : « J'étais célibatairement gris, çà me semble, hi! hi!

Ernest D'HERVILLY.

AGONIE POSTHUME.

Le marteau résonnait sur un crâne et les murs
Retentissaient au bruit, dans l'enceinte déserte;
Le sang à chaque coup de la tête entr'ouverte
Jaillissait, les os étaient durs.

Le cadavre était là de huit jours, les cheveux
Avaient été coupés; il s'étalait, difforme,
Sans jambes et sans bras, comme un reptile énorme
Au milieu de débris affreux.

Et pourtant, sous les coups du hideux ouvrier,
On voyait grimacer la figure sanglante
Edentée et sans yeux, et la bouche, béante,
Semblait se tordre pour crier.

Et lorsque l'outil froid, dans la cervelle même,
S'introduisit enfin par un effort puissant,
Le cadavre rendit sur le marbre, en glissant,
Comme un gémissement suprême.

E. TH.

VOYAGE AUTOUR DE LA KERMESSÉ.

(Fin.)

Mon voyage n'est pas fini; une soirée ne suffit pas pour noter toutes les singularités de ce monde à part, — si petit qu'il soit, — ce monde où les extrêmes se touchent, et dont les *surnaturels* descendent de Brobdingnac et de Lilliput, où les chevaux sont de bois, où les gens mangent du feu, où la barbe pousse au menton des femmes, où l'on rencontre des hommes pétrifiés et des sirènes embaumées qui *datent du temps*, où l'on trouve encore des sorcières qui lisent dans l'avenir et même dans le passé; où l'on voit des phoques qui pincet de la guitare comme les étudiants de la *Tuna*, où l'on retrouve le gladiateur antique dont la force prime l'adroite, où les beautés parfois idéales coudoient les monstruositées les plus humaines, où se groupent enfin toutes les extravagances de l'humanité.

Continuons donc cette revue des excentricités par une visite à la galerie des phénomènes.

Le phénomène se fait toujours *littéraitement* présenter par un prospectus où l'originalité manque le moins.

La chose curieuse n'est jamais à dédaigner. Veuillez donc lire avant d'entrer cette cocasserie épistolaire :

EXHIBITION UNIQUE

LA VRAIE FEMME A BARBE

LA PLUS CURIEUSE DU MONDE

Cette Dame porte une barbe des plus soyeuses et des plus abondantes, qui mesure trente centimètres de long. Ses bras et ses épaules sont littéralement couverts d'un duvet de plusieurs centimètres.

Elle a la taille gracieuse et bien proportionnée.

Elle charme par ses manières distinguées, et son regard ingénu inspire le plus vif intérêt.

Cette intéressante personne a été soumise à l'examen des médecins qui lui ont donné des certificats attestant la réalité de son nom.

« Le regard ingénu » m'intriguait, car enfin où l'ingénuité allait-elle se nicher? Je pénétrais dans le sanctuaire de l'aphrodite barbue.

« Il y avait déjà beaucoup de monde à l'intérieur, » attendant anxieux, comme les Israélites en face du rocher de Moïse, l'ouverture de l'alcove en damas rouge qui servait de trône et de lit à la reine des phénomènes.

Elle apparut enfin dans toute sa laideur, car, barbe à part, elle était horriblement laide, si laide que sur sa figure, ratatinée comme une vieille culotte de gendarme, la barbe n'avait point du tout l'air déplacée. Cet œil, dont on nous avait vanté l'ingénuité, était en réalité petit, rond et sec, et s'enfonçait profondément dans une sorte de crevasse, comme s'il eût eu des scrupules à se montrer. Ses épaules, d'une platitude désespérante, étaient couvertes d'une pelure d'oursin, qu'elle appelait avec afféterie « un léger duvet. »

Elle nous présenta son fils, un gros garçon de deux ans, dodu et poilu, et avantagé, malgré son jeune âge, d'une paire de favoris, affirmant déjà la précocité capillaire qu'il tenait de sa *belle* maman.

C'est le mari lui-même qui *faisait l'explication*; il la faisait en homme convaincu, sans trop se montrer fier de ses avantages matrimoniaux. Il donnait volontiers des détails aux « vrais amateurs », et, signe particulier, ne portait pas de barbe.

A d'autres :

THÉÂTRE DES DEUX EXTRÊMES, SITUÉ CHAMP DE FOIRE

TOUT LE MONDE VOUDRA VOIR

LA

PRINCESSE ZUNÉMA

du Cirque National de Paris

Cette petite femme est âgée de 17 ans, la hauteur de sa taille est de 65 centimètres. Son poids est de 10 kil. 700 grammes, ce que tout le monde admire dans sa petite personne c'est la beauté, la régularité de toutes ses formes et de son radieux visage; c'est ce qui lui a valu des succès au CIRQUE NATIONAL et qui lui a procuré l'avantage d'être présentée à la cour d'Espagne et devant plusieurs têtes couronnées de l'Europe que nous vous engageons à vérifier; la véracité de notre assertion est inutile. Nous offrons la preuve de la compulsion des *Deux Extrêmes* et nous vous prions de nous honorer de l'entière confiance que vous daignerez accorder à ces deux demoiselles encore méconnues.

La vérification vous donnera lieu de croire à la vérité.

LA PRINCESSE ZUNÉMA

EST ACCOMPAGNÉE

DE LA SUPERBE COLOSSE ANDALOUSE

Pesant 362 1/2 kilogrammes,

La seule qui ait eu l'honneur d'être présentée devant plusieurs Princes de l'Europe.

M^{lle} SYDNY, âgée de 19 ans, née en ANDALOUSIE (Espagne).

est d'une beauté vraiment extraordinaire.

SES FORMES COLOSSALES étonnent au premier abord ; mais en les détaillant, l'Amateur comme l'Artiste reconnaissent une nature fortement douée, quoique cependant d'une finesse de formes vraiment aristocratique ; c'est-à-dire de très-petits pieds et de très-petites mains. — Son physique est des plus agréables, et l'enjouement de sa conversation plaira, nous n'en doutons pas, à la bonne société qui voudra bien l'interroger sur les particularités de sa vie.

Prix des places : Premières, 25 cent. ; Secondes, 15 cent.

Les directeurs de pensionnats qui voudraient faire venir la Princesse ZUNÉMA dans leur établissement sont priés de s'adresser au directeur.

Celles-là n'étaient point laides, elles n'étaient qu'exagérées — en sens contraires.

L'agréable colosse fit une révérence d'un manicrisme en proportion avec sa *grandeur*, tenant sans doute à prouver qu'elle était faite aux belles manières. L'effort qu'elle fit en décrivant cette courbe de bon ton, dut déplacer un volume d'air considérable, ainsi que deux convexités gigantesques à l'état d'indiscipline. Hormis ces superfluités, elle n'était point difforme. Son buste avait la prestance des statues colossales qui couronnaient le fronton des temples anciens. Malgré son poids de 365 kilos (poids réglementaire), elle n'avait pas les mouvements trop lourds ; et virait de bord avec une certaine vélocité, je dirai même avec une certaine grâce. Et bizarrerie agréable à constater, M^{lle} Sydney redevenait humaine par les extrémités ; elle avait des mains moulées comme celles de la Brinvilliers et des pieds, petits à rendre jalouse la fille d'un mandarin. — La nature ne perd jamais ses droits.

Cependant, son éducation n'était point en rapport avec sa taille ; ses connaissances géographiques, particulièrement, n'avaient point l'étendue de sa personne, car elle répétait imperturbablement, d'un air précieux : « Je suis la belle Andalouse, ... je suis née à Marseille !

Ce fut au tour de la princesse *Zunéma*.

Les rictus s'accrochèrent à l'apparition de cette petite personne moins volumineuse qu'un seul des mollets de la belle Andalouse.

Comparée à ces nabots à grosse tête, (point faits assurément à l'image de Dieu), *charges* vivantes des grands et des petits de la terre, la princesse Zunéma pouvait passer pour une beauté : ses épaules avaient des contours assez bien accusés, sa poitrine, comme elle le faisait remarquer de sa petite voix de gnome, était gentiment développée ; ses mains, — ce qu'elle avait de mieux d'ailleurs, — étaient de vraies miniatures ; mais, une figure de vieille fille, et malgré ses dimensions délicates, rien dans toute cette

réduction de la plus belle œuvre d'art, rien, absolument rien de féminin.

On se demande quel sera le nain qui fera battre le cœur de cette créature, en admettant qu'un cœur, quelque petit qu'il soit, ait trouvé à se loger dans ce corps pour rire.

J'ai rencontré encore dans cette galerie, quelques natures mortes, curieuses aussi à observer :

Ci-gît le corps d'un homme pétrifié, rapporté du *Guano* par un célèbre navigateur. L'authenticité de ce phénomène pourrait sembler réfutable aux sceptiques, mais le conservateur, prévoyant le cas, a placardé, à l'intérieur de son muséum, une affiche ainsi conçue :

BIOGRAPHIE DE L'HOMME PÉTRIFIÉ

10 centimes.

Et cette femme, qui vous montre pour dix centimes la preuve de sa fécondité animale : cinq jumeaux ! Elle les a conservés tous les cinq, dans un bocal à esprit de vin où ils pendent en rond, comme cinq petits vieux sans pudeur.

Le bouchon tumulaire de ce bocal de famille s'efface sous une couronne de fleurs imitées, où l'oranger domine !

Nous avons à peu près parcouru toute la série des excentricités, et si vous ne tenez pas absolument à passer la main dans les cheveux de « Cora, l'escapillonne, dont la chevelure mesure 1 mètre 20 de circonférence, la seule aussi remarquable, à part celle du célèbre Alexandre Dumas, » passons tout de suite à la série des drôleries ; nous allons assister à une représentation dramatique donnée par des marionnettes :

LA FILLE MAL GARDÉE,

Comédie « retournée » en 2 actes.

Argument de la pièce.

Un jeune et beau gentilhomme s'est épris de la fille d'un vieux riche, qui la tient enfermée dans la tour du château. Le marquis, père du jeune homme, vient solliciter pour son fils la main de la recluse. Mais le vieux riche refuse net et s'éloigne pour aller faire des offres d'alliance à un cultivateur des environs, et confie la garde du château à son valet Lafleur. Le gentilhomme amoureux profite de la circonstance pour enlever celle qu'il aime.

PREMIER ACTE.

Le décor s'efforce de représenter un salon Louis XIV ou Louis XV, à la volonté du spectateur. Les meubles n'existent qu'en peinture.

Entrée du père noble et du fils de famille :

LE PÈRE NOBLE.

Eh bien ! mon fils, nous voici dans l'appartement que tu désires entrer.

LE FILS DE FAMILLE.

Oui, mon père.

Ici quelques conseils paternels sur le bonheur en ménage, monologue interrompu par un bruit de pas.

LE PÈRE NOBLE.

J'aperçois quelqu'un, c'est sans doute un valet.

LE FILS DE FAMILLE.

Il vient de ce côté.

En effet, arrive, goguenardant, *Lafleur*, à la fois valet de chambre et de cuisine. Il est coiffé d'un casque-à-mèche et revêtu d'un tablier ; tenue classique de ce valet goguenard, et ivrogne comme le vin, qui, sans rappeler en rien ses devanciers Frontin, Crispin, Pasquin et autres illustres, personnifia comme eux, au théâtre, les valets de comédie, au temps où les valets de comédie avaient le haut des planches.

LAFLEUR aux deux personnages.

Je vais me rendre auprès de mon maître, asseyez-vous.

LE PÈRE NOBLE.

Vous nous dites de nous asseoir, et il n'y a pas de chaise.

LAFLEUR.

Eh bien, asseyez-vous par terre. (*Il sort*).

LE PÈRE NOBLE à son fils.

Quel drôle de domestique !

LE FILS DE FAMILLE.

En effet, mon père.

Cette sortie vous donne la mesure de l'esprit de ce valet. *Lafleur* est un loustic.

Entrée du vieux richard, personnage le mieux conditionné de la troupe. Ses articulations des bras et des jambes sont d'une flexibilité surprenante. Il tient en main un bâton de vieillesse qu'il agite avec une certaine aisance, avantage dont il abuse. Salutations de part et d'autre.

LE PÈRE NOBLE, qui vient de recevoir dans l'œil le bâton du vieux richard.

Bonjour, monsieur ; je viens vous demander pour mon fils la main de votre fille. Comme vous le voyez, il est jeune, il est beau, il est noble.

LE VIEUX RICHARD (*tout à coup*).

Ah ! le polisson !

Cette réponse inattendue provoque chez les trois pantins une attaque d'épilepsie. La surprise devient tellement désordonnée et expansive que le machiniste, dans son zèle, laisse voir, au plafond, la main qui tient la ficelle des pantins.

Le père noble demande des explications.

LE VIEUX RICHARD.

Oui, votre fils est un polisson ; voilà un an qu'il me fait des farces... et pas un an de jours, *un an de nuits*... qu'il vient sous les fenêtres de ma fille jouer de la guitare !

LE PÈRE NOBLE.

Vous ne *voudriez pas*, vous êtes d'un âge mûr et d'un homme de raison qui *devriez jeter ça derrière le dos* et ne pas y faire attention.

LE VIEUX RICHARD.

Non, monsieur le marquis ; ma fille n'est pas pour le nez de votre fils ; c'est un polisson qui va à l'estaminet et fume des cigares.

Il est bon de rappeler au lecteur que la scène se passe sous Louis XIV ou Louis XV, c'est-à-dire longtemps avant l'ère du trabucos et du havane.

Après un refus catégorique, le vieux richard se retire en faisant des gestes de contorsioniste.

LE PÈRE NOBLE (*à son fils*).

Eh bien, mon fils, tu l'as entendu ! Tu n'as plus qu'une chose à faire : Va-t'en dans les pays lointains, et tu te feras présenter dans les salons jusqu'à ce que tu trouves une riche héritière, digne de toi, qui sera flattée de rechercher ton alliance.

LE FILS DE FAMILLE (*avec énergie*).

Non, mon père ; malgré le respect que je vous porte, il me la faut, je la veux ! Et puisqu'on me la refuse *de gré*, je saurai bien la prendre de force. — Venez, mon père !

Sortie des deux pantins ; rentrée du vieux richard.

LE VIEUX RICHARD (*à lui-même*).

Ce jeune présomptueux, qui croit, parce qu'il est marquis, que je vais lui donner ma fille pour qu'il reste les bras croisés. Non, je ne veux pas faire une mésalliance. Je m'en vais trouver un cultivateur *des environs* et lui demander s'il en veut.

Le vieillard ayant donné dans le vide quelques coups de bâton qui semblent l'avoir affermi dans sa résolution, appelle son valet. — *Lafleur* accourt et fait parade d'esprit.

LE VIEUX RICHARD.

... Tu garderas la maison.

LAFLEUR.

Je garderai la maison, pourquoi faire ; vous *avez-t-y* peur qu'elle s'en aille ?

LE VIEUX RICHARD.

Imbécile! quand je dis que tu garderas la maison, je veux dire que tu devras avoir un œil dessus.

LAFLEUR.

Eh ben dans *c'cas-qué* que je ferai de l'autre œil?

LE VIEUX RICHARD.

L'autre œil aussi.

LAFLEUR.

Eh ben alors, on dit les deux *œils*.

LE VIEUX RICHARD.

... Tu veilleras bien sur la maison, et s'il vient quelque jeune étranger pour voir ma fille, tu diras qu'elle est dans sa chambre et qu'elle n'y est pas.

LAFLEUR.

Bon! Je dirai : Elle est dans sa chambre, elle n'y est pas.

Lafleur reconduit son maître avec toutes les marques de la politesse la plus servile; mais celui-ci ayant le dos tourné :

Au revoir, vieux capon! Je m'en va *licher*; quand les chats n'y sont pas, les souris dansent.
(*Le rideau baisse.*)

DEUXIÈME ACTE.

A droite une forêt; à gauche une tour.

LE FILS DE FAMILLE, *seul*.

Voilà donc la tour où ce père *marâtre* tient enfermé mon *espoir adoré*! Mais tu ne sais donc pas, vieillard insensé, ce que c'est que deux cœurs épris?... et qu'il n'y a pas de mur assez épais ni de serrure assez forgée qui puisse les séparer? Tu me l'as refusée pour avoir *venu implorer l'amour de ta fille toute la nuit; (trois pas en avant)* je vais frapper; (*trois pas en arrière*) mais,

C'est l'heure où la nuit sombre
Voile l'azur des cieux;
Et quand au sein de l'ombre,
Tout est silencieux.
Ici-bas tout repose
Dans les bras du sommeil,
Et ta paupière est close,
C'est l'instant du réveil
Du réveeeeeeeeeille.

Mais le gentilhomme amoureux appuie en vain sur l'e; celle qu'il aime reste sourde à sa voix. C'est l'instant du « *être ou ne pas être.* » Que faire? Choisir entre le désespoir ou la ruse... et, toutes réflexions faites, s'arrêter à ce dernier parti :

Oui, l'amour est la corde sensible du but, si je puis gagner le valet. Et je courirai tous les pays avec elle. — Frappons!

(*Il frappe des mains et des pieds.*)

LAFLEUR (*accourant*).

Qui que voulez-t-y? Mademoiselle est dans sa chambre, elle n'y est pas.

LE FILS DE FAMILLE.

Ce n'est pas mademoiselle que je veux; je viens visiter la galerie de ton maître.

LAFLEUR.

Ah! bon! Vous êtes-t-y marié?

LE FILS DE FAMILLE.

Oui, j'ai des enfants.

LAFLEUR.

Combien?

LE FILS DE FAMILLE.

Huit! (*Lafleur saute au plafond — à part*), faisons lui croire que j'ai beaucoup d'enfants, cela écartera les soupçons.

LAFLEUR (*ayant remis pieds à terre*).

Et qu'est-ce que vous faites?

LE FILS DE FAMILLE.

Je suis artiste.

LAFLEUR.

Qui ce que c'est ty que ça, artiste?

LE FILS DE FAMILLE.

C'est quand on s'occupe de l'art.

LAFLEUR.

C'est bon, vous êtes *chartutier*; alors vous pouvez entrer; mais c'est bien pour les tableaux, ce n'est pas pour la fille?

LE FILS DE FAMILLE.

Non, et d'ailleurs voici cinq francs.

LAFLEUR (*se jetant sur l'appât*).

Oh! v'la ty de quoi *licher*!

LE FILS DE FAMILLE (*à part*).

Elle est à moi! (*levant un bras et une jambe au ciel*). Cet escalier me rappelle ma jeunesse!

L'escalier dont il s'agit est l'escalier de la tour, dans laquelle viennent de s'aventurer les deux personnages de bois. Tout l'intérêt est maintenant concentré dans cette tour. On entend à la cantonnade les lamentations de Lafleur qui, ayant avalé l'hameçon avec l'appât, se trouve pour le quart d'heure prisonnier du ravisseur. Paraît enfin l'héroïne invisible de la pièce : Elle est vêtue de blanc et couronnée d'oranger; elle ne dit mot, mais *pique un soleil*, selon qu'il convient à une jeune personne ainsi enlevée. Les deux amants s'enfuient à droite où les attendent deux bons chevaux et un cocher dévoué, ainsi que cela se passe dans toutes les scènes d'enlèvement. Il y a tout lieu de croire que le fils de famille épousera sa bien-aimée à la face du monde. Retour du vieux richard; à la vue de son domestique emprisonné, il court chercher une échelle et la tend à Lafleur qui dégringole sur lui en lui apprenant l'horrible vérité. Celui-ci justement irrité

veut congédier son valet, mais comme il prétend lui confisquer ses gages, alléguant qu'il paye les bons services et non les mauvais, la pièce se termine par un pugilat dans lequel Laffeur a le dernier mot et donne le dernier coup.

Ainsi finit cette comédie, sans prétention, qui en vaut bien d'autres, interprétée avec tout l'entrain et la belle humeur dont des acteurs de bois sont susceptibles.

Il m'a été donné d'assister à un repas qui l'emporterait en cocasseries sur le plus réjouissant de ces repas de noces où l'on chante encore au dessert : *Page, écuyer, capitaine* et les *Baisers d'une mère*.

Les convives, au nombre de cinq seulement, étaient magistralement installés, à distances respectueuses, devant une table recouverte d'une nappe de couleur sombre — ce qui lui donnait plutôt l'aspect d'une table de la loi que d'un support à ripailles. La tenue rigide des cinq officiants rendait d'autant vraisemblable cette erreur. On ne pouvait, d'ailleurs, pas moins attendre de cinq sommités savantes de la famille des quadrumanes. Sur un coup de sonnette d'un des officiants, l'ordonnateur du festin parut. Celui-là appartenait à l'espèce de ceux que Buffon a appelés le plus sot animal.

Après avoir fait à la galerie une présentation sommaire de ses cinq soupeurs, il attacha une serviette au cou de chacun d'eux, concession faite au progrès de la civilisation par ces cinq sommités savantes qui mangeaient avec leurs doigts.

Puis, ayant dressé un menu au moins bizarre, composé de salade, de biscuit, d'amandes et de noisettes, il enjoignit au cuisinier, singe lui-même, d'avoir à satisfaire promptement l'impatience d'une guenon, peu faite au code du cérémonial dont la voracité se manifestait à grands tintements de sonnettes.

Le cuisinier, rompu sans doute à l'obéissance passive de la cravache, s'empressa de dresser le couvert, en commençant par l'installation de deux chandelles, et l'inconséquente guenon se mit en attendant mieux, à mordre à même dans le suif, sans s'apercevoir que la flamme allait griller la barbe d'un gorille, ce qui alluma la guerre entre deux voisins jaloux de cette marque d'attention. Quelques taloches du maître d'hôtel administrées à droite et à gauche pacifièrent ces gens à poil, et le gorille flatté des prévenances de la guenon lui baisa la patte, cérémonieusement, comme un petit maître.

Pourtant il eût été imprudent de se fier à ces belles façons, car au fond, le gorille était un quadrumane sans éducation, ne se gênant

pas pour mettre, à l'occasion, ses quatre pattes dans le plat ni pour se gratter où cela le démangeait.

Le repas, touchant à sa fin, tourna à l'orgie; n'observant plus aucune convenance, les singes et les singesses buvaient à même les bouteilles. Ils eurent même l'indignité de se livrer à des exercices acrobatiques de tous genres et la petite fête se termina par la représentation d'une pièce à paravent, dont voici le programme :

Madame de Pompadour, se rendant au devant de Louis XIV, après la bataille de Fontenoy.

Mme DE POMPADOUR, UN SINGE.
Laquais et piqueurs, Deux singes.
Chevaux, Deux chiens danois.

Le roi, Messieurs! le roi de la Kermesse! C'est une sorte de Méphistophélès gascon qui ne rit pas; il vous a un toupet de tous les diables avec sa fameuse *Chaudière*, dans laquelle il précipite les *carottiers* de la terre.

Il vous fait voyager en enfer à prix réduits, et, comme il le dit lui-même, vous avez l'avantage de pouvoir en revenir.

Spectacle d'enfants, pensez-vous, et vous entrez. A l'aspect de cet enfer non rêvé par le Dante, vous croyez à quelque plaisanterie de croquemitaine, et les pantins diaboliques exécuteurs des hautes œuvres de ce justicier vous mettent en gaieté. Subterfuge! L'intérêt n'est point dans cet enfer en papier peint, il est tout dans la bouche de ce Juvenal de tréteaux, devant lequel tous les *carottiers* sont égaux. Sous prétexte de diableries, il va vous en dire de cruelles!

Oyez et tremblez :

Le premier des *carottiers*, c'est don Basile! Comment, Basile, vous nous avez promis de nous montrer le chemin du paradis et vous ne l'avez pas pris vous-même; vous n'êtes donc qu'un *carottier* vulgaire; — à la chaudière!

Un avocat! Il n'a jamais voulu plaider la cause du pauvre, ni celle de l'orphelin, ni celle de la veuve; Satan n'aime pas les bavards, il punit les mauvais avocats; — à la chaudière!

Le roi des coquins! c'est un marchand de grains! Je ne parle pas des négociants ordinaires, je parle des accapareurs, des promoteurs de famine et de guerre civile; il a arrondi son ventre aux dépens du prolétaire, — à la chaudière!

Le boulanger! Il suit de près le marchand de grains; c'est comme saint Roch et son

chien. Il a mis de la craie dans son pain pour le faire paraître plus blanc et le faire *peser plus lourd*; il est l'auteur *que* ses pratiques ont eu des coliques; on croyait dans le quartier que c'était le choléra. Boulanger, te voilà à ton tour dans le pétrin; — à la chaudière!

Un cordonnier fournisseur de l'armée française. Il porte avec lui l'échantillon de sa marchandise. Il est l'auteur *que* de pauvres malheureux soldats ont eu les pieds gelés; les siens ne gèleront pas en enfer; — à la chaudière!

La cuisinière! Elle s'entend avec le boucher pour faire danser l'anse du panier; — carottière de bas étage, à la chaudière!

Le boucher! Celui qui s'entend avec la cuisinière. Il nous a vendu du bouc pour du mouton et du cheval pour du bœuf; il fallait 24 heures pour faire un pot-au-feu, et la viande n'était pas cuite; — carottier vulgaire, à la chaudière!

Mathieu *Lance-blaque!* celui qu'annonce le beau temps quand il pleut. Vous nous avez prédit la fin du monde et des comètes sans queue qui n'ont jamais paru, vous n'êtes qu'un vieux blagueur; — à la chaudière!

Une laitière! En voilà une qui ne manque jamais ses devoirs religieux; elle veut que tout *soye* catholique, jusqu'à son lait qu'elle baptise! vous avez cru en allant à la messe que vous gagneriez le paradis, mais vous avez fait fausse route, vous voilà en enfer! — à la chaudière!

Un marchand d'hommes! On s'est assez battu dans le pays des hommes de couleur pour l'abolition de la traite des noirs. Ce n'est pas pour rétablir chez les blancs, — chez le monde soi-disant civilisé, — le trafic de la chair humaine; — à la chaudière!

Madame Belladone, l'empoisonneuse de Marseille, celle qui faisait périr les maris avec *Joy* son complice. Comment, madame? Mais est-ce que les maris ne sont pas déjà assez malheureux d'être maris sans qu'on les empoisonne? — à la chaudière!

Troppmann! Vous n'aviez pas vingt ans, vous aviez l'idée de faire fortune, il n'y a pas de mal à ça. Ce qu'on vous reproche, ce sont les moyens que vous avez employés pour y arriver: vous avez empoisonné le père Kink et assassiné toute la famille, même les petits enfants, jetez-moi tout ça dans la chaudière!

Attention! passage des gros!

Sous cette rubrique, paraissent à leur tour devant la haute cour, présidée par ce Pluton fait homme, les sommités militaires de l'époque, auxquelles on ne mâche pas plus les vérités qu'aux vulgaires *carottiers* qui ont précédé le défilé.

Le dernier, « l'homme à la cigarette » ayant été lardé par les deux exécuteurs, et précipité dans la chaudière commune, une flamme s'élève, tout est flambé. « L'enfer est audiable! », s'écrie l'impresario, et la foule évacue la salle aussitôt envahie par de nouveaux mortels qui entrent là par fournées, comme les pains au four — c'est à se croire au jugement dernier!

Comme je revenais d'un voyage « en la châtellenie de Thozée », le conducteur de la diligence, (c'est à croire que ces lignes ont été écrites il y a des années!) causeur intermittent, dont j'avais capté la confiance, me montra une de ces discrètes maisons qui se chauffent au soleil, sur la route de Florefle à Mettet, en me disant: « Tenez, monsieur, la maison que vous voyez-là, c'est la maison du bon Dieu! »

Cette nouvelle, m'ayant jeté dans l'étonnement d'un chrétien qui croit la maison du bon Dieu sise en d'autres sphères, il ajouta:

Le propriétaire de cette maison « *s'est engraisé les plumes* » en montrant dans les kermesses les mystères de la passion. Ce n'est pas un sot métier ça, monsieur!... quand je pense que l'an passé, je voyais encore sa femme courir les châteaux et demander aux dames des vieilles loques pour habiller le bon Dieu et ses apôtres, tandis qu'aujourd'hui, les voilà retirés à la campagne, comme des millionnaires!

— Et le bon Dieu? lui demandais-je.

— Ah! le bon Dieu, il est bien tranquille lui aussi, couché sur la paille de la remise, comme autrefois dans sa jeunesse, à Bethléem... Eh! Eh! c'est qu'il n'a pas volé son repos, non plus, celui-là!

Henri LIESSE.

NOUVELLES ARTISTIQUES

— Le 4 août, s'ouvrira à Blankenberghe une exposition organisée par la *Société libre des Beaux-Arts*. L'édilité de Blankenberghe a gracieusement offert l'hospitalité de la salle de l'Hôtel-de-Ville à bon nombre de bonnes toiles signées: Agnessens, Artan, Asselbergs, Chabry, Cogen, Crépin, De Groux, De Burbure, Dubois, Fontaine, Goethaels, Goemans, Lambrichts, Paul Lauters, Jules Reymakers, Van Camp, Vander Hecht, Jan Verhas, Alfred Verwée.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'Art libre admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

L'article qui suit nous permet d'inscrire au bas de notre programme le nom d'un homme de génie auquel revient l'honneur d'avoir le premier écrit en faveur de l'Art libre.

La Rédaction.

MES PENSÉES BIZARRES SUR LE DESSIN.

La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être.

Voyez cette femme qui a perdu les yeux dans sa jeunesse. L'accroissement successif de l'orbe n'a plus distendu ses paupières; elles sont rentrées dans la cavité, que l'absence de l'organe a creusée; elles se sont rapetissées. Celles d'en haut ont entraîné les sourcils; celles d'en bas ont fait remonter légèrement les joues; la lèvre supérieure s'est ressentie de ce mouvement et s'est relevée; l'altération a affecté toutes les parties du visage, selon qu'elles étaient plus éloignées ou plus voisines du lieu principal de l'accident.—Mais croyez-vous que la difformité se soit renfermée dans l'ovale? croyez-vous que le cou en eût été tout à fait garanti? et les épaules et la gorge? Oui, bien pour vos yeux et les miens. Mais appelez la nature; présentez-lui ce cou, ces épaules, cette gorge; et la nature dira : Cela, c'est le

cou, ce sont les épaules, c'est la gorge d'une femme qui a perdu ses yeux dans sa jeunesse.

Tournez vos regards sur cet homme dont le dos et la poitrine ont pris une forme convexe.

Tandis que les cartilages antérieurs du cou s'allongeaient, les vertèbres postérieurs s'en affaissaient ; la tête s'est renversée, les mains se sont redressées à l'articulation du poignet, les coudes se sont portés en arrière, tous les membres ont cherché le centre de gravité commun, qui convenait le mieux à ce système hétéroclite ; le visage en a pris un air de contrainte et de peine. Couvrez cette figure ; n'en montrez que les pieds à la nature, et la nature vous dira sans hésitation : Ces pieds sont ceux d'un bossu.

Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.

Malgré l'ignorance des effets et des causes, et les règles de convention qui en ont été les suites, j'ai peine à douter qu'un artiste qui oserait négliger ces règles, pour s'assujettir à une imitation rigoureuse de la nature, ne fût souvent justifié de ses pieds trop gros, de ses jambes courtes, de ses genoux gonflés, de ses têtes lourdes et pesantes, par ce tact fin que nous tenons de l'observation continue des phénomènes, et qui nous ferait sentir une liaison secrète, un enchaînement nécessaire entre ces difformités.

Vous me direz ; quels que soient l'âge et les fonctions, en altérant les formes, elles n'anéantissent pas les organes.

D'accord... Il faut donc les connaître... j'en conviens. Voilà le motif qu'on a d'étudier l'écorché.

L'étude de l'écorché à sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoie toujours le muscle, son origine, son

attache et son insertion ; qu'il ne prononce tout trop fortement ; qu'il ne soit dur et sec ; et que je ne retrouve ce maudit écorché, même dans ses figures de femme ?

Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à le bien voir, et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide, qu'il faut que j'oublie.

On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude, on a beaucoup de peine à ne pas la voir autrement qu'elle est.

Personne que vous, mon ami, ne lira ces papiers ; ainsi je puis écrire tout ce qu'il me plaît.

Et ces sept ans passés à l'académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés ; et voulez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin.

Un nez tors, en nature, n'offense point, parce que tout tient ; on est conduit à cette difformité par de petites altérations adjacentes qui l'amènent et la sauve.

Tordez le nez à l'Antinoüs, en laissant le reste tel qu'il est ; ce nez sera mal. Pourquoi ? c'est que l'Antinoüs n'aura pas le nez tors, mais cassé.

Nous disons d'un homme qui passe dans la rue, qu'il est mal fait. Oui, selon nos propres règles ; mais, selon la nature, c'est autre chose. Nous disons d'une statue, qu'elle est dans les proportions les plus belles. Oui, d'après nos pauvres règles ; mais selon la nature ?

Qu'il me soit permis de transporter le voile de mon bossu sur la Vénus de Médicis, et de ne laisser apercevoir que l'extrémité de son pied. Si, sur l'extrémité de ce pied, la nature, évoquée derechef, se chargeait d'achever la figure, vous seriez peut-être surpris de ne voir naître sous ses crayons que quelque monstre hideux et contre-fait. Mais si une chose me surprenait, moi, c'est qu'il en arrivât autrement.

Une figure humaine est un système trop composé, pour que les suites d'une inconséquence insensible dans son principe, n'eussent pas jeté la production de l'art la plus parfaite à mille lieues de l'œuvre de la nature.

Si j'étais initié dans les mystères de l'art, je saurais peut-être jusqu'où l'artiste doit s'assujettir aux proportions reçues; et je vous le dirais. Mais ce que je sais, c'est qu'elles ne tiennent point contre le despotisme de la nature; et que l'âge et la condition entraînent le sacrifice en cent manières diverses. Je n'ai jamais entendu accuser une figure d'être mal dessinée, lorsqu'elle montrait bien, dans son organisation extérieure, l'âge et l'habitude ou la facilité de remplir ses fonctions journalières. Ce sont ces fonctions qui déterminent, et la grandeur entière de la figure, et la vraie proportion de chaque membre, et leur ensemble; c'est de là que je vois sortir et l'enfant, et l'homme adulte, et le vieillard, et l'homme sauvage, et l'homme policé, et le magistrat, et le militaire, et le porte-faix. S'il y avait une figure difficile à trouver, ce serait celle d'un homme de vingt-cinq ans, qui serait né subitement du limon de la terre, et qui n'aurait encore rien fait, mais cet homme est une chimère.

L'enfance est presque une caricature; j'en dis autant de la vieillesse. L'enfant est une masse informe et fluide, qui cherche à se développer; le vieillard, une autre masse informe et sèche, qui rentre en elle-même et tend à se réduire à rien. Ce n'est que dans l'intervalle de ces deux âges, depuis le commencement de la parfaite adolescence jusqu'au sortir de la virilité, que l'artiste s'assujettit à la pureté, à la précision rigoureuse du trait, et que le *poco più* ou *poco meno*, le trait en dedans ou en dehors fait défaut ou beauté.

Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement imitées par un pauvre diable, et toujours par le même pauvre diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans les puits de

votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin du feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule? Rien, mon ami, rien.

J'aimerais autant qu'au sortir de là, pour compléter l'absurdité, on envoyât les élèves apprendre la grâce chez Marcel ou Dupré, ou tel autre maître à danser qu'on voudra. Cependant la vérité de nature s'oublie; l'imagination se remplit d'actions de positions et de figures fausses, apprêtées, ridicules et froides. Elles y sont emmagasinées, elles n'en sortiront plus que pour s'attacher sur la toile. Toutes les fois que l'artiste prendra ses crayons ou son pinceau, ces maussades fantômes se réveilleront, se présenteront à lui; il ne pourra s'en distraire; et ce sera un prodige, s'il réussit à les exorciser. J'ai connu un jeune homme plein de goût, qui, avant de jeter le moindre trait sur la toile, se mettait à genoux et disait: « Mon Dieu, délivrez-moi du modèle. » S'il est si rare aujourd'hui de voir un tableau composé d'un certain nombre de figures, sans y retrouver, par-ci, par-là, quelques-unes de ces figures, positions, actions, attitudes académiques, qui déplaisent à la mort à un homme de goût, et qui ne peuvent en imposer qu'à ceux à qui la vérité est étrangère, accusez-en l'éternelle étude du modèle de l'école.

Ce n'est pas dans l'école qu'on apprend la conspiration générale des mouvements; conspiration qui se sent, qui se voit, qui s'étend et serpente de la tête aux pieds. Qu'une femme laisse tomber sa tête en avant, tous ses membres obéissent à ce poids; qu'elle la relève et la tienne droite, même obéissance du reste de la machine.

Oui, vraiment, c'est un art et un grand art,

que de poser le modèle; il faut voir comme M. le professeur en est fier. Et ne craignez pas qu'il s'avise de dire au pauvre diable gagé : « Mon ami, pose toi, toi-même; fais ce que tu voudras. » Il aime bien mieux lui donner quelque attitude singulière, que de lui en laisser prendre une simple et naturelle; cependant il faut en passer par là.

Cent fois j'ai été tenté de dire aux jeunes élèves que je trouvais sur le chemin du Louvre, avec leur porte-feuille sous le bras : Mes amis, combien y a-t-il que vous dessinez là ? Deux ans. Eh bien ! c'est plus qu'il ne faut. Laissez-moi cette boutique de *manière*. Allez-vous-en aux chartreux; et vous y verrez la véritable attitude de la piété et de la componction. C'est aujourd'hui veille de grande fête; allez à la paroisse; rôdez autour des confessionnaux; et vous y verrez la véritable attitude du recueillement et du repentir. Demain allez à la guinguette; et vous verrez l'action vraie de l'homme en colère. Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez des idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Venez, regardez vos deux camarades qui disputent; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien; et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide professeur, et de l'imitation de votre insipide modèle. Que je vous plains, mes amis, s'il faut qu'un jour vous mettiez à la place de toutes les faussetés que vous avez apprises, la simplicité et la vérité de Le Sueur ! Et il le faudra bien, si vous voulez être quelque chose.

Autre chose est une attitude, autre chose une action. Les attitudes sont toutes fausses et petites; les actions toutes belles et vraies.

Le contraste mal entendu est une des plus funestes causes du maniéré. Il n'y a de véritable contraste que celui qui naît du fond de l'action, ou de la diversité, soit des organes, soit de l'intérêt. Voyez Raphaël, Le Sueur; ils placent quelquefois trois, quatre, cinq figures debout les unes à côté des autres; et l'effet en est sublime. A la messe ou à vêpres aux chartreux on voit, sur deux longues files parallèles,

quarante à cinquante moines, même stalle, même fonction, même vêtement, et cependant pas deux de ces moines qui se ressemblent; ne cherchez pas d'autre contraste que celui qui les distingue. Voilà le vrai; tout autre est mesquin et faux.

Si ces élèves étaient un peu disposés à profiter de mes conseils, je leur dirais encore : N'y a-t-il pas assez longtemps que vous ne voyez que la partie de l'objet que vous copiez ? Tâchez, mes amis, de supposer toute la figure transparente, et de placer votre œil au centre; de là vous observerez tout le jeu extérieur de la machine; vous verrez comment certaines parties s'étendent, tandis que d'autres se raccourcissent; comment celles-là s'affaissent, tandis que celles-ci se gonflent; et perpétuellement occupés d'un ensemble et d'un tout, vous réussirez à montrer, dans la partie de l'objet que votre dessin présente, toute la correspondance convenable avec celle qu'on ne voit pas; et ne m'offrant qu'une face, vous forcerez toutefois mon imagination à voir encore la face opposée; et c'est alors que je m'écrierai que vous êtes un dessinateur surprenant.

Mais ce n'est pas assez que d'avoir bien établi l'ensemble, il s'agit d'y introduire les détails, sans détruire la masse; c'est l'ouvrage de la verve, du génie, du sentiment et du sentiment exquis.

Voici donc comment je désirerais qu'une école de dessin fût conduite. Lorsque l'élève sait dessiner facilement d'après l'estampe et la bosse, je le tiens pendant deux ans devant le modèle académique de l'homme et de la femme. Puis, je lui expose des enfants, des adultes, des hommes faits, des vieillards, des sujets de tout âge, de tout sexe, pris dans toutes les conditions de la société, toutes sortes de natures en un mot. Les sujets se présenteront en foule à la porte de mon académie, si je les paie bien; si je suis dans un pays d'esclaves, je les y ferai venir. Dans ces différents modèles, le professeur aura soin de lui faire remarquer les accidents que les fonctions journalières, la manière de vivre, la condition et l'âge ont introduits dans les formes. Mon élève ne reverra plus le modèle académique

qu'une fois tous les quinze jours, et le professeur abandonnera au modèle le soin de se poser lui-même. Après la séance du dessin, un habile anatomiste expliquera à mon élève l'écorché, et lui fera l'application de ses leçons sur le nu animé et vivant; et il ne dessinera d'après l'écorché, que douze fois au plus dans une année. C'en sera assez pour qu'il sente que les chairs sur les os et les chairs non appuyées, ne se dessinent pas de la même manière; qu'ici le trait est rond, là, comme anguleux; et que, s'il néglige ces finesses, le tout aura l'air d'une vessie soufflée, ou d'une balle de coton.

Il n'y aurait point de manière, ni dans le dessin, ni dans la couleur, si l'on imitait scrupuleusement la nature. La manière vient du maître, de l'académie, de l'école, et même de l'antique.

DIDEROT.

DE WAARHEID IN HET LEVEN.

LA VÉRITÉ DANS LA VIE.

X

Ik lag en sliep — het deed mij goed,
Een zacht gefluister suisde om mij,
Zoo opgeruimd werd mijn gemoed,
Ik werd gansch jong, mijn geest werd vrij!
Ik stak mij bloemen op den hoed,
Ik zweefde als had ik vleugten aan
En waar ik kwam, werd ik begroet,
Wat heeft die droom mij wel gedaan.

..

Mij namen englen bij der hand,
Ze zongen : kom, verlaat deze aard,
Wij voeren u naar het tooverland
Waar gij de Godheid evenaart...
Ge sluit het oog opdat ge in 't licht
Met gansch de kracht der ziel zoudt staan. —
Toen trog een gloed mijn aangezicht,
Wat heeft die droom mij wel gedaan.

...

O tooverland, o needrig huis! —
De moeder drukt mij aan de borst
En vader geeft me vroom een kruis,
Dan kussend lesschen mijnen dorst

De vrouw en kindren, o zoo blij!
De vriendschap spreekt mij hartlik aan
En leegt den beker wijn met mij,
Wat heeft die droom mij wel gedaan!

XI

.

Hoor, hoor, de leewerk zingt,
Hij roept ons juichend op,
Zijn liefdezang helsehettrend klinkt,
Het koolzaad schudt den kop.
Zijne geele bloemen trillen,
Wie blijft nog dom verspillen
Den tijd in 't bed, — 't is niet gezond!
De morgenstond heeft goud in den mond.

..

Ach, ach, ik ben zoo mat,
De leewerk zing' zijn lied,
Het koolzaad drage een rijken schat
Ze droomen 's nachts toch niet.
Maar 'k wil niet langer slapen,
Den tijd verdoen met gapen
Vroeg uit het bed, — dat is gezond!
De morgenstond heeft goud in den mond.

...

Waar, waar, volschoone droom
Zijt gij nu heengegaan?
Daar druppelt van den wilgenboom
De dauw met traan bij traan.
O kon ik stille weenen,
Ach, traanloos stap ik henen...
Snel op den gang, — dat is gezond!
De morgenstond heeft goud in den mond.

XII

.

Boer Peters dochters slapen lang,
Het veld ligt braak en leeg.
Ze minnen jok en lediggang,
Het onkruid groeit van deeg.

..

Ze drenten lachend naar de stad,
Het veld ligt braak en leeg.
Daar wordt hun kleed met wijn bespat,
Het onkruid groeit van deeg.

...

Ze leefden daar in lust en praal,
Het veld ligt braak en leeg.
En stierven in een hospitaal,
Het onkruid groeit van deeg.

(Vervolg.)

Emanuel HIEL.

DU PORTRAIT.

(Fin)

Il est généralement admis que le costume moderne ne prête pas à la peinture. C'est un préjugé que la jeune école, (je dirais bien les réalistes mais je ne veux pas employer un mot qui effraie beaucoup de gens à l'esprit timoré), tend à faire disparaître. Les idées de ce groupe d'artistes pénètrent petit à petit dans les masses, aussi voyons-nous, depuis quelques années déjà, figurer à nos expositions des portraits convenablement peints et logiquement conçus. Le modèle commence à consentir à se laisser interpréter comme il est, d'après les exigences et les modes de notre temps. On ne saurait assez encourager ce retour au bon sens de la part de l'un et de l'autre.

Revenons en cela aux principes des anciens ; l'art moderne n'a qu'à y gagner. — La manière de porter le vêtement de n'importe quelle époque, est une chose absolument personnelle ; cette personnalité détermine le caractère, si le peintre s'écarte de ce caractère, son interprétation devient fantaisiste. Ce caractère est propre à chaque individu, il est tel que le soir au crépuscule, la nuit même, on reconnaît une personne à sa tournure : c'est cette tournure qui constitue le portrait. Vous voyez donc que le costume n'a rien à faire en ceci ; ce n'est pas parce qu'une personne est habillée de tel ou tel habit qu'elle est reconnaissable, c'est parce qu'elle porte ses habits d'une manière qui lui est personnelle. Donc, une simple silhouette peut constituer un bon portrait. C'est d'après les principes bien simples du reste que je viens d'indiquer, que marche la jeune école. Grâce à elle, le préjugé de la laideur des modes de notre époque tend à s'effacer. — Il est plus que nécessaire du reste de voir disparaître de nos salons les *cocasseries* que le monde et les peintres officiels avaient l'habitude de nous y montrer. Je dis le monde et les peintres officiels, parce que l'intéressée complaisance des uns à illustrer la bêtise des autres a fait école, tout le monde a suivi le mouvement ; de là

cette rage de se faire peindre comme on n'est pas.

Je ne m'explique pas cette facilité d'entraînement, car cette peinture officielle est d'ordinaire bien laide. Voyez un portrait officiel, comme c'est toujours raide, guindé, prétentieux, ennuyeux. Ils sont tous composés d'après la formule : Dans le fond, une colonne et un rideau ; le monsieur vêtu de noir, chamarré de décorations, naturellement, la main appuyée sur une table recouverte du fameux tapis vert traditionnel, chargée de livres, d'une écritoire, d'une belle plume d'oie, le tout d'un propreté irréprochable ; il est facile de voir que ni plume, ni écritoire ni livres surtout n'ont jamais servi. Voilà la formule officielle du portrait de l'homme d'État moderne. En avon-nous vu de ces malheureuses peintures taillées sur ce patron !

Du reste, pour vous donner une idée de ces sortes de produits, allez au Musée historique (deuxième étage,) de Bruxelles, vous verrez là de quoi vous édifier : il y a des portraits de rois, de ducs, archiducs, généraux, on croirait qu'ils ont tous avalé leur sceptre ou leur épée ; il n'y a pas un seul d'entre eux, qui consentirait, même pour un empire, à avoir l'air bonhomme. Puis, voyez les autres, ils sont tous en baudruche, et c'est peint en dépit du bon sens. Sauf quelques anciens, le reste n'a pas l'ombre du sens commun. Si cette triste visite ne vous suffit pas, ayez le courage d'aller au Sénat ou à la Chambre, alors vous partagerez bien certainement mon horreur à l'endroit de la peinture officielle.

Partant de ce principe conventionnel tout le monde a voulu être quelque chose sur son portrait, personne ne consentait à être quelqu'un. Celui qui jamais ne fourrait le nez dans un livre se faisait peindre au milieu d'une bibliothèque, un livre à la main ou entouré d'emblèmes scientifiques. Il me souvient d'un portrait de pharmacien, il était entouré de fioles sur lesquelles on lisait « *arsenic, acide prussique* » et d'instruments pouvant servir d'armoiries à M. Purgon. Puis les décorés faisant peindre le portrait de leurs ordres, ou le franc-maçon revêtu modestement des insignes de son grade. Bref, il était d'usage de se

faire peindre par un officiel d'abord, ensuite de faire croire aux gens desquels on n'est pas connu, qu'on n'est pas le premier venu. Et toute cette affreuse peinture destinée à combler les greniers de l'avenir, même du présent déjà, était exécutée, en majeure partie, (il y a des exceptions, mais bien peu) par des artistes au caractère, du reste, bien digne de perpétuer la sottise de la gent officielle. Un d'entre eux fut chargé un jour de faire le portrait d'un personnage attaché à une cour étrangère. On portait à cette époque des moustaches courtes taillées en brosse. Le souverain de ce pays, trouve un beau matin que la moustache longue et bien cirée lui sied à merveille; mon courtisan aussitôt laisse croître la sienne à l'instar de celle du maître. Le peintre qui avait fait ce portrait aux courtes moustaches fut rappelé quelque temps après pour remettre ce portrait à la mode nouvelle; — un artiste devrait se refuser à de pareilles complaisances. Un autre, extrêmement officiel, fortement décoré, peintre d'histoire de première classe, en voyage, rougit de sa qualité d'artiste, signe sur le livre des étrangers : Un tel, « propriétaire, » *Bruxelles*. (Extrait du registre des visiteurs du Musée d'Amsterdam, le 2 août 1867).

— Ils sont indignes du nom d'artistes ceux qui sont capables de telles platitudes et accessibles à de telles petites gens. Il y a toujours de l'homme dans son œuvre : s'il a le cœur généreux, les idées larges, s'il voit de haut, quel que soit son métier il se ressentira de ces qualités; il en est de même en littérature, en sculpture et en peinture. Cela me conduit à dire que je ne sais pourquoi on sépare trop souvent l'artiste de l'homme. Cependant l'artiste est par état en commerce continu avec les qualités qui forment l'homme supérieur : la logique, la raison, la conscience, lui sont choses habituelles. S'il lui arrive de s'exprimer d'une manière passionnée et violente quelquefois, c'est qu'il craint de ne pas être compris, et la forme accentuée, originale qu'il donne à ses discours ou à ses actes n'en ôte ni la logique, ni la raison, ni la conscience. Tel est celui dont on se débarrasse souvent en haussant les épaules, en disant, « c'est un ar-

tiste. » — Les pédants disent encore : l'artiste ne doit s'occuper que de son art, il est impropre à la science sociale. Outre son art il s'occupe de littérature, de sciences, autant qu'il en a l'aptitude; tout ce qui est du domaine de l'intelligence l'intéresse, il n'est indifférent à rien et voilà l'homme qui selon le monde est incapable d'avoir une opinion politique, sociale ou religieuse, ainsi que le dernier citoyen venu. Je crois que l'artiste a les facultés nécessaires pour juger au moins aussi bien que n'importe qui les hommes et les choses de son temps et c'est parce que jusqu'ici, il ne s'est pas assez occupé de la vie sociale, que l'art du XIX^e siècle est aussi peu caractérisé.

Rien ne doit passer inaperçu aux yeux de celui qui veut peindre son époque et je crois qu'une conviction politique même passionnée ne peut qu'agir salutairement sur le talent de l'artiste. Le sublime Michel-Ange s'occupait de politique en son temps, il n'y fut pas plus manchot qu'en sculpture.

M. David, conventionnel régicide, est d'aussi mauvaise foi et aussi malhonnête en devenant impérialiste que l'est un républicain en se faisant catholique : l'un et l'autre étant avant tout « Citoyen. » Si j'ai insisté un peu longuement sur ce point c'est pour démontrer que si l'œuvre de l'artiste ne doit être futile sa personne doit l'être encore moins. Le véritable artiste a une trop belle mission à remplir pour s'entacher de futilité. — Revenons à notre sujet.

Il n'y a pas de modèles ridicules, l'artiste évite toujours de l'être en s'en tenant strictement au modèle qu'il a sous les yeux, et en le reproduisant dans la situation ordinaire de sa vie; c'est le moyen de faire un portrait intime, authentique. Voilà le but à poursuivre; l'individu pris dans les circonstances exceptionnelles de la vie, constitue le portrait vulgaire, banal, officiel, voilà de quoi nous devons nous garer — le portrait naïvement interprété est toujours intéressant, même s'il est médiocrement peint, car il faut toujours une interprétation et non l'exactitude mathématique. S'il en était ainsi la photographie serait l'idéal de l'art du portrait et je ne connais rien au monde de laid comme le portrait pho-

tographié. Ce n'est plus qu'une chose reproduite par une machine. Et puis quelle torture que ce procédé, que de gêne pendant cette opération d'une seconde qui vous semble un siècle, cette barre de fer qui vous tient la tête, l'immobilité absolue, nécessaire du corps, la fixité du regard tout cela engendre la gêne et la contrainte, c'est l'expression générale de toutes les photographies, puis l'aspect demi-deuil, blanc et noir. La chose n'est vraiment en situation qu'au cimetière, dans un salon elle devient triste et laide. — J'aime mieux deux coups de crayon bien enlevés que la plus belle photographie du monde.

Faites-vous peindre d'après nature, jamais d'après photographies. — Je sais que cela est quelquefois difficile, et qu'on ne tient souvent au portrait de certaines gens que quand on a hérité d'eux, de là le portrait après décès. Prévenez ce cas, en vous faisant peindre en état de bonne santé et de bonne humeur par un peintre de la conscience duquel vous soyez convaincu.

Ayez de la sympathie l'un pour l'autre, c'est le moyen d'avoir un portrait à l'abri du ridicule pendant la vie et de la poussière des greniers après la mort.

HOUT.

FEUILLÉES.

A la veille de la publication d'un nouveau livre de M. Octave Pirmez, il nous a paru intéressant de détacher quelques pensées de l'œuvre de ce littérateur qui ne se trouvera pas, nous l'espérons, dépassé parmi nous.

La rédaction.

Il faut considérer la vie comme un événement providentiel, et non comme un problème.

C'est un rude combat qui se livre en nous, entre la pensée du devoir et celle du plaisir. Il finira dès que l'on nous aura prouvé que l'accomplissement du devoir est le seul plaisir.

Naître, pleurer, aimer, espérer, chercher, trouver, connaître, comprendre, souffrir, — et disparaître!

—
La défiance est une avarice de sentiment.

—
La vivacité des impressions morales est presque toujours en rapport avec la vivacité des impressions physiques.

—
Souvent on est lâche parce qu'on est raisonnable.

—
Que de gens dont l'esprit est aiguë et dont le cœur n'est pas même dégrossi!

—
Pour eux les sentiments délicats sont d'invisibles ombres.

—
Les gens qui exposent leur vie sans nécessité prouvent qu'ils ne l'estiment guère.

—
Plus on se sent individuel, plus on tient à la vie; c'est une destinée humaine sur laquelle il faut veiller, et c'est un devoir de se retrancher contre la mort en attendant qu'on ait accompli son œuvre.

—
Plus l'homme est modeste, plus il est adorateur.

—
Le monde naturel est du ressort de l'âme et non de l'esprit.

—
Par sublimité d'esprit on redevient naïf. Il peut y avoir de la gloire à être dupe.

—
L'homme qui a beaucoup aimé devient réaliste par expérience de la vie. C'est le contraire qui devrait être.

—
L'homme bruyant, à allures vives, est souvent sans passions il a trop d'expansion pour que ses sentiments puissent se condenser.

On se courbe devant la sanction des siècles comme on s'incline devant la vertu présumée d'un vieillard.

Chacun de nous occupe deux positions dans ce monde : l'une, à ses propres yeux ; l'autre, aux yeux de la foule. Notre bonheur augmente à mesure que ces deux positions se rapprochent.

Plus les hommes se civilisent, plus ils se ressemblent extérieurement et plus ils se distinguent intérieurement.

Pour les esprits faibles, le mieux dit est toujours le dernier dit.

L'homme de chiffres s'imagine qu'une pensée perd de sa vérité dès qu'elle est colorée. Dites-lui sèchement une vérité, pour qu'il la reconnaisse.

Que nul sentiment ne nous étonne : pour le héron, le marais putride est une oasis.

C'est la ferveur qui produit les poètes.

Nous ne devons aspirer au repos parfait qu'après que nous l'aurons mérité par notre travail, que ce soit travail de bras ou travail d'esprit. Ceux qui dorment dans la vie veilleront dans la tombe.

Nous aimons le surnaturel et nous refusons d'y croire ; en l'aimant, nous prouvons la sincérité de notre cœur ; en refusant d'y croire, nous montrons l'orgueil de notre raison, qui craint de s'humilier devant des phénomènes dépassant sa portée.

L'inertie des montagnes nous effraie autant que la fièvre de l'océan.

Plus on aime les autres, plus on a d'estime pour soi-même.

Nous éprouvons presque de l'humiliation à être loué par de petits esprits.

Le crime de la veille peut enfanter le bien du lendemain, mais il n'en reste pas moins crime.

Aimer et croire, seule vraie philosophie.

L'esprit abuse de la liberté que le cœur lui octroie. Il rappelle ces esclaves, qui devenaient plus vicieux en devenant libres.

Que tout soit absolument vrai ou que tout soit absolument faux, que tout soit réalité ou que tout soit chimère, les choses restent ce qu'elles sont.

Nous ne pouvons longtemps marcher à travers la foule sans apprendre à louvoyer. Nous sommes alors comme ces bêtes fauves qui ont une marche serpentante, par l'habitude qu'elles ont prise de chercher leur voie à travers les fourrés.

La pureté d'un premier amour est un trésor de consolation que nous gardons en réserve pour nos jours à venir. Quand les noirs chagrins viendront nous accabler, son seul souvenir pourra encore nous transporter dans des régions idéales.

L'adolescence est le plus gracieux des âges de la vie : l'âme se laisse emporter par une musique, un parfum, une couleur, un sourire. Comme indécise, flottante et nuageuse, elle ne peut encore se meurtrir aux formes rudes de la réalité et elle va se perdant en de douces rêveries. Mais hélas ! elle se détourne alors de la laideur, de la misère même imméritée ; elle ne peut comprendre le courage sombre, les mâles douleurs, et ces fronts accentués et comme taillés dans le marbre par l'énergie de la pensée.

Toutes les joies bruyantes sont superficielles; le sourire seul peut exprimer le contentement intérieur.

Chez les âmes fortes les passions amoureuses submergent le cœur en fécondant l'esprit.

Nous aimons la joie et nous méprisons les joyeux; nous craignons les vertueux et nous admirons la vertu.

L'indifférence éloigne, sépare; mais la haine, ainsi que l'amour, produit un rapprochement.

Il faut souvent chercher la cause d'une humeur ombrageuse dans un amour idéal, combattu par les déceptions de la vie.

L'amour est le désir éternel.

Chacun aime selon sa nature, les uns follement, d'autres gravement, le plus grand nombre légèrement. Les philosophes s'amourachent d'abstractions, les poètes s'éprennent de formes imaginaires, les artistes se passionnent pour des lignes et des couleurs. Les matérialistes se contentent des jouissances présentes, tandis que les religieux convoitent les félicités d'outre-tombe, et tout cela forme le monde des amoureux, l'élément civilisateur sans lequel aucune société ne serait possible.

OCTAVE PIRMEZ.

ODINE.

(IMITÉE D'UNE LÉGENDE DANOISE.)

Lentement tournait
Le rouet
Qui filait la laine;
Ron, ron, ron, raine,
Et pendant que le rouet,
Comme un chat ronronnait,
Laisant aller, pensive,
Son cœur à la dérive.
Odine rêvait :

— Odine, mon enfant chérie,
Je ne vois plus aller tes doigts;
Quelque chose te contrarie?
Je t'entends soupirer parfois.

— Je n'ai plus le cœur à l'ouvrage,
Mère, la fatigue me prend;
Ah! le travail me décourage;
Le travail, c'est désespérant!

— De plus belles que toi, ma fille,
Pour mettre du pain au buffet,
Tournent le rouet, tirent l'aiguille,
Tous les jours que le bon Dieu fait.

— Mère, si vous me voyez là réduite,
C'est que.... n'allez pas vous fâcher?
C'est que notre roi m'a séduite,
A quoi sert de vous le cacher?

— Du diable soit des amourettes!
Le garnement, qu'il soit damné!
Et la vieille, ôtant ses lunettes,
Ajouta : Que t'a-t-il donné?

— Des beaux souliers, une chemise,
Une chemise en tissu fin;
Hélas! ma mère, je l'ai mise
Avec tristesse, ce matin!

— Ce n'est pas tout : tiens ma mignonne,
En me quittant, dit-il encor,
Pour te consoler, je te donne,
En souvenir, ma harpe d'or.

L'autre cria « miséricorde! »
Mais Odine prit l'instrument.
Pinça par trois fois une corde
Qui vibra langoureusement.

Entendant la harpe d'Odine,
Le jeune roi qui s'ennuyait,
Sur un sopha couvert d'hermine,
La fit mander par un valet.

La pauvre Odine, toute émue,
Fixa sur le roi ses yeux doux :
« Par votre ordre je suis venue,
» Dit-elle, que me voulez-vous? »

Le jeune prince eut un sourire,
Et lui montra les coussins bleus,
D'un geste fin qui voulait dire :
Assieds-toi, nous causerons mieux.

« Monseigneur, » je ne suis point lasse!
Et n'osant plus balbutier,
Elle se mit, perdant audace,
A pleurer dans son tablier.

Mais le roi touché de sa peine,
(Car il était bon prince, au fond,)
En lui donnant le nom de Reine,
Mit la couronne sur son front.

Lentement tournait
Le rouet
Qui filait la laine ;
Ron, ron, ron, raine,
Et pendant que le rouet,
Comme un chat ronronnait,
Laisant aller, pensive,
Son cœur à la dérive.
Odine rêvait.

Henri LIESSE.

CE QUI ARRIVE A JACOBS HUMERUS

après avoir acheté la gravure des Gras & des Maigres

DE PIERRE BREUGHEL.

(Conte sans queue ni tête).

A peine le bourgmestre Nicolas Snoecx eut-il poussé la porte derrière laquelle brillait la lumière, qu'il se demanda comment il pénétrerait dans la salle. Certainement il y avait une porte, et il est probable que les gens qui étaient en ce moment dans la salle n'en avaient pas trouvé d'autre pour entrer; mais cette porte était tellement étroite que Nicolas Snoecx n'y put passer de face ni même de trois-quarts. Il lui vint alors la pensée de s'amincir, en retenant son haleine. Par malheur, il ne la retint pas assez longtemps; au moment de passer sous la porte, il voulut respirer une bonne fois, et son ventre se gonfla d'air.

Or, ce ventre, qu'il avait rondelet, demeura pris entre les montants de la porte, par devant et par derrière, et il ne lui fut plus possible de reculer ni d'avancer. Non, vraiment, il était si bien emboîté dans les boiseries qu'il pouvait faire aller ses jambes dans tous les sens, à droite et à gauche, en haut et en bas, comme un mannequin de loques, sans toucher la terre du pied. Dans cette extrémité, Nicolas Snoecx poussa un si profond soupir que son ventre se dégonfla comme par enchantement; il est vrai que la petite tonne en demi-lune qu'il avait coutume de porter devant lui — c'est son ventre qu'il faut entendre — lui remonta aux joues et elles se mirent à gonfler autant que s'était dégonflé le ventre.

— Holà! hé! quelqu'un! s'écria le bourgmestre Nicolas Snoecx.

Il vit avec plaisir qu'on l'avait entendu, car un homme, tellement long qu'on ne savait où il finissait et tellement maigre qu'on ne savait où il commençait, vint à lui avec empressement.

— Qui que vous soyez, dit le bourgmestre Nicolas Snoecx, homme ou fantôme, laissez-moi me mettre à table à vos côtés.

— Bien le bonjour, Mynheer Nicolas Snoecx,

lui répondit l'homme d'une voix si menue que la voix d'un enfant au ventre de sa mère eût, en comparaison, semblé sonner de la trompette.

Et aussitôt les hommes et les femmes qui étaient dans la chambre se mirent à crier :

— Bien le bonjour, Mynheer Nicolas Snoecx!

La joie qu'éprouva le bourgmestre Nicolas Snoecx d'être connu de ces bonnes gens ne l'empêcha pas de remarquer l'effet étonnant que produisaient leurs voix sur son oreille. Elles étaient toutes pour le moins aussi menues que la voix de l'homme qui l'avait tiré par les jambes pour le faire entrer, et il les entendait venir de si loin qu'on eût dit qu'elles sortaient de derrière les portes de la ville, à une grosse heure de là.

Il ne douta plus que les voix n'eussent une grande course à faire, lorsqu'il remarqua que les gens de la maison ouvraient la bouche, sans qu'il en sortît de suite un son, et ils l'avaient déjà fermée de longtemps, quand tout à coup les minces et lointaines petites voix se faisaient entendre. Mais Nicolas Snoecx avait faim, et ce n'était pas pour étudier le parler des gens qu'il frappait à une telle heure et par une pareille nuit à la porte de cette maison misérable.

— A table! cria-t-il, j'ai faim!

A peine eut-il dit ces paroles, que les hommes et les femmes firent d'horribles grimaces, en se bouchant les oreilles, et deux enfants qui se promenaient dans des écuelles tombèrent la face contre terre, comme si le tonnerre eût éclaté dans la chambre.

— Oh! oh! s'écria le bourgmestre Nicolas Snoecx d'une voix plus forte encore, qu'est-ce ceci?

Alors les vaisselles se mirent à s'entrechoquer sur la table, et une marmite frappa si fortement du pied la planche du dressoir qu'elle sembla vouloir s'envoler.

— Qu'est-ce ceci? répéta le bourgmestre Nicolas Snoecx, mais très-bas, de peur que ce qu'il y avait à manger dans la maison ne s'encourût par la porte.

Et il y avait bien de quoi se poser la question que se posait le gros, gai et influent

bourgmestre, car il ne s'était jamais rien vu de pareil.

Au milieu de la chambre était une petite table ronde, qui eût été à peine assez grande pour le repas d'un enfant, et pourtant, autour de cette table, il y avait cinq personnes.

Nicolas Snoecx ne le crut pas d'abord, et il compta quatre fois, la première fois en lui-même, la seconde fois à demi-voix, la troisième fois sur ses doigts, et la quatrième fois en crachant à terre, de manière à compter le nombre des personnes présentes par celui des plaques blanches qu'il avait crachées; mais il eut beau compter, rien n'y fit. Ils étaient vraiment cinq autour de cette petite table, et deux étaient assis sur des escabeaux, tandis que les trois autres étaient debout.

Nicolas Snoecx était certain qu'ils étaient cinq, bien que, de l'endroit où il se trouvait, il ne vît distinctement que le dos des trois personnes qui étaient debout. Mais ces personnes étaient si maigres qu'il put sans difficulté voir de l'autre côté de la table, en regardant à travers leurs dos comme à travers de l'eau claire. Il remarqua alors huit mains qui se plongeaient jusqu'au coude dans un chaudron de saucisses et de pommes de terre, et les doigts de ces huit mains se tordaient autour de ce qu'ils avaient saisi, comme des crampons de fer. Comment se faisait-il qu'il y eût cinq personnes et huit mains seulement?

Le bourgmestre Nicolas Snoecx se mit un peu sur le côté pour mieux voir, et regarda à travers les côtes de la femme, car il y avait une femme, et d'aigre trogne, parmi les mangeurs qui étaient debout. Il sut alors qu'il n'y avait que huit mains dans le chaudron parce qu'un personnage à cou décharné serrait de la main gauche des pommes de terre contre sa poitrine, et qu'un autre, dont les bottes étaient si larges qu'il s'en eût pu faire des justaucorps, enfonçait de sa main droite dans son gosier l'extrémité d'une saucisse. Or, c'étaient justement cette main droite et cette main gauche qui manquaient dans le chaudron pour que chacun y eût les deux mains. Et Nicolas Snoecx n'eut pas de peine à remarquer que si l'homme aux grandes bottes avait dans la

gorge une saucisse dont on voyait très-bien frétiller le petit bout, car il l'avait mangée vivante, l'homme au col décharné avait dans la sienne une pomme de terre avec ses racines, sa tige et un demi-arpent de terrain.

— Voilà de plaisantes gens, dit Nicolas Snoecx. Ils mangeront bientôt la table avec la maison.

Et en même temps, il jetait un œil de convoitise sur un pain de seigle qui était au milieu de la table, piqué d'un couteau, bien qu'il vît distinctement que la terre où avait germé le seigle n'avait point eu d'engrais depuis plus de six ans. Il regarda encore à droite et à gauche dans la salle pour savoir s'il ne trouverait pas quelque chose de mieux que le pain de seigle. Et il vit à sa droite un manteau de cheminée où pendaient une arête de hareng-saur et trois oignons réunis en botte par la queue. Dans l'âtre rougissait un feu, mais il y avait plus de fumée que de feu, et une crémaillère dentelait la fumée de ses crans en pointes de scie. Au crochet de la crémaillère pendait une marmite, dans la marmite tournait une cuillère, à la cuillère tenait une main et la main s'agitait au bras d'un pauvre hère, assis sur un escabeau à deux pieds qui risquait à chaque moment de le mettre dans le feu. Et dans la marmite un chat bouillait ; mais il était si vieux, si maigre, si dur à cuire qu'on l'entendait ronronner d'aise, en lavant le dessus de ses oreilles, bien que de gros bouillons de fumée sortissent de sa gueule et de son nez, car il avait bu l'eau dans laquelle on l'avait mis bouillir. Le pauvre hère qui tournait la cuillère et le chat, était couvert de lambeaux par où sortaient ses coudes et ses genoux, et ses os étaient tellement pointus que la muraille se trouait rien qu'à les regarder.

Près de lui, un vieil homme, assis sur son séant, cassait à coups de marteau un jambon terriblement dur, mais c'était le jambon qui cassait le marteau. Une femme, accroupie dans un berceau d'osier, dessinait avec son corps l'angle d'une paire de ciseaux, et certainement elle eût coupé en deux son nourrisson, si, au lieu de le tenir dans ses jambes comme elle le faisait, en lui donnant à sucer le bibe-

ron, elle l'eût mis contre sa poitrine. C'était son autre enfant, assurément, le sale petit garçon en chemise qui s'était coiffé d'un chaudron en fer et passait sa langue sur la graisse figée au fond ; car le chien en avait laissé, et il était, à présent, en train de ronger la jambe de l'homme qui avait avalé une saucisse ; mais l'os était si dur à croquer que l'homme ne s'apercevait pas que le chien lui mangeait les jambes.

Après un instant d'attention, le bourgmestre Nicolas Snoecx fut persuadé que ce qu'il avait pris pour un chien était une chienne : on lui voyait, en effet, dans le ventre ses trois petits couchés l'un près de l'autre, la tête dans les pattes ; et l'un était blanc, l'autre noir, le troisième blanc et noir. Nicolas Snoecx reporta ensuite ses yeux sur les dîneurs et s'aperçut qu'ils n'avaient pas cessé de tenir leurs mains dans le chaudron aux pommes de terre, de peur qu'en les relevant pour manger ce qu'elles contenaient, l'un ou l'autre ne s'avisât de dévorer ce qui resterait dans le chaudron. Ils avaient tous la trogne aigre, serraient les dents et se regardaient dans les yeux, comme s'ils eussent été sur le point de s'entre-manger.

Le bourgmestre Snoecx vit alors une chose nouvelle, c'est que la peau collait sur leurs joues comme du vieux parchemin, tant elle était sèche, ridée, tirée et jaune. Il fut bien étonné quand il s'aperçut que leur peau était véritablement ce qu'elle paraissait être et qu'il y avait à l'envers, du côté de l'os, des caractères à demi effacés, qui ressemblaient très-bien aux jambages des parchemins si audacieusement volés, il y a deux ans, dans les archives de l'hôtel-de-ville. Et chose bizarre, il vit sa signature, sa propre signature à lui, Nicolas Snoecx, avec sa cocarde de traits de plume entortillés, sur le nez de l'homme qui tournait le chat dans la marmite. Quel autre eût pu tracer le beau dessin de ce parafe semblable à un bois touffu, tellement touffu qu'il n'y avait que lui, Nicolas Snoecx, pour savoir comme il était possible d'y faire entrer un nom ? C'était sa signature : il n'en pouvait douter.

— Si encore ils me donnaient une belle

tranche de bœuf marinée dans du jus brun, je serais content de leur laisser ma signature, pour leur marquer ma bonne humeur : mais il n'y a rien à manger dans cette triste hôtellerie, et il ne se passera pas une heure qu'ils ne se dévorent l'un l'autre, tant que la chienne dévore le dernier qui restera et que les petits de la chienne dévorent à leur tour leur mère.

Voilà ce que le fin bourgmestre Nicolas Snoecx se disait, en considérant un vieux dressoir découpé à jour par les souris, sur lequel il venait de voir s'arrondir tout à coup de beaux jambons gras et une poularde de fête qui lui mettaient l'eau à la bouche. Il s'approcha sur la pointe des pieds et tendit la main pour attraper la poularde et les jambons ; mais au même moment, la poularde et les jambons s'encoururent comme s'ils eussent eu le diable au corps, et il s'aperçut alors que ce qu'il avait pris pour une savoureuse réalité était seulement l'ombre des jambons et de la poularde qu'il avait dans la tête.

En retournant à sa place, il remarqua que tous les visages s'étaient tournés vers lui, et voici maintenant qu'ils riaient, comme si quelque chose était survenu qui les dût mettre en gaité. Ils se frottaient les mains et ce frottement produisait le bruit de couteaux qu'on aiguise. L'homme dont le nez était orgueilleusement enrubanné d'un parafe, enlevait sournoisement du feu la marmite avec le chat et la mettait sur le côté, tandis qu'une vieille femme allait chercher à la muraille une cornemuse qui y était pendue à un clou. Elle prit la cornemuse, défit la corde qui retenait dans la panse le dernier souffle du joueur à qui ces braves gens l'avaient volée et s'assit dessus, afin d'en faire sortir du vent. Mais elle avait si peu de force qu'elle eut beau pousser, le vent ne sortit pas ; chacun s'assit dessus à son tour, et à la fin un petit vent en sortit qui ranima le feu.

— C'est aujourd'hui jour de festin, dit la bande. Le bourgmestre Nicolas Snoecx mangera et boira avec nous.

— Bien volontiers, dit le bourgmestre Snoecx. Mais qu'avez-vous à m'offrir ?

Alors les maigres gens s'approchèrent de lui et lui firent mille caresses, et en même temps il sentait qu'ils le tâtaient du bout des doigts comme pour voir s'il était assez gras. Ils se regardaient entre eux, et leurs regards exprimaient la joie de posséder un si excellent morceau. Ils le prièrent de s'asseoir et le chatouillèrent dans l'estomac, dans le dos et dans le creux des mains, afin de faire rebondir ses grosses joues, comme il le faisait quand il riait. Et ils se le montraient l'un à l'autre pour savoir par quel côté ils commenceraient à le manger, lorsqu'il entendit tout à coup sortir de la cornemuse une voix qui disait :

— Nicolas Snoecx, ils vont vous manger, comme ils auraient fait de moi, si j'avais été aussi gras que vous l'êtes, bourgmestre Nicolas Snoecx.

La vieille femme mit aussitôt le pied sur la cornemuse, mais il en sortit un si grand vent, que la vieille femme se retourna, la peau en dedans, ce qui la fit paraître plus laide encore. Et la cornemuse continua :

— Sors d'ici, Nicolas Snoecx. Je suis la voix de Nathaniel Berschouffazzi, qu'ils ont laissé mort sur le chemin de la ville, après l'avoir forcé à pousser son dernier souffle dans sa cornemuse. La cornemuse que tu vois là est la cornemuse du malheureux Nathaniel Berschouffazzi, et elle leur sert de soufflet afin d'alimenter leur feu quand ils ont un bon morceau à mettre à la broche.

Les gens de l'hôtellerie entrèrent alors en fureur, et voulurent châtier la voix qui avait ainsi parlé : mais la voix leur joua un bon tour. Elle courut se placer de bouche en bouche, et les dîneurs, croyant l'attraper, se battirent entre eux à coups d'escabeaux et de chaudrons.

— Las ! se dit le bourgmestre Nicolas Snoecx. Il n'est rien de bon ici pour moi, et le mieux est de m'en retourner pendant qu'ils se querellent.

Il gagna la porte sur la pointe des pieds, en les regardant du coin de l'œil ; mais tout le monde est à son affaire et les coups pleuvent dru comme grêle. Le voilà donc qui s'amincit, retient son haleine et pousse son ventre entre

les montants de la porte. Ouf ! Tout à coup, les dîneurs s'aperçoivent qu'il va leur échapper et se précipitent vers lui en aiguisant leurs os comme des couteaux.

Si le bourgmestre Nicolas Snoecx fût demeuré de sang-froid, il serait sorti intact de cette bagarre ; mais il se démena à tort et à travers, comme un homme qu'on a fait sortir de sa peau. Et il sortit positivement de la sienne.

Quand Nicolas Snoecx se trouva sur la route noire, il promena ses mains le long de son corps pour voir s'il ne lui manquait rien. Il remarqua alors qu'il lui manquait son ventre rondelet, dont Gertrudis Snoecx, sa femme, se montrait si heureuse : il l'avait laissé aux mains des Maïgres en sortant de sa peau.

— Hein ! s'écria-t-il, qu'ai-je emporté de chez ces affreuses gens ?

— Ma voix, s'écria la cornemuse de Nathaniel Berschouffazzi qui s'était accrochée à son cou.

— Et de quoi me servira ta voix, si je n'ai plus mon joli ventre de bourgmestre ?

— Écoute, Nicolas Snoecx. Fais-moi rendre justice, à cause du crime que les Maïgres ont commis sur moi, et tu pourras mettre ma voix dans ta poche, afin qu'elle te serve aux prochaines élections. Est-ce dit ?

— Bien, dit Nicolas Snoecx. Mais qui me rendra mon ventre ?

— Bonsoir, dit la cornemuse, j'ai sommeil. Voici l'hôtellerie des Gras.

Camille LEMONNIER.

(A continuer.)

EXPOSITION DE PEINTURE

A BLANKENBERGHE.

Une exposition de peinture s'est ouverte depuis quelques jours à Blankenberghe, organisée par les soins de quelques artistes en villégiature dans cette jolie ville de bains ; installée dans les salons de l'hôtel de ville, elle ne compte pas plus de 30 ou 40 tableaux, juste ce qu'il en faut pour les amateurs éclairés et consciencieux.

Ici, comme à l'exposition du cercle artistique, la jeune école, représentée par la Société de l'Art libre, a manifesté une fois de plus ce qu'elle possède de vitalité et de puissance.

Comme premier coup-d'œil, on y retrouve le même ensemble de qualités attractives et sympathiques : un accent de sincérité véritable, une personnalité bien marquée dans les œuvres de chaque artiste, un grand amour de la couleur basé sur les bonnes traditions de l'école flamande et une étude approfondie de la nature, tels sont les traits communs à toutes ces peintures parmi lesquelles se trouvent des morceaux de premier ordre.

La pensée d'organiser le plus souvent possible de petites expositions dans le genre de celle-ci, non-seulement dans les grands centres, mais encore dans les petites villes du pays et de l'étranger, appartient en propre à la Société de l'Art libre, cette entreprise est excellente et mérite tout le succès que nous lui souhaitons.

Nous pensons qu'au point de vue de l'éducation, du goût et du développement du sens artistique dans le public, les grandes expositions sont loin d'atteindre au but que l'on se propose.

Ce n'est pas sans travail ni sans méditation que l'on arrive à une appréciation, même superficielle, des choses d'art. Il faut apprendre à voir, exercer son œil à la jouissance de la forme et de la couleur, se pénétrer du sentiment de la nature, et savoir rapporter à ce point de départ les œuvres que l'on a sous les yeux, c'est pourquoi l'organisation à Blankenberghe, au bord de la mer, d'une exposition composée en grande partie de paysages et de marines, est une idée des plus intelligentes et des plus pratiques.

Nous sommes convaincus que parmi les personnes qui ont visité ce petit salon discret et silencieux, après un séjour de quelque temps au bord de cette mer, après les longues heures oisives devant ces grands paysages, il en est

beaucoup qui ont senti pour la première fois l'âme de la nature se révéler à eux et ont découvert dans quelques-uns des tableaux qu'ils avaient sous les yeux des beautés qu'ils n'avaient jamais su y voir.

Mais, examinons à notre tour.

Voici quelques petites toiles de *Crépin* qui accusent, chez cet artiste, un progrès tous les jours plus rapide et un talent absolument original.

Asselbergs, *Henri Vander Hecht*, *Goemans*, sont dans la même voie, leurs études sont remarquables par leur sincérité autant que par la simplicité du procédé.

Coins de paysages, bouts d'horizon, effets de ciel, impressions passagères saisies au vol, empreintes du sentiment vrai de l'heure et du lieu... Telle est la donnée de la plupart de leurs œuvres, et c'est ce qui les rend si intéressantes à observer.

La plage de *Goethals* est un morceau à effet : la lumière éclate sur ce sable blanc où le soleil donne en plein, et où la vague vient expirer languissamment sous un ciel bleu à peine nuancé de vapeurs. Quelques dunes vers la gauche, couronnées de chardons vert pâle, et à leurs pieds un petit personnage placé là comme point de repère, donne à cette toile des dimensions énormes.

Les trois tableaux d'*Artan* montrent un talent arrivé aujourd'hui à son développement complet.

La *dune*, pleine de ressauts imprévus, couverte d'une végétation hérissée, sort de la toile avec une vigueur étrange; derrière la dune clapote un bout de mer verdâtre.

Sa *marine*, prise sur les côtes de Normandie est d'un effet plus saisissant encore : cette mer, d'un vert foncé, roulant sur un fond de galets noirs avec des soubresauts impatients, a un caractère différent de la mer paisible et lourde de nos côtes. La nature du sol, les tons du ciel, se font sentir dans ses mouvements et sa coloration et lui donnent comme une vitalité plus fiévreuse. Une gerbe immense de lumière, jaillissant d'entre les nuages, projette sur cette mer un reflet éblouissant qui, au fond de l'horizon, bondit sur la pointe de chaque vague et arrive en s'élargissant jusqu'aux avant-plans; entre le ciel et l'eau, quelques navires apparaissent vaguement à demi-noyés dans une brume orageuse.

Pour nous, cette toile est une des plus réussies qu'*Artan* ait produites jusqu'ici et ce qui fait sa valeur à nos yeux, c'est que, dans l'effet saisissant qu'elle produit, il n'y a rien qui soit

livré au hasard. Quoiqu'elle semble fouguese au premier abord, elle montre, au contraire, le travail d'un peintre, essentiellement subtil et maître de lui, dont le sentiment fin, et contenu généralement dans une gamme un peu sourde, n'aborde que par degrés des effets plus puissants et toujours d'une façon sûre.

Toute la finesse de sa manière se retrouve dans sa petite *plage* traitée avec des tons gris d'une délicatesse exquise.

— Les deux petits *paysages* de *Louis Dubois* sont des morceaux de première force : c'est fait en quelques traits avec une audace et une vigueur merveilleuse; la couleur est mise là, on ne sait comment, avec une sorte de brutalité qui étonne.

Sa *Tête de femme* est traitée avec la même verve, en pleine pâte comme à la truelle. On y sent l'amour un peu sensuel des chairs jeunes et fraîches; l'œil est noyé dans un nimbe bleuâtre, la bouche s'épanouit voluptueusement; la chevelure blonde de la jeune fille lui tombe sur les épaules avec des airs de crinière, relevée par un nœud de ruban rose.

Louis Dubois s'est complu à mettre dans ce nœud troussé avec une coquetterie infinie, tout l'esprit qu'il possède sous sa puissante et robuste enveloppe.

Les deux portraits de *Lambrichs* sont peints avec une largeur et une puissance de coloris qui rappelle les anciens maîtres; on y retrouve leurs beaux tons un peu enfumés et cette manière intelligente et fine d'interpréter la physiologie humaine.

Alfred Verwée a exposé deux toiles : son *cheval de labour* peint en plein soleil est éblouissant de lumière matinale. Malgré les proportions restreintes de ce tableau, l'impression qu'il produit est aussi vive que celle de ses *Vaches au paturage*, étudiées avec toute la science dont il est capable.

La *Marine de Chabry* est une des œuvres les plus remarquables qu'il ait exposées jusqu'ici : Ces roches abruptes et sinistres que la vague semble attaquer avec une fureur impuissante, se dressent avec une physiologie terrible sous un ciel bas et gros d'orages. Quelques pêcheurs, parmi les galets, donnent à cette scène émouvante ses véritables proportions.

Ce tableau donne la mesure de ce que *Chabry* peut produire, et montre une fois de plus la puissance de cette nature d'artiste, qui, après avoir laborieusement cherché sa voie pendant quelques années, s'est affirmée tout-à-coup dans toute sa force.

E. THAMNER.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

LE SALON DE 1872.

Le Salon qui vient de s'ouvrir nous fait la part trop belle pour que nous négligions d'en tirer toutes les déductions favorables à l'école que nous représentons.

Notre numéro d'aujourd'hui sera donc absolument consacré à la critique de ce Salon.

Faut-il le dire encore? Nous laissons à M. Camille Lemonnier toute indépendance d'appréciation, en accordant toutefois, ici même, le droit de réponse à qui voudrait le prendre.

Quoi que l'on ait dit et quoi que l'on dise, l'*Art libre* ne représente pas des artistes, mais un principe, le principe de l'art moderne, — celui que la critique est aujourd'hui unanime à reconnaître.

Le secrétaire de la Rédaction,

Henri LIESSE.

LE SALON

LE PORTRAIT.

Je nomme ressemblante selon l'art la figuration qu'anime le ressort intérieur, celle qu'illumine la flamme cachée ou que les passions, les labeurs, la pensée et la vie ont forgée, semblablement à un cuivre repoussé, et celle-là uniquement.

Or ce qu'on appelle la ressemblance ne me représente, les trois quarts du temps, que la ressemblance plus ou moins authentique de la personne pendant le temps qu'elle a posé, rien avant, rien après, bien entendu quand le peintre a voulu être de bonne foi.

Si cette bonne foi a manqué, j'ai la ressemblance d'une foule de personnes, excepté de celle d'après qui le portrait a été fait.

Je mets au défi un vrai portraitiste de faire ressemblant dans le sens qu'on attache à ce mot, parce qu'un vrai peintre de portraits sera plus préoccupé de ce qui est sous la ligne que de la ligne même et qu'il s'arrêtera à mi-chemin de ce trompe-l'œil qui pour les autres sera le but à atteindre; et il sera bien forcé de s'y arrêter, sous peine de mentir à son modèle et de le représenter sans son âme, sans ses nerfs, sans son habitude, comme le mannequin idiot, mais très-ressemblant, que donne la photographie.

Vous ne me contesterez pas qu'un homme a généralement par devers lui quelque chose dont il se préoccupe, qui constitue son espérance, l'objet de son travail, sa vie pour tout dire, et par derrière lui un passé où ce même objet de travail et d'espérance a ses racines et commence à paraître : c'est ce que j'appellerai la coutume de cet homme.

Eh bien, la coutume est la première des choses à me montrer, et vous ne me la montrerez qu'en regardant devant et derrière cet homme que vous peignez, en peignant dans ce qu'il est à la minute présente ce qu'il a été et ce qu'il sera, bref, en ne le faisant pas ressembler exactement, froidement, mathématiquement à lui-même.

D'où je conclus qu'un portrait très-ressemblant selon le monde est la plupart du temps un mauvais portrait et que la ressemblance selon l'art n'est pas plus dans la fixation de certaines lignes, de certaines rides, d'une certaine figuration, en un mot dans les parties, que dans l'opération orthopédique de la déformation sous prétexte de redressement.

Dans quoi donc réside la ressemblance ?

Dans l'ensemble.

Et par ensemble j'entends l'allure, le mouvement, la tournure, les reflets du dedans sur le dehors. Qu'est-ce qu'il y a de moins ressemblant à lui-même qu'un homme qui se regarde dans une glace ? La peau a des luisants de savon, les cheveux des brillants de pommade, l'œil des éclats vitreux, et pour peu qu'il s'admire, une laide grimace épatera la bouche et les joues.

Eh bien, voilà la ressemblance de la plupart des portraits : on y a la bouche en cœur, on s'y étudie, on s'y fait artificiel, et le peintre, qui sait que c'est vous faire plaisir de vous faire croire que vous êtes beau, achève à force de ressemblance de vous rendre méconnaissable.

En un mot, votre ressemblance est ce qui vous ressemble le moins et vous avez l'air d'être vous, par hasard, ce qui contentera tout le monde, même votre maîtresse ou votre femme et votre famille, parce que vous y avez un air de belle humeur et qu'on aime dans l'art qui est la vérité, justement le contraire de l'art, le mensonge : mais, de par Dieu ! s'il est au monde un homme ou une femme qui vous aime pour ce que vous êtes, pour l'amitié, pour l'amour que vous lui avez voués et qui préfère votre *moi* permanent à ce *moi* artificiel d'une minute de parade, jamais cette sotte image n'éveillera dans son cœur le respect de ce que vous êtes ni le souvenir de ce que vous fûtes, et toute la ressemblance du monde n'empêchera pas votre portrait d'être à ses yeux une chose morte.

Je préfère à ces portraits de beaux fils une simple silhouette, et, en la leur préférant, je leur préfère tout bonnement la chose du monde la plus difficile à marquer.

De même que l'homme est dans sa silhouette, tout l'homme, sa vie, son labeur, son vice, sa

profession, de même la majeure partie du portrait de l'homme est dans la silhouette, et par silhouette c'est la tournure qu'il faut entendre.

D'où j'arrive à déclarer que la majeure partie de la ressemblance selon l'art est dans la tournure. C'est la tournure qui de loin fait reconnaître le maître à son chien, le frère à son frère, le mari à sa femme, et qu'est-ce que cette tournure si ce n'est une certaine manière de poser sa silhouette, insciemment, par l'habitude qu'on a d'être le même homme la veille que le lendemain et de se ressembler à soi-même?

Voilà bien la ressemblance, par conséquent : soyez certain que voilà l'homme, du même coup, et c'est ce qu'on vous demande de peindre.

DE L'HABIT ET DES FONDS

DANS LE PORTRAIT.

Il y a deux choses que l'artiste doit particulièrement marquer dans le portrait, quoiqu'elles ne soient pas le portrait même : c'est l'habit et le fond.

Il faut tout premièrement que l'habit soit bien celui du portrait, qu'il le moule, le raconte, le synthétise et, dans toutes ses parties, soit comme un double de la personne humaine.

La silhouette du portrait doit déterminer dans l'habit une silhouette correspondante, qui la réfléchit, l'explique et l'établit. En dehors de la tête et des mains, c'est l'habit qui nous dira l'attitude du corps, la profession, la coutume, mais il ne les dira qu'à la condition d'être modelé avec le même respect que le torse, si au lieu de peindre l'homme habillé, le peintre avait à peindre l'homme nu.

Pourtant, il ne suffit pas qu'il soit modelé : tout le modelé du monde ne l'empêchera pas d'être muet sur la personne qui le porte, si par malheur celle-ci ne le porte que par accident, si, en d'autres termes, cet habit n'est pas son habit familier, celui de tous les jours, que l'usage a comme poli et dans lequel elle a transfusé quelque chose de sa personnalité.

L'habit neuf, c'est la lettre morte du portrait, parce qu'il appartient à tout le monde,

excepté à la personne du portrait : il est impersonnel.

Or, la plupart des artistes, en peignant un portrait, peignent précisément cet habit impersonnel.

Ils croient être distingués — à la manière des gens du monde qui nomment distingué ce qui est impersonnel. Comme si la seule distinction dans l'art n'était pas la vie!

Voyez presque tous les dessous de portraits : c'est proprement peint, et il y a dans les contours du vêtement la science qu'on peut mettre à faire l'habit moderne, quand on se contente de le copier : mais les personnages sont guindés, le costume les écrase mieux qu'une chape de plomb, et il est anti-artistique.

Rien d'anti-artistique, en effet, comme l'habit, le gilet et le pantalon modernes, si vous vous contentez de les peindre tels qu'ils sont, que le tailleur les fait, que la gravure de modes les reproduit : rien de plus caractéristique, de plus pittoresque, de plus artistique, dans le sens entier du mot, que ce même costume, dès que vous l'avez affranchi de l'imitation servile.

Un artiste vrai a en lui le sens des élégances et de ce que j'appellerai les accidents pittoresques du costume qu'il traite ; ce sont ces élégances et ces accidents pittoresques qui constituent comme l'idéal du costume et qu'il faut faire paraître dans l'art.

Alors seulement éclatera l'intimité mystérieuse qui donne à l'habit dans les portraits anciens une signification si particulière.

En un mot, personnalisez le vêtement, au double point de vue de la personne qui le porte et de vous-même qui le traitez.

Croyez-vous que Michel-Ange et Raphaël et Rubens, ces grands réalistes, n'auraient pas étoffé notre pauvre habit dont on médite tant, aussi superbement, avec des splendeurs aussi cossues, d'un air aussi majestueux, aussi grave, aussi sévère, aussi triomphant que les pourpoints de velours et les justaucorps de satin ?

Chaque époque a son costume, qui est une formule, et cette formule contient jusqu'à un certain point les tendances, les aspirations et les fatalités des milieux sociaux.

C'est ce qu'il faut chercher à dégager de l'ha-

bit moderne, et il ne sera possible d'y arriver qu'en accentuant la tournure de cet habit, en le traitant librement, sans préoccupation de plaire aux gens du monde et aux tailleurs, bref, en lui donnant cette distinction exquise qui n'appartient pas à la mode et n'est pas une affaire de correction de lignes, mais un certain grand air personnel à l'artiste.

Il y a une habitude anglaise de se faire peindre au milieu d'un parc ou d'un jardin, dans ce qu'on est convenu d'appeler la nature.

J'aime peu, pour ma part, les fonds de paysage, pour deux raisons; d'abord, parce qu'ils ne sont pas le cadre naturel du portrait, qui préfère à toute chose peu de chose, un fond plat, des frottis, un paravent, un rideau, le moins possible pour laisser tout l'intérêt à la tête et en faire le principal et l'accessoire; en second lieu, parce que la figure, la plupart du temps prise entre quatre murs, dans les tons composés du jour d'intérieur, est raccordée après coup à un certain paysage quelconque, qu'on fait jouer derrière la figure comme une tenture d'atelier.

Peignez, si vous l'osez, votre modèle en plein air, avec le reflet vert des gazons et des arbres, son explosion lumineuse au sein de l'espace et fatalement sa dispersion de physiologie; car la personne humaine, dès qu'elle se pose dans l'absorbante universalité de la nature, laisse en aller et se perdre quelque chose d'elle-même, sa personnalité concrète, sa clarté intérieure, les molécules les plus adhérentes de la physiologie. Peignez la figure humaine au milieu des champs et des bois: c'est parfait; mais alors, vous n'aurez que l'une des conditions du portrait, qui est la silhouette, c'est-à-dire la détermination du corps dans l'espace, sans avoir le portrait lui-même, qui est la détermination de l'âme dans le corps, et dans tous les cas, le paysage l'emportera sur la figure.

Si, d'autre part, vous gardez à la figure son importance, sans vouloir la sacrifier, comme l'exige la logique, — aux nécessités du paysage, c'est aux dépens de celui-ci dont vous devrez forcément restreindre l'ampleur,

atténuer l'éclat, reculer les milieux, sous peine d'absorption, c'est-à-dire que votre paysage, altéré, faussé et rendu conventionnel, ne sera plus qu'un paysage de paravent de cheminée, et dès lors, pourquoi faire du paysage?

Un ou deux tons: voilà le fond par excellence, et si pour assortir le teint, ou trop blanc ou trop brun du modèle, il vous faut des tons rompus, cherchez-les, à la manière des maîtres, dans une tenture, un bout de draperie et même le paysage, mais un paysage artificiel, qui n'a pas la prétention d'être un vrai paysage et qui se donne pour ce qu'il est, paysage de laine, de damas, de soie, de velours et de brocart.

LA PEINTURE D'HISTOIRE.

L'histoire! Mais il n'y a qu'une manière de la peindre: c'est de la peindre dans ce qu'elle a d'éternel, non de transitoire, dans cet Homme, unité ou collectivité, qui est sa pierre d'assises, sa clef de voûte, sa colonne de soutien, et sans lequel elle n'est qu'un chaos de chiffres et de faits.

La seule toile, digne du nom d'historique, est celle qui l'est dans tous les temps et qui est aussi bien la toile du siècle présent que la toile des siècles passés.

Qu'est-ce que c'est qu'un roi, une bataille, un épisode d'il y a mille ans, d'il y a dix ans ou de ce matin même? De l'anecdote et des héros d'anecdote, qui n'ont rien d'humain, parce que l'essence de la chose humaine est d'être éternelle; — et qu'y a-t-il d'éternel dans ces petites choses et ces petits hommes, grains de poussière mêlés au tourbillon des âges?

Montrez-moi le prolétaire avec ses sueurs, prostré sous les conjurations des castes, vivantes jusque dans cet âge même, éternellement vivantes par la fatalité des choses humaines; montrez-moi dans des figurations claires, évidentes, tangibles, le fanatisme, la débauche, l'ignorance, la haine, les révoltes des principes les uns contre les autres, les soulèvements de l'Homme collectif sous la pression des tyrannies: à la bonne heure, nous sortons du transitoire; nous entrons dans l'éternel, dans l'humain, dans ce qui appar-

tient à tous les temps, parce que tous les temps appartiennent à l'homme. Ce n'est plus le fait, coupé dans telle page de l'histoire, tel paragraphe, tel chapitre, le fait bête, stupide, idiot, écrit en lettres mortes et si hypothétique qu'avec ces vingt ou trente lettres mortes qui le composent, en les tournant un peu, comme les verroteries du kaléidoscope, on lui fait dire tout ce qu'on veut : c'est l'immuable, le permanent, à travers les siècles des siècles, parce qu'encore une fois c'est l'homme.

Le monde entier, le nôtre, s'entend, repose sur l'homme, et à travers les espaces perceptibles pour nos yeux, il n'y a que lui : il remplit tout de sa gloire, de sa folie, de son orgueil, il domine les temps, il est plus grand que les dieux, puisque les dieux passent et qu'il reste, inébranlablement le même, avec son instinct d'indépendance, de liberté, de possession, qui le fait marcher à toutes les conquêtes, à commencer par la sienne.

Eh bien ! pour le peindre, cet homme, pour le faire sortir de l'histoire, pour le représenter tel qu'il a été, tel qu'il est, tel enfin qu'il sera tant que le globe tournera dans les espaces, il ne faut pas ouvrir les livres du passé : les livres du passé sont bons seulement aux hommes du passé, à ceux qui étudient les faits au lieu d'étudier le Créateur de ces faits, à ceux pour qui la Rue ne dit rien.

Ce qu'il faut lire, disséquer, désosser, au lieu de cet écorché inerte, que personne au monde, pas même la force toute-puissante qu'on appelle Dieu ne saurait galvaniser, c'est la vie vivante, avec ses anatomies complexes, telle qu'elle se répand autour de nous, à travers les faits du temps, intense, multiple, mystérieuse, prodigieuse et faisant sous la conspiration des choses le bruit des océans. Peignez l'homme de chair et de sang, de muscles et de nerfs, avec ses lâchetés, ses haines, ses héroïsmes, l'homme moderne, qui est l'homme de tous les temps : vous aurez fait un homme vraiment historique, et seulement dans ce cas.

Les autres, ces fantoches arrachés aux bouquins de la science, calqués sur l'anatomie d'un modèle à quarante sous et mollement représentés, sans Sincérité et sans Foi, ce seront les préhistoriques.

Et puis, s'il vous faut, par un caprice d'esprit malade, un nom, un titre, une consécration à cet homme vrai, selon votre cœur et vos nerfs, que vous aurez fait sortir des entrailles de votre temps, donnez-lui tous les noms de l'histoire. Qu'est-ce que ça me fait, si c'est un homme ?

Or, encore une fois, pour le peindre, cet homme, le bon sens et la logique, quand ce ne serait pas quelque chose de plus élevé, la Foi, par exemple, sans laquelle il n'y a pas d'Art, le bon sens et la logique vous contraindront fatalement, tôt ou tard, à regarder non plus derrière vous, néant, chaos, confusion des confusions, mais autour de vous, dans la lumière de la vie vivante.

LA MODERNITÉ.

Des gens, qui ne veulent pas voir et jonglent avec les mots parce qu'ils ne peuvent comprendre les idées, persistent à soutenir que la modernité, (qui n'est pas une invention de Stevens, ni Alfred, ni Arthur, ni même de Baudelaire, lequel a pourtant créé le mot), est une affaire de mode, ayant pour code la fantaisie du jour et s'appliquant à exprimer les caprices éclos entre deux numéros de la *Gazette des Dames et des Demoiselles*.

S'il n'y avait pas dans ces attaques une mauvaise foi méchante, on prendrait la peine de leur répondre qu'entre mode et modernité il y a plus d'une différence, et que si la mode, notamment dans le sens qu'on donne à ce mot, est transitoire, la modernité est de tous les temps.

Un Grec d'Athènes avait sa modernité, comme un Romain de Romulus, de Scipion ou de César, comme un homme, vivant dans quelque temps que ce soit, en a toujours eu une.

La modernité est vieille comme le monde, et dès qu'il y a eu un homme, il y a eu une modernité.

Or, cet homme, peintre, sculpteur, poète, n'a jamais exprimé que la modernité, et il n'aurait pu faire autrement, puisqu'un homme est toujours et fatalement influencé par le temps où il vit : il fallait l'époque pleine de sophismes

où nous vivons, pour exiger d'un homme qu'il cesse d'être homme et peigne, en contraignant son cœur, son esprit et ses nerfs, des ombres, des chimères, des illusions qu'il n'a jamais connues, quoiqu'il leur donne le nom d'homme.

Tant que l'art a été exercé de bonne foi, qu'il y a eu de la sincérité dans ses expressions, en un mot, tant qu'il a été humain, la modernité a été le caractère, la tendance et l'aspiration des artistes, et cette modernité se révélait dans les œuvres par le sens profond du Réel.

Rien de nuageux, d'illusoire, d'inventé : les maîtres peignaient le modèle sans le transposer, tel qu'ils le voyaient, avec l'expression particulière aux lieux, aux temps, aux classes où le modèle vivait ; et presque toujours ils exprimaient jusqu'à son costume même.

L'histoire ne leur servait qu'à mettre en scène cet homme de leur temps, et sans l'être avec une bien grande rigueur, surtout sans pousser le principe à ses dernières conséquences, ils étaient des modernes, essentiellement.

La plupart du temps, pour être plus libres et représenter plus librement l'homme, ils le peignaient dans sa nudité, c'est-à-dire sous sa face primordiale et dernière.

Mais ils le peignaient surtout nu, parce qu'alors l'homme physique, fait pour la bataille, l'amour des courtisanes, les rixes et les ripailles, écrasait de son poids l'homme moral ; et en cela encore, guidés par le sens profond de la modernité, ils étaient logiques avec eux-mêmes et leur temps.

Aujourd'hui, l'homme moral a tué l'homme physique, et le nu ne peut plus apparaître qu'accidentellement dans l'art : pour être logiques comme eux-mêmes l'étaient, nous devons créer l'habit.

C'est dans cette création de l'habit que nous ferons paraître un des côtés de la modernité, ni le plus petit ni le plus grand, mais un côté essentiel, et pour mieux exprimer ma pensée, fatal.

Rubens, Van Dyck, Véronèse, Holbein, Durér, les Van Eyck Hemling, Rembrandt, n'ont-ils pas exprimé la modernité et rien que la modernité dans leurs costumes, brocarts, satins, velours, cuirasses, hauberts et cuissards ? Ces

filles de la Bible, ces fils de l'Évangile, ce monde de guerriers, de courtisanes, de saintes, de reines, de martyrs et de bons dieux, qu'est-ce autre chose que les grandes et les petites dames du temps, les boutiquiers, les commis de bureaux, les négociants retirés, les agents de change, les gros majors et toute cette pléiade d'honnêtes et de malhonnêtes gens qui grouillent dans ce madrépore toujours le même, qui est la société ?

C'est leur temps, leurs hommes, leurs femmes, leurs modes, qu'ils peignaient, ces maîtres impeccables, qui ne connaissaient pas nos petites tesses, nos étroits points de vue, les sophistications avec lesquelles nous dénaturons la création entière.

Et s'ils revenaient parmi nous, ce serait l'homme du jour, avec son habit noir, qu'ils représenteraient, je vous le jure, et non un autre, car un grand artiste est un artiste sincère et l'artiste sincère ne peint que ce qu'il voit. Quel grand air, quelles croques, quels plissés, quelles cassures ils donneraient à ce qui fait la terreur et l'impuissance des peintres du jour !

On a dit que le costume ancien se prêtait mieux à la palette que le costume d'à présent ; mensonge.

Le costume, en ce temps-là comme au nôtre, était porté par des gens qui aimaient le collant au corps, le battant neuf, le clinquant et le pailleté ; bien plus, j'affirme que le costume, chez les chinois comme chez les grecs, chez nous comme chez les grands seigneurs de Rubens, a toujours été anti-artistique : ce n'est qu'en le décomposant, en le recomposant plutôt, en le créant que les maîtres sont parvenus à lui donner le style, qui est le caractère des hommes et des choses.

Même observation pour Frans Hals, ce maître des pourpoints noirs : lui comme les autres, il a commencé par refaire l'œuvre stupide du couturier, de l'homme-machine, et à force de personnalité, il a régénéré dans un costume type, caractéristique de son époque, la toilette incohérente, autant que la nôtre, des bons Hollandais de son temps.

Hommes qui vous retranchez derrière la tradition : voilà la tradition et je vous défie d'en sortir.

Or, cette tradition nous mène droit à la modernité, qui est la condition de sincérité de l'art.

Sans modernité, pas de sincérité.

Sans sincérité, rien qui soit digne de passer à la postérité, par conséquent de devenir historique : car une œuvre d'art n'est historique, dans le sens exact du mot, que pour la postérité à laquelle elle révèle l'homme du temps qui l'a produite.

Il n'y a que la postérité qui ait le droit de prononcer qu'elle est historique.

En dehors de ce jugement, qui est le seul souverain, elle ne peut être et ne doit être que moderne, c'est-à-dire humaine, convaincue, sincère.

Quant à la peinture d'histoire, telle qu'elle est professée dans les écoles de peinture, ce n'est pas la peine de tant se fâcher contre elle : elle agonise, elle râle, elle n'a plus que l'ombre d'une ombre, car elle n'a jamais été autre chose, et il arrivera un jour où elle aura passé sans qu'on s'aperçoive seulement qu'elle a disparu.

Née avec les sophismes du siècle, comme un puff monstrueux, elle crèvera au premier réveil de la modernité, après avoir tué tant de bons apôtres qui n'ont pas su lui broyer les reins dans leurs genoux.

La peinture d'histoire n'est et n'a jamais été qu'un paradoxe.

J'ai parlé tantôt de l'anecdote, c'est-à-dire de ce qui particularise, et j'ai dit combien peu elle rentrait dans le cadre de l'art, dont le but est avant tout de généraliser.

Règle générale : une œuvre d'art, qui ne s'explique que par le moyen du catalogue au lieu de s'expliquer par elle-même, est une œuvre incomplète, qui n'a rien à faire dans l'art. L'œuvre d'art ne peut être voulue pour un certain groupe de savants, de lettrés et d'artistes : elle doit l'être pour tous ceux qui sont capables de sentir et de voir. Et c'est si vrai qu'une toile, affublée de quelque nom historique que ce soit, sera toujours une bonne toile si, en dégageant le côté transitoire de l'anecdote, c'est-à-dire du fait accompli, elle garde le caractère permanent de ce qui est humain.

DE L'HÉROÏSME DANS L'ART.

Chaque époque a eu son héroïsme particulier et c'est cet héroïsme, — physique pendant la grande période italienne et la non moins grande période flamande, — aujourd'hui moral, que l'art a constamment reflété.

L'art, étant par excellence, la manifestation des énergies d'un siècle et d'une race, devait fatalement subir la domination des caractères particuliers aux siècles et aux races, c'est-à-dire de leur héroïsme : et il a été d'autant plus grand qu'il a le plus marqué, généralisé, synthétisé et fait vivre cet héroïsme.

L'identification de la caractéristique de race et de temps avec la personnalité de l'artiste a engendré alors chez celui-ci une sorte d'héroïsme correspondant, ayant toutes les virtualités de la réalité, et qui fait que l'œuvre des maîtres est la plus vivante, la plus compréhensible et la plus naturelle histoire des races et des temps.

Il n'est pas besoin d'exemples dans le passé : Velasquez, Ribeira, Titien, Michel-Ange, Raphaël, Jordaens, Hals, Rubens, tous les maîtres attestent la présence de cet héroïsme ; plus près de nous, voici Goya, chez qui revit toute l'Espagne avec ses grandes allures, sa hauteur bravache et tranche-montagne, son mysticisme sensuel, sa paillarderie dévote et les rêves généreux de son don quichottisme ; tout cela vit, palpite, bouge, grimace dans l'œuvre étrange, diabolique, prodigieuse, de ce génie éminemment historique, pétri des héroïsmes nationaux et les repétrissant à nouveau dans les excentricités éblouissantes de son œuvre.

Plus près de nous encore, c'est Delacroix, la personnalité la plus caractéristique du siècle, parce qu'elle reflète le plus vivacement son héroïsme. Au fond de cet artiste étrange, enfiévré, malade, qui tient du somnambule et du visionnaire, Goëthe, Byron, Hugo, Musset, tous les souffrants, tous les voyants, tous les chercheurs de lumière, les poètes rêvant l'action, les hommes d'action pris des nostalgies du rêve, se groupent dans un effrayant mélange, aboutissant à l'indivi-

dualité multiple, presque incohérente, de Delacroix, le peintre passionnel.

Delacroix est le premier qui ait marqué l'aspiration malade et hautaine, mêlée de chimère, d'illusions, de songe-creux, à demi-castillane à demi-anglaise, du commencement de notre siècle, et plus particulièrement de la grande période romantique : c'est chez lui qu'il faut chercher les pamoisons, les sarcasmes amers et les défaillances qu'a chantés le poète de Rolla; les furies, les fougues, les blasphèmes du Dante anglais, bien plus puissant que le Dante Italien, de Byron; puis l'âpre amour des choses tragiques et l'exagération dans le drame qui font le premier Victor Hugo, et surtout l'Humanité vibrante à travers ces poètes et à travers ce peintre.

Notre héroïsme n'est plus le même que celui de cette époque féconde en Créateurs et c'est une chose singulière, presque effrayante, combien le mouvement des temps, accéléré de jour en jour, nous écarte un peu plus à chaque heure de ce que nous fûmes hier.

Autrefois, un siècle entier n'était pas trop long pour caractériser un art, une philosophie, une littérature; l'histoire ne connaissait pas les variations qui font succéder les esthétiques aux esthétiques, aux littératures les littératures, toutes caractéristiques d'un temps qui fuit, avec des changements sans cesse renaissants.

A peine aux trois quarts du siècle, nous avons assisté à des écroulements et des genèses capables de remplir dix siècles du passé, et tout roule, torrent, marée, océan, sous les grandes arches du temps, vers le gouffre noir de l'avenir.

Où allons-nous? crient les timorés.

Nous marchons en avant, voilà le principal. Là-bas, dans des brumes encore confuses, s'élaborent les formules.

Et il faudra bien tôt ou tard, que nous arrachions à leurs nimbes celles qui caractériseront la fin de ce siècle, non pas les définitives mais les temporaires comme toutes celles qui se sont trouvées dans les mains des hommes.

J'ai dit que notre héroïsme avait changé : il est devenu plus humain, moins entaché d'idéalisme, et pour tout dire, plus matériel.

Le matérialisme est le caractère du temps

où nous sommes, et ce matérialisme a sa grandeur : c'est lui qui, nous écartant de l'hypothétique, du transcendant et en général du spéculatif pur, nous a ramenés à l'observation des phénomènes moraux et sociaux; il nous a contraints à descendre des empyrées où s'égarait la pensée et nous a rejetés, un peu rudement peut-être, sur cette terre avec la mission de la bêcher, de la creuser, de la fouiller dans ses profondeurs.

L'art suit fatalement cette conversion de l'héroïsme, et vous le voyez devenir chaque jour plus humain, plus réel, plus sincère, plus naturaliste, enfin, en attendant qu'il trouve à son tour sa formule.

Mais le matérialisme n'exclut pas la passion; il la ramène seulement et la fait entrer dans les voies du naturalisme.

C'est ainsi que le grand art sera de plus en plus chaque jour la représentation des choses humaines, du naturalisme, puisque je viens d'employer le mot; le passionnel y éclatera certainement, parce que le passionnel est la condition de tout artiste et de toute œuvre d'art, mais on y verra avant tout la vie vivante, dans son jour vrai, sans aucune des exagérations avec lesquelles le romantisme cherchait à l'agrandir.

LE NU.

Je suis fort amoureux du nu, mais je n'aime pas les nudités. Il y a même quelque chose de dégoûtant dans ces étalages publics qui me ferait courir au poste voisin si je n'étais pas un peu de l'avis des Spartiates qui montraient aux jeunes hommes des gens ivres pour les détourner de l'ivrognerie.

La saloperie des décolletages sert à grandir la splendeur des nus chez les vrais artistes. Je ne sais rien de plus admirable que les beaux corps d'hommes et de femmes des anciens. Quelle religion! Quelle peur sacrée! Le moule superbe dont les contours, ronds ou carrés, distinguent les sexes, se pétrit presque timidement sous leur main émue.

Le nu est éternel dans l'art : je ne connais qu'une chose qui soit plus grande, c'est la figure vêtue. Le nu me fait rêver; la figure vêtue me fait penser.

L'un et l'autre sont des portraits : mais la figure vêtue est l'âme et le nu est du sang. Quand je contemple les nus de l'Albane, de Corrège, de Raphaël, je ressens de la peur, de l'étonnement, du respect, et je vois la virginité. Quand je contemple la *Joconde*, mon âme se mêle à l'âme de son sourire et sent l'amour.

La virginité est de tout le monde et l'amour de quelqu'un seulement.

Le nu me dit l'homme ou la femme ; la figure me raconte un homme ou une femme.

Mais le nu n'est pas le déshabillé, et rien n'est moins nu qu'une femme qui sort de ses pantalons ou qui vient d'ôter sa chemise.

Le nu n'a de pudeur qu'à la condition de n'être pas un état transitoire. Il ne cache rien parce que rien n'est à cacher. Du moment qu'il cache quelque chose, il devient polisson, car c'est pour mieux montrer.

Le nu dans l'art, pour se garder vierge, doit être impersonnel et il lui est défendu de particulariser ; l'art n'a que faire d'une mouche posée sur la gorge ni d'un grain arrondi sous la hanche. Il ne cache rien et ne montre rien : il se fait voir en bloc.

Je déteste la prostitution des nus dans l'art : il faut à ces nus de la pudeur. Une dame qui met ses nudités au vent pour le plaisir de commettre une indécence est tout simplement du déshabillé. Le nu a quelque chose de la pureté des petits enfants qui jouent chair contre chair sans se troubler. Le déshabillé, au contraire, me fait toujours sentir la femme qui s'étale pour quarante sous et travaille les poses plastiques.

Il ne faudrait que des vierges pour modèles dans les nus.

LE GENRE ET LES GENRES.

Il y a quelque dix ans, on ne se déclarait pas volontiers peintre de genre. L'art était comme une énorme table sur laquelle il n'y avait qu'un plat, et le plat était un vaste pâté d'anguilles. Tout le monde mangeait au plat d'anguilles quand même et cachait sous son habit le morceau de pain qu'il lui préférait. Derrière les mangeurs se promenaient des

maîtres de cérémonies qui regardaient si chacun mangeait au pâté d'anguilles et mettaient à la porte ceux qui n'y mangeaient pas

Ce plat d'anguilles dont il fallait s'empiffrer vaille que vaille, était ce qu'on appelait la peinture noble.

L'art n'admettait que le pâté d'anguilles et il fallait grignoter à la porte son morceau de pain.

Aujourd'hui c'est le contraire : le genre envahit tout — même l'histoire.

Il y a le genre proprement dit qui est la peinture de mœurs ; il y a le genre historique ; il y a le genre anecdotique historique qui est de la petite chronique en déshabillé ; et il y a la peinture d'esprit qui joue à peu près le rôle du vaudeville dans les lettres.

J'aime l'art franc et n'aime pas les sous-entendus.

L'art n'admet que des situations bien définies et compréhensibles pour tout le monde.

Les situations exceptionnelles ne sont pas d'ailleurs du domaine de l'art : l'art répugne au phénomène.

Dites-moi un trait de nos mœurs : je le saisirai. Les mœurs ont partout un fond de nature qui les assimile. Racontez moi un trait d'esprit : il est douteux que je le saisisse sans la connaissance préalable du sujet.

L'esprit est comme un pantalon fait sur commande. Il est toujours trop grand ou trop petit pour ceux à qui il n'est pas destiné.

Donc, il y a beaucoup de genres, et tous ces genres vivent en bonne amitié l'un à côté de l'autre. C'est-à-dire qu'on a fait des progrès depuis le pâté d'anguilles. Eh bien, le progrès sera bien plus grand quand il n'y aura plus de genres du tout.

Tout l'art tient dans deux choses : l'homme et la nature.

Le jour où cela sera compris, le genre et les genres, qui sont des mots bêtes et des choses bêtes, auront cessé d'exister.

LES HOMMES DE LA TRADITION.

La perfection est la chose la plus facile à atteindre, parce qu'elle est essentiellement basée sur la convention, et je comprends

très-bien qu'on dise de la plupart des peintres qu'ils peignent et dessinent à la perfection. Ils peignent et dessinent, en effet, comme il est dit qu'on doit peindre et dessiner : leur perfection se démontre par A — B. La couleur a de la propreté, de la finesse, de l'élégance; elle est polie, vernie, jolie; le dessin n'a pas de brusquerie; ce sont des lignes qu'on est habitué à voir, des formes sans exagération, une certaine tournure usuelle qui ne blesse l'œil par rien de particulier. Et l'ensemble a l'air de quelque chose. Ils ont tous appris, du reste, dans les académies et ailleurs, ce qu'il faut entendre par savoir dessiner; ils ont modelé au crayon d'après la bosse, ils ont pratiqué l'antique, le beau antique est consacré chez eux, ils n'en connaissent pas d'autre; les uns font de la grande peinture, et ils ont vu les maîtres; ils font des torses à la manière de Rubens et de Michel-Ange, qui les faisaient, eux, d'après nature, et ils appellent cela suivre la tradition; les autres qui n'ont pas les poignets assez solides pour broser les grandes tartines, peignent de la miniature, des petites femmes, des salons, des boudoirs, des accessoires; ils rejettent la tradition, ceux-là; ils se disent modernes, et ils le sont en effet comme les gravures de modes, les fançons, les lamballes, les poufs et les chapeaux bergère. C'est-à-dire que tous peignent d'acquis et dépensent cet acquis dans des toiles que les dames trouvent très-bien et pour lesquelles les messieurs sont d'avis qu'il faut les décorer. Ces dames et ces messieurs ont raison : c'est très-bien, et il faut les décorer.

Mais ceux qui prétendent suivre la tradition se trompent et ceux qui croient peindre la modernité se trompent aussi : les uns et les autres sont également modernes et suivent également la tradition, avec des errements identiques. Qu'est-ce que la tradition? Dans le sens des ateliers, la tradition est purement et simplement la doctrine; on dit suivre la tradition pour dire qu'on veut faire comme Rubens, Michel-Ange, Raphaël, les Italiens, les Flamands, les Espagnols, les Hollandais, etc. Eh bien, tout en prétendant faire comme eux, on fait justement l'opposé de ce qu'ils faisaient : car ces gens-là, ayant pourtant devers eux ce

que les peintres d'aujourd'hui appellent la tradition et veulent suivre, ne s'en servaient que comme d'une grammaire où ils apprenaient à lire et qui ne leur servait plus le jour où ils s'essayaient à parler, parce qu'alors la tradition elle-même s'effaçait devant la nature. Ils peignaient l'Homme, non pas avec ce qu'ils avaient appris dans la grammaire, car c'est la première chose à oublier, dans les lettres et dans les arts, sous peine de n'être qu'un rhéteur ou qu'un professeur d'académie, mais avec leur propre fonds, leur propre observation, leur génie personnel. Et voilà comment les peintres d'aujourd'hui, en parlant de tradition, font erreur de mots et prennent pour chose à suivre la seule chose que les maîtres, sur lesquels ils s'appuient, n'ont jamais suivie. Ces maîtres étaient si peu des hommes de tradition que leur grandeur leur est toujours venue de leur modernité. Car qu'est-ce que la modernité? C'est dans le faire le non acquis, le non appris, l'invention personnelle, et dans l'idée, l'étude, la perception, la réflexion de la vie. Or, la vie ne s'apprend pas dans l'œuvre des hommes; quelque sublime qu'en soient les représentations dans l'œuvre humaine, elle n'y sera jamais qu'une chose morte, comparée à elle-même. La vie Est : c'est en elle, en elle seule, qu'il faut puiser les éléments de l'art. Dès lors nous entrons dans cette modernité si mal comprise et si réelle pourtant.

Chaque époque, en effet, particularise la Vie et lui donne une marque mystérieuse, profonde, indélébile : l'Éternel se spécialise dans un caractère essentiel, qui est l'Héroïsme de l'époque. Les maîtres, en reproduisant la Vie, l'ont reproduite avec le caractère de leur époque, et par là, à travers les temps, sont demeurés les peintres de la modernité. Les allures, le port des têtes, le costume synthétisent dans leurs portraits, (l'homme chez les grands artistes est toujours du portrait), les habitudes de corps et d'âme du temps où ils ont peint : leurs œuvres sont de la peinture historique, encore une fois, et ils réalisent cette belle parole de Baudelaire :

« Pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met en ait été extraite. »

Vous voyez par là que les peintres de la tradition ne la suivent pas plus que les peintres de la modernité ne se conforment à ce qui est la modernité : l'histoire peinte. Ceux-ci se copient les uns les autres ; ceux-là copient leurs prédécesseurs. Dans les deux cas, ce n'est plus de la personnalité : c'est de la manière.

Quelle différence avec les anciens maîtres ! Ces maîtres, que vous croyez comprendre, combien ils sont barbares, combien ils sont excessifs, combien ils sont imparfaits ! La religion du modèle les empêche d'arriver à la perfection et l'idée de la vie est si haute chez eux qu'ils défont à tout instant dans ses interprétations. Mais, quoi qu'ils représentent, ce qui est merveilleux chez eux, c'est l'amour de leur métier, et disons-le, le métier même. Ils sont là personnels, de pied en tête, inventant leur dessin, inventant leur coloris, en un mot, créant leur pratique.

LA DISTINCTION.

Il y a des jeux dangereux et la peinture des gens du monde est un de ces jeux. On finit par s'imaginer que la distinction consiste à évaporer les formes et à frotter de cêruse des joues où l'on a tari le dernier filet de sang. On a peur d'indiquer la vie dans son modèle, comme si la vie n'était pas la première des distinctions, et l'on passe l'éponge sur tout ce qui sort d'une certaine apparence qu'on donne à tout le monde, comme si la seconde distinction n'était pas de ne ressembler qu'à soi-même. La préoccupation des petites dames rougeaudes qui boivent du vinaigre pour se rendre blêmes et des douairières pattues qui se tirent les doigts pour les déboudiner, ne compte pas même à la décharge des artistes qui s'appliquent à faire de la peinture distinguée.

Je compare ces artistes à des malades qui ne peuvent se refaire qu'avec des bains de sang et qui s'amuse à se baigner dans du lait d'ânesse.

Si j'osais, je les enverrais aux bains de sang. Quittez les fadeurs, leur dirais-je, et brossez du nu !

Il n'y a qu'une distinction, du reste, et cette distinction, tous les maîtres l'ont eue. Je ne

connais rien de plus distingué que Velasquez, Van Dyck, Hals, Rubens, Jordaens, Jean Steen, Breughel et Raphaël.

Car la distinction, c'est le style.

Le style est quelque chose d'indéfinissable et de très-positif qui est dans les choses et les hommes comme leur raison d'être et leur caractéristique.

Chaque chose a son style et chaque homme l'a aussi, sans qu'il faille le chercher ailleurs. Or, c'est l'empreinte du style des choses et des hommes sur l'esprit de l'artiste et la réflexion de l'esprit de l'artiste sur le style des hommes et des choses qui font à leur tour le style dans l'œuvre d'art. Allez prendre dans un taudis une ribaude à la Jordaens, et après l'avoir peinte dans sa graisse et sa sueur, nommez-la la Madeleine ou la Catin. Si elle est vraie, elle aura plus de style que toutes les marionnettes expurgées que des étrusques nous servent sous la couverture de l'idéal, et j'aime mieux une mie, o gai ! que des farceuses d'olympes et de paradis.

Mais pour que l'œuvre ait du style, il faut que l'artiste voie.

Voir dans la signification de la critique d'art ne comporte pas seulement la quantité de perception qu'on met à distinguer la chose qu'on voit. Il y a dans ce mot voir les qualités particulières à la vision, en même temps que les qualités naturelles à la vue proprement dite, quelque chose de double que j'appellerais, si j'osais, la première et la seconde vue.

Teniers, par exemple, peint la femme des champs et Millet la peint aussi. Voilà deux grands artistes, mais il y en a un qui voit mieux que l'autre.

Teniers prend une femme quelconque et la peint telle qu'elle est. Oh ! c'est une femme très-certainement rustique, avec des rondeurs bien portantes, des reins épais et un sac de noix dans le dos ; mais ce n'est qu'une femme. Il m'est impossible de me figurer que toutes les femmes, dans une condition pareille, se résument en celle-là. Elle est parfaite ; elle n'est pas complète. J'y reconnais une individualité, je n'y vois pas une collectivité. Elle a du style, elle n'a pas le style. Bref, elle n'est pas vue.

Qu'est-ce donc que voir ?

Prenez une femme ; fouillez-la, sondez-la,

creusez-la. Je veux voir dans cette femme la souche d'où s'engendre la femme. Dans une femme, il me faut toute la femme. Elargissez l'individualité de tout ce qu'il y a d'universel dans le type, agrandissez l'individu de toute la vie qu'il y a dans la masse des individus de la même espèce. Substituez le moi général au moi isolé et incarnez dans un masque la synthèse de tout l'individualisme correspondant.

Dégagez, en un mot, le modèle de ce qu'il a de particulier à soi-même. Synthétisez, ne particularisez pas.

Dans l'art, comme dans la science, c'est à la synthèse qu'il faut aboutir. Un homme, une femme, une chose ne sont vrais que s'ils contiennent le vrai typique.

Plus le type sera marqué, plus la figure aura le style, c'est-à-dire la distinction selon l'art.

LA SINCÉRITÉ.

Le véritable artiste aime les Simples parce que les simples sont éminemment du domaine de l'art et je dirais même parce qu'ils sont de l'art vivant : ils entrent dans l'art, non par la petite porte, mais par la grande, ayant eux-mêmes ce qui constitue l'art avant tout — la Sincérité.

Or, qu'est-ce que la Sincérité ?

C'est le rendu fidèle, senti, loyal, non pas de toutes les choses de la nature, car le phénomène, qui n'appartient pas à l'art, appartient à la nature, — mais parmi ces choses, de celles qui sont susceptibles d'être exprimées avec sincérité.

Est-ce que les mythologies, quelles qu'elles soient, d'ailleurs, païennes ou catholiques, sont compatibles avec la sincérité de l'art ?

Est-il admissible qu'un peintre, ou un sculpteur, qu'un artiste, c'est-à-dire l'homme le plus sincère du monde entier et qui peut le moins se passer de l'être, représente avec quoi que ce soit dans le cœur et la tête qui ressemble à ce premier besoin de l'art — les chimères ; plus ou moins greffées sur l'humanité, des religions — c'est-à-dire la spiritualité fatale, impersonnelle, irresponsable et absolue mise à la place de la matérialité — seul principe honnête et possible pour des hommes de chair et de sang

à qui le sang et la chair des hommes sont nécessaires dans les représentations de l'Idée ?

Non.

Ce qui n'est pas peut-être représenté sous des formes abusives, fabuleuses, hypothétiques, phénoménales, sortes de transpositions au moyen desquelles on donne conventionnellement un corps à ce qui n'en a pas réellement : ces formes pourront même briller d'un éclat tel que le vulgaire, s'arrêtant à les considérer, s'écriera : Quel art ! Mais le vulgaire, en prenant cette représentation impersonnelle pour de l'art, se trompera de toute la quantité d'erreur qu'il y a à prendre pour une chose qui est une chose qui n'est pas.

Car l'artiste, en incarnant conventionnellement dans ses figures une certaine spiritualité qu'il ne sent pas, qu'il ne peut pas sentir, qu'il admet sans réflexion et où la conviction n'a point de part, a manqué à ce qui fut le premier besoin et demeure le premier devoir de l'art — à la sincérité.

Les artistes de la Renaissance, dira-t-on, représentaient pourtant les mythologies. Manquaient-ils de sincérité ?

Ils étaient sincères, mais ce n'est pas les mythologies qu'ils représentaient : ils représentaient l'homme. Les mythologies étaient l'accessoire, le décor, un fond de convention. S'ils avaient représenté autre chose que l'homme, ils n'existeraient plus ; leurs œuvres seraient des rébus que notre époque ne saurait déchiffrer, tandis qu'en réalité elles demeurent lumineusement compréhensibles avec l'homme pour flambeau.

S'ils étaient sincères en représentant l'homme, même au milieu des mythologies, nous pouvons donc l'être en représentant cet homme de la même manière qu'eux ?

Non.

L'art étant l'expression des temps, un abîme sépare notre art à nous, homme du XIX^e siècle, de l'art qui est le leur. S'ils ont pu être sincères dans la représentation de l'homme au sein des mythologies, c'est qu'ils étaient des barbares, de grands barbares, qui croyaient plus ou moins encore aux mythologies, et nous sommes, nous, des civilisés qui ne croyons qu'à ce que nous savons. (Il est bien entendu qu'il n'est pas préjugé ici de la valeur res-

pective de l'art dans leur temps et dans le nôtre, et les termes barbare et civilisé sont employés dans un sens purement relatif.) Leur foi, leur art, leur génie étaient barbares comme notre foi, notre art, notre génie le seront pour ceux qui viendront après nous; ce qui implique pour les hommes d'une époque l'impossibilité de reproduire l'œuvre des hommes de l'époque antérieure.

Que faisaient du reste ces maîtres?

Ils prenaient l'homme pour représenter les dieux, mais comme le non-être ne s'exprime pas, c'est l'homme seulement qu'ils représentaient. Et ils s'occupaient si peu de représenter autre chose, que cet homme qui leur servait à exprimer les dieux était presque toujours le premier homme venu : on connaît leurs Jehovahs à têtes de bandit, leurs Christs taillés comme des porte-faix, leurs Jupiters construits comme des lutteurs de foire : l'artiste a la plupart du temps reproduit ses modèles sans y rien changer. Ils substituaient donc le naturalisme au mysticisme, abolissaient révolutionnairement la tradition et s'érigeaient en libres-penseurs.

Voilà un art presque humain : il est humain avec tempérament : il ne sera humain définitivement que quand il sera rationaliste. Mais il n'est plus hiératique : il est déjà libre-penseur.

C'est-à-dire que comme nous-mêmes devrions l'être, les grands artistes d'alors étaient de leur temps, sans rien emprunter aux temps antérieurs, abolissant, au contraire, et recréant. S'ils avaient vécu de nos jours, ils ne seraient pas seulement libres-penseurs, ils seraient rationalistes. Ils seraient, par conséquent, sincères dans ce siècle, comme ils l'étaient dans le leur. Car la sincérité n'est possible à présent que dans le rationalisme et le rationalisme exclut l'hypothétique et le conventionnel.

Or, si la sincérité n'est pas du côté de la fable, de la convention et des mythologies, où est-elle?

Du côté de ce qui est, de ce qui vit, de ce qui souffre, de ce qui aime, de ce qui mange, dort, boit, fait l'amour, — de vous, de moi, de nous tous, — de l'homme enfin, base du rationalisme.

Elle est du côté du constant et du permanent. — jamais du côté du transitoire et de l'accidentel.

Et pour achever, elle est du côté de ce qui soi-même est sincère. Et ce qui est sincère est en même temps et fatalement simple, car la duplicité exclut la simplicité.

Ce qui me ramène à mon point de départ — avec cette conclusion :

Que les simples étant l'incarnation de la sincérité, sont, théoriquement, le plus grand, le plus vrai, le plus complet et le plus constant objet de l'art.

L'ART MNÉMONIQUE.

Il y a à chaque époque un certain nombre de figures que j'appellerai usuelles et qui se représentent bon gré mal gré sous le crayon de l'artiste, surtout de l'artiste qui dessine de pratique. Il y a de même dans les littératures un certain nombre de phrases courantes qui se trouvent presque constamment sous la plume des écrivains qui pensent comme tout le monde. Et le théâtre, comme la peinture et la littérature, a un répertoire de gestes tout faits qui expriment toujours les mêmes choses de la même manière et qu'emploient les acteurs impersonnels. Tout cela constitue une somme d'éléments auxquels l'artiste qui ne sait pas se créer ses éléments avec son propre fonds a recours pour produire un effet, et il le manque d'autant moins que cet effet, déjà vu, su et connu, n'a plus de peine à se faire accepter. C'est une sorte d'application à l'art de tout ce qui est banal et traîne dans la rue, sans père responsable. Personne n'a inventé ces formes, ces mots, ces gestes, ils sont une propriété publique à laquelle tout le monde a le droit d'emprunter, on les respire, pour ainsi dire, dans l'air, ils vous entourent, ils vous enveloppent, ils pénètrent en vous, s'installent, se carrent, prennent leurs aises, de telle manière que, si vous n'y prenez garde, ils auront un matin absorbé tout ce qui se trouvait en vous d'individualité. Et il n'y a rien d'étonnant qu'il y ait si peu d'artistes ayant une originalité et sachant résister à cette influence des usualités ambiantes : elles dispensent de penser.

C'est une sorte d'acquis qui se dépose dans l'esprit, quand l'esprit s'éveille aux choses de la vie, un ensemble de notions toutes faites, une pratique toute trouvée, qui sert à un millier de personnes à la fois sans que quelqu'un ait à y redire, qui est par excellence le caractère de ce qui n'a pas de caractère.

Il est très-rare, pour ne parler que de la peinture, qu'une toile aujourd'hui n'ait pas une ou plusieurs figures que vous reconnaissez sans pouvoir dire où vous les avez vues pour la première fois. Le principal est que vous les connaissez, que vous les avez vues, qu'elles sont la reproduction de quelque chose d'identique qui s'est moulé dans votre mémoire. Il n'est même pas toujours évident que vous les ayez vues auparavant, et pourtant leur ressemblance avec des formes connues vous a frappé immédiatement : c'est que vous les conteniez en vous-même, que, comme l'artiste qui les a peintes et cent autres qui les ont peintes aussi ou les peindront, elles se trouvaient dans les replis de votre cerveau avec d'autres parasites, phrases, mots, idées, qui sont à l'état latent dans l'air, qu'on absorbe presque instinctivement et qui finissent par se stéréotyper si profondément dans l'esprit qu'à chaque besoin d'une idée, d'une phrase, d'un contour, elles se reviennent mettre d'elles-mêmes devant vous. Elles contiennent l'esprit, la pensée, l'âme, le sang de tout le monde et déterminent chez l'artiste cette sorte de personnalité impersonnelle qui n'exclut ni l'habileté, ni la science, ni les apparences du talent, mais que le talent répudie. Dans le fond elles sont hideuses, car elles sont banales ; la vulgarité les marque de la tête aux pieds ; leur distinction est la pire des grossièretés puisqu'elles se ressemblent toujours et toutes entre elles et que la distinction dans l'art comme dans la vie réelle consiste à ne ressembler qu'à soi-même.

En somme elles sont le fait de tous ceux qui ne peuvent ni sentir ni s'exprimer par eux-mêmes et qui ont besoin, pour caractériser des idées qui leur viennent des autres, d'un dictionnaire courant où les autres comme eux-mêmes trouveront tout ce qui peut être exprimé par tout le monde.

On n'apprend pas autre chose, d'ailleurs,

dans les académies, et l'enseignement qui prétend vulgariser l'art le vulgarise, en effet, si bien qu'il n'en reste plus de notion sincère que chez les artistes qui se sont fait leur éducation eux-mêmes. Je ne veux dire, au surplus, ni du bien ni du mal des écoles de dessin et de peinture ; il n'y a ni du bien ni du mal à en dire, mais du pire : elles seront éternellement insuffisantes à produire un artiste, car l'artiste se produit de lui-même, et le mal qu'elles feront ne sera jamais plus considérable que le bien qu'elles sont impuissantes à créer.

Ce qu'elles enseignent n'a de prise que sur les intelligences médiocres ; c'est le code de l'impersonnalité expliqué et mis à la portée des gens qui ne penseront jamais qu'avec la tête des autres : elles apprennent la méthode, la convention, l'acquis, et le résultat final de leur enseignement est la recette. Elles ne font donc que consacrer une chose très-réelle et qui a sa raison d'être dans le monde, c'est-à-dire l'habitude pour ceux qui ne peuvent vivre avec leur propre fonds, de vivre avec le fonds des autres. Et la recette n'est pas autre chose : on sait qu'en tirant telle ligne, on obtient tel effet, qu'en groupant l'une à côté de l'autre telles figures, on arrive à tel résultat, bref, qu'en coordonnant dans une manière connue des éléments connus, on arrive à une conséquence connue. C'est une aubaine qui fait vivre bien des malheureux.

L'artiste véritable ne procède que de lui seul : il a eu ses professeurs, son temps d'école, des leçons de dessin et de peinture ; mais il les a oubliés et il les a oubliés dès le premier jour qu'il a fallu les oublier pour tâcher d'être lui. Il a donc rejeté avec dédain le crayon qui, habitué aux nez grecs et romains, faisait de lui-même des nez grecs et romains : il a brisé la palette où le pinceau trouvait de lui-même les verts, les rouges, les jaunes et les bleus : en un mot, il a cherché à se dépouiller. Chaque fois qu'une ligne est venue se poser, par sa propre force, sur la toile, il l'a effacée, car la première ligne est généralement la mauvaise : c'est la ligne de tout le monde. Et il a fait de même, quand les tons tombaient comme par enchantement sous sa brosse : car il y a une manière de peindre, de même qu'il y a une manière de dessiner, et comme c'est de la

manière, c'est mauvais. Coupez plutôt votre main droite, si elle est trop habile et si elle va plus vite que votre esprit, coupez-la plutôt que de vous laisser dominer par elle; — et tâchez de vous servir de votre main gauche. Il a donc commencé alors à travailler non pas avec ce qu'il savait, mais comme s'il ne savait pas : ce n'est plus le travail des autres dont il s'est instruit : il a pris pour maître la nature. Quelle lutte ! D'abord se tuer soi-même, mettre à terre incessamment le vieil homme, celui de la doctrine, de la pratique, de la recette, toujours vivant et qui fait d'incroyables efforts pour se relever, s'extraire des entrailles et créer l'homme nouveau, toujours nouveau, qui se renouvelle non-seulement à chaque œuvre, mais à chaque ligne, à chaque ton; — et saisir dans ses mains l'éternel Protée, la nature, en ses fuites capables de déjouer les plus forts ! Vous voyez qu'il y a quelque héroïsme dans l'artiste véritable.

Voilà pourtant ce qu'il a fait, ce qu'il a dû faire et ce qu'il fera jusqu'à la fin, car l'art est à ce prix seulement. Tandis que les gens de la recette et de l'acquis sont arrivés depuis longtemps, que dis-je ? du premier coup, lui, il cherche, il tâtone, il n'est pas arrivé. Et même il n'arrivera jamais. Croyez-vous que les forts, les hommes personnels, jugent le point où ils se sont arrêtés autrement que comme une limite provisoire, au delà de laquelle il faudrait sangler les reins et se remettre à courir ? Ils ont toujours quelque chose de mieux en tête, qu'ils n'atteignent jamais et avec quoi ils meurent, faute de l'avoir trouvé souvent. Les autres sont des satisfaits, et cela se comprend : de même que leur œuvre est dans l'air du temps, dans les influences ambiantes, dans une sorte de mnémonie courante qui est leur art, il y a aussi dans l'air du temps un criterium qui permet de les juger et leur donne leur valeur.

Je reprends la genèse de mon artiste : il s'est fait, à force de sueurs, un dessin à lui, une couleur à lui, une pratique adéquate à son tempérament, à ses aptitudes, à sa personnalité. C'est-à-dire qu'il a été d'abord un barbare, recommençant pour lui-même l'art, peignant et dessinant puérilement, si l'on veut, mais personnellement, et arrivant, par une

suite de développements, à une certaine perfection relative où il concentre toutes ses forces.

« Il faut que la jeunesse recommence à perpétuité, dit Goëthe, que comme un simple individu, elle traverse une à une les époques du perfectionnement universel. »

Eh bien, rien de plus imparfait que la perfection à laquelle il est arrivé : c'est de la barbarie encore, mais cette barbarie est la marque de la personnalité, et tous les maîtres sont imparfaits. Prenez les plus grands : leur imperfection sera en raison de leur personnalité ; plus leur personnalité sera considérable, plus on verra l'effort qu'ils font pour s'arracher à la manière, c'est-à-dire à eux-mêmes et aux autres. Et dans ce travail de titan, qui produit les œuvres sublimes, on soulève constamment l'homme terrassé par quelque chose de plus fort que son art, par la Nature et par l'Idée.

Regardez, par contre, les impersonnels : rien ne dérange l'équilibre de leurs œuvres ; c'est d'un dessin exact, soigné, correct ; les figures sont à leur place ; les groupes ont l'ordonnance qu'il faut ; on n'est choqué par rien qui sente l'effort, la colère, la lutte, le travail ; cela s'est fait de soi-même, d'un jet, et le peintre n'a eu qu'à laisser courir sa main ; il n'y a là ni sang versé, ni palpitations du cœur, ni serrement de la gorge, aucune de ces secousses terribles que l'art imprime aux vrais artistes et qui deviennent pour le cerveau comme une épilepsie morale : tout s'est bien passé ; l'artiste a pu rêver à ce qu'il voulait en peignant sa toile ; le public est là comme chez lui, et il est chez lui, dans ce tableau que quelqu'un ne remplit pas et qui ressemble à une demeure banale. En réalité, c'est vide, tout y est convention, routine, procédé, et la main a agi entièrement seule. On y trouve de l'apparât, du décor, de la mise en scène ; mais l'homme, comme chez tous les metteurs en scène, depuis Delaroche, l'inventeur du genre, jusqu'aux prétendus peintres d'histoire du jour, l'homme est éternellement absent. Et c'est l'homme que je retrouve chez les maîtres, à travers des imperfections qui sont comme les pudeurs de leur art.

DE LA GAITÉ ET DE L'ESPRIT.

Il y aurait un bon chapitre à faire sur la gaïté et l'esprit dans l'art, et si j'avais eu de la place, j'aurais montré combien peu l'art de ceux qu'on a appelés des humoristes est de la gaïté et de l'esprit véritables.

Un paysan de Millet, remuant la terre avec sa bêche, a mille fois plus d'esprit que le personnage le plus bourré de finesses des peintres qui cherchent à faire de la peinture amusante. Pourquoi ? Parce que l'esprit, c'est encore le style.

Et l'esprit n'est pas dans les intentions : il est dans l'expression. Toutes les intentions du monde ne rendent pas une figure spirituelle, ni gaie ; je dirai même que plus il y aura d'intentions, moins elle aura de gaïté et d'esprit, et par intentions, j'entends ce que le peintre a voulu sous-entendre.

Le peintre qui, en peignant un rieur, voudrait me montrer que son rieur rit en pensant au bout de chemise qui sortait de la culotte de M. le maire, le jour de son mariage, il y a vingt-cinq ans, ne parviendra jamais à me convaincre que je suis assez intelligent pour saisir l'esprit et la gaïté qu'il y a dans ses intentions. Or, la plupart des humoristes cherchent à me montrer le bout de chemise sur la figure de leurs rieurs, c'est-à-dire qu'ils cherchent la petite bête, ayant sous la main la grosse, qui est l'homme, dans ses sensations et ses sentiments lo. iques.

Il y a des maîtres en esprit et en gaïté : Breughel, Steen, Teniers, Brauwer, Jordaens, Rubens, Holbein, Hogarth, Callot, Goya, Rembrandt. Jamais ils ne racontent un fait ; leurs toiles ne sont pas de l'anecdote ; ils disent un homme, un sentiment, une coutume, un vice ; en un mot, ils expriment d'une manière typique des choses typiques. Leurs paysans sont le paysan, leurs soldats sont le soldat, leurs buveurs sont le buveur, leurs usuriers sont l'usurier ; leurs figures enfin sont de la synthèse et le sentiment, le vice, la coutume de leurs figures, quelque chose de populaire, de vivant, d'inhérent à la nature de l'homme. Ils peignent l'avarice, la gourmandise, la luxure, l'ivrognerie, rarement le rire pour le rire, si ce n'est Jordaens, le

plus étonnamment gai de tous les peintres ; ils sont donc des moralistes, ces grands comiques. Leur drôlerie est compliquée d'observation, d'étude, de compassion, de larmes souvent, et comme ils sont des moralistes, ils sont des humoristes, excellemment.

LA PEINTURE D'HISTOIRE

ET LES PEINTRES D'HISTOIRE JUGÉS PAR GOËTHE.

Je terminerai ces pages de critique par quelques lignes de Goëthe ; il est probable qu'on trouvera, comme moi, qu'elles s'appliquent merveilleusement aux artistes de ce temps :

« Je ne puis approuver les vieilleries moyen-âge. C'est toujours une espèce de mascarade qui, à la longue, doit avoir des résultats fâcheux pour quiconque s'y laisse entraîner. Les manies de ce genre sont en contradiction avec l'époque au milieu de laquelle nous vivons, et comme elles proviennent d'une manière vide et creuse de sentir et de penser, elles en augmentent le penchant naturel. Quel cas ferait-on d'une personne qui prétendrait se montrer durant une année entière sous un déguisement ? Nous penserions d'elle, ou qu'elle est déjà atteinte de folie, ou qu'elle a les plus grandes dispositions à en être frappée. »

Et d'autre part :

« Raphaël et ceux de son temps avaient rejeté le style maniéré, étroit, pour chercher la nature et l'indépendance. Les artistes de nos jours, au lieu de rendre grâce à Dieu et de profiter de leurs avantages, en suivant cette voie excellente, remontent à un certain point du passé et s'y confinent. On a peine à comprendre ce rétrécissement d'intelligence. Et comme l'art, avec une pareille tendance, ne leur accorde aucun appui, ils s'adressent à la religion et à l'esprit de parti. Sans ces deux soutiens, ils succomberaient à leurs faiblesses. »

Ah ! messieurs, quel beau mot ! L'esprit de parti ! Voilà la définition la plus exacte qu'on ait faite de la peinture d'histoire. Vous êtes contre l'homme avec ce qui est au-dessus de lui, à travers les siècles des siècles.

Camille LEMONNIER.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

MES PETITES IDÉES SUR LA COULEUR.

C'est le dessin qui donne la forme aux êtres, C'est la couleur qui leur donne la vie. Voilà le souffle divin qui les anime.

Il n'y a que les maîtres dans l'art qui soient bons juges du dessin ; tout le monde peut juger de la couleur.

On ne manque pas d'excellents dessinateurs ; il y a peu de grands coloristes. Il en est de même en littérature : cent froids logiciens pour un grand orateur ; dix grands orateurs pour un poète sublime. Un grand intérêt fait éclore subitement un homme éloquent ; quoi qu'en dise Helvétius, on ne ferait pas dix bons vers, même sous peine de mort.

Mon ami, transportez-vous dans un atelier, regardez travailler l'artiste. Si vous le voyez arranger bien symétriquement ses teintes et ses demi-teintes autour de sa palette, ou si un quart d'heure de travail n'a pas confondu tout cet ordre, prononcez hardiment que cet artiste est froid et qu'il ne fera rien qui vaille. C'est le pendant d'un lourd et pesant érudit, qui a besoin d'un passage, qui monte à son échelle, prend et ouvre son auteur, vient à son bureau, copie la ligne dont il a besoin, remonte à l'échelle, et remet le livre à sa place. Ce n'est pas là l'allure du génie.

Celui qui a le sentiment vif de la couleur a

les yeux attachés sur la toile; sa bouche est entr'ouverte, il halète; sa palette est l'image du chaos. C'est dans ce chaos qu'il trempe son pinceau, et il en tire l'œuvre de la création, et les oiseaux et les nuances dont leur plumage est teint, et les fleurs et leur velouté, et les arbres et leurs différentes verdure, et l'azur du ciel et la vapeur des eaux qui le ternit, et les animaux et les longs poils, et les taches variées de leur peau, et le feu dont leurs yeux étincellent. Il se lève, il s'éloigne, il jette un coup-d'œil sur son œuvre. Il se rassied; et vous allez voir naître la chair, le drap, le velours, le damas, le taffetas, la mousseline, la toile, le gros linge, l'étoffe grossière; vous verrez la poire jaune et mûre tomber de l'arbre, et le raisin vert attaché au cep.

Mais pourquoi y a-t-il si peu d'artistes qui sachent rendre la chose à laquelle tout le monde s'entend? Pourquoi cette variété de coloristes, tandis que la couleur est une en nature? La disposition de l'organe y fait sans doute. L'œil tendre et faible ne sera pas ami des couleurs vives et fortes. L'homme qui peint répugnera d'introduire dans son tableau les effets qui le blessent dans la nature. Il n'aimera ni les rouges éclatants, ni les grands blancs. Semblable à la tapisserie dont il couvrira les murs de son appartement, sa toile sera colorée d'un ton faible, doux et tendre; et communément, il vous restituera par l'harmonie ce qu'il vous refusera en vigueur. Mais pourquoi le caractère, l'humeur même de l'homme n'influeraient-ils pas sur son coloris? Si sa pensée habituelle est triste, sombre et noire, s'il fait toujours nuit dans sa tête mélancolique et dans son lugubre atelier, s'il bannit le jour de sa chambre, s'il cherche la solitude et les ténèbres, n'aurez-vous pas raison de vous attendre à une scène vigoureuse, peut-être, mais obscure, terne et sombre? S'il est icterique, et qu'il voie tout jaune, comment s'empêchera-t-il de jeter sur sa composition le même voile jaune que son organe vicié jette sur les objets de la nature, et qui le chagrine, lorsqu'il vient à comparer l'arbre vert qu'il a dans son imagination, avec l'arbre jaune qu'il a sous les yeux? Soyez sûr qu'un peintre se montre dans son ouvrage autant et plus qu'un littérateur dans le sien. Il lui arrivera une fois

de sortir de son caractère, de vaincre la disposition et la pente de son organe. C'est comme l'homme taciturne et muet, qui élève une fois la voix; l'explosion faite, il retombe dans son état naturel, le silence. L'artiste triste ou né avec un organe faible, produira une fois un tableau vigoureux de couleur, mais il ne tardera pas à revenir à son coloris naturel.

Encore un coup, si l'organe est affecté quelle que soit son affection, il répandra sur tous les corps, interposera entre eux et lui une vapeur qui flétrira la nature et son imitation.

L'artiste qui prend de la couleur sur sa palette, ne sait pas toujours ce qu'elle produira sur son tableau. En effet, à quoi compare-t-il cette couleur, cette teinte sur sa palette? A d'autres teintes isolées, à des couleurs primitives. Il fait mieux, il la regarde où il l'a préparée, et il la transporte d'idée dans l'endroit où elle doit être appliquée. Mais combien de fois ne lui arrive-t-il pas de se tromper dans cette appréciation? En passant de la palette sur la scène entière de la composition, la couleur est modifiée, affaiblie, rehaussée et change totalement d'effet. Alors l'artiste tâtonne, manie, remanie, tourmente sa couleur. Dans ce travail, sa teinte devient un composé de diverses substances qui réagissent plus ou moins les unes sur les autres, et tôt ou tard se désaccordent.

En général donc, l'harmonie d'une composition sera d'autant plus durable, que le peintre aura été plus sûr de l'effet de son pinceau; aura touché plus fièrement, plus librement; aura moins remanié, tourmenté sa couleur; l'aura employée plus simple et plus franche.

On voit des tableaux modernes perdre leur accord en très-peu de temps; on en voit d'anciens qui se sont conservés frais, harmonieux et vigoureux, malgré le laps du temps. Cet avantage me semble être plutôt la récompense du faire, que l'effet de la qualité des couleurs.

Rien, dans un tableau, n'appelle comme la couleur vraie; elle parle à l'ignorant comme au savant. Un demi-connaisseur passera sans s'arrêter devant un chef-d'œuvre de dessin, d'expression, de composition; l'œil n'a jamais négligé le coloriste. Mais ce qui rend le vrai coloriste rare, c'est le maître qu'il adopte. Pendant un temps infini, l'élève copie les ta-

bleaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c'est-à-dire qu'il s'habitue à voir par les yeux d'un autre, et qu'il perd l'usage des siens. Peu à peu il se fait un technique qui l'enchaîne, et dont il ne peut ni s'affranchir ni s'écarter; c'est une chaîne qu'il s'est mise à l'œil, comme l'esclave à son pied. Voilà l'origine de tant de faux coloris. Celui qui copiera d'après La Grenée copiera éclatant et solide: celui qui copiera d'après Le Prince, sera rougeâtre et briqueté: celui qui copiera d'après Greuse, sera gris et violâtre! celui qui étudiera Chardin, sera vrai. Et de là cette variété de jugement du dessin et de la couleur, même entre les artistes. L'un vous dira que le Poussin est sec; l'autre que Rubens est outré; et moi, je suis le Lilliputien qui leur frappe doucement sur l'épaule, et qui les avertit qu'ils ont dit une sottise.

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie; car c'est la chair qu'il est difficile de rendre: c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement, c'est le sang, la vie qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair; mille autres mourront sans l'avoir sentie.

La diversité de nos étoffes et de nos draperies n'a pas peu contribué à perfectionner l'art de colorier. Il y a un prestige dont il est difficile de se garantir, c'est celui d'un grand harmoniste. Je ne sais comment je vous rendrai clairement ma pensée. Voilà sur une toile une femme vêtue de satin blanc. Couvrez le reste du tableau, et ne regardez que le vêtement; peut-être ce satin vous paraîtra-t-il sale, mat, peu vrai? Mais restituez cette femme au milieu des objets dont elle est environnée, et en même temps le satin et sa couleur reprendront leur effet. C'est que tout le ton est trop faible; mais que chaque objet perdant proportionnellement, le défaut de chacun vous

échappe; il est sauvé par l'harmonie. C'est la nature vue à la chute du jour.

Le ton général de la couleur peut être faible sans être faux. Le ton général de la couleur peut être faible sans que l'harmonie soit détruite; au contraire, c'est la vigueur de coloris qu'il est difficile d'allier avec l'harmonie.

Faire blanc et faire lumineux, sont deux choses fort diverses. Tout étant égal d'ailleurs, entre deux compositions, la plus lumineuse vous plaira sûrement davantage.

C'est la différence du jour et de la nuit. Quel est donc pour moi le vrai, le grand coloriste? C'est celui qui a pris le ton de la nature et des objets bien éclairés, et qui a su accorder son tableau.

Il y a des caricatures de couleur comme de dessin; et toute caricature est de mauvais goût.

On dit qu'il y a des couleurs amies et des couleurs ennemies; et l'on a raison, si l'on entend qu'il y en a qui s'allient si difficilement qui tranchent tellement les unes à côté des autres, que l'air et la lumière, ces deux harmonistes universels, peuvent à peine nous en rendre le voisinage immédiat supportable. Je n'ai garde de renverser dans l'art l'ordre de l'arc-en-ciel. L'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique; et je doute qu'aucun peintre entende mieux cette partie, qu'une femme un peu coquette, ou une bouquetière qui sait son métier. Mais je crains bien que les peintres pusillanimes ne soient partis de là, pour restreindre pauvrement les limites de l'art, et se faire un petit technique facile et borné, ce que nous appelons entre nous un protocole. En effet, il y a tel protocolier en peinture, si humble serviteur de l'arc-en-ciel, qu'on peut presque toujours le deviner. Si l'a donné telle ou telle couleur à un objet, on peut être sûr que l'objet voisin sera de telle ou telle couleur. Ainsi la couleur d'un coin de leur toile étant donnée, on sait tout le reste. Toute leur vie, ils ne font plus que transporter ce coin.

C'est un point mouvant, qui se promène sur une surface, qui s'arrête et se place où il lui plaît, mais qui a toujours le même cortège; il ressemble à un grand seigneur qui n'aurait qu'un habit avec ses valets sous la même livrée.

.

Vous pourriez croire que, pour se fortifier dans la couleur, un peu d'étude des oiseaux et des fleurs ne nuirait pas. Non, mon ami; jamais cette imitation ne donnera le sentiment de la chair.

Mais ce qui achève de rendre fou le grand coloriste, c'est la vicissitude de cette chair; c'est qu'elle s'anime et qu'elle se flétrit d'un clin d'œil à l'autre; c'est que, tandis que l'œil de l'artiste est attaché à la toile, et que son pinceau s'occupe à me rendre, je passe; et que, lorsqu'il retourne la tête, il ne me retrouve plus. C'est l'abbé Le Blanc qui s'est présenté à mon idée; et j'ai baillé d'ennui. C'est l'abbé Trublet qui s'est montré; et j'ai l'air ironique. C'est mon ami Grimm ou ma Sophie qui m'ont apparu; et mon cœur a palpité, et la tendresse et la sérénité se sont répandues sur mon visage, la joie me sort par les pores de la peau, le cœur s'est dilaté, les petits réservoirs sanguins ont oscillé, et la teinte imperceptible du fluide qui s'en est échappé, a versé de tous côtés l'incarnat et la vie.

Mais j'allais oublier de vous parler de la couleur de la passion; j'étais pourtant tout contre. Est-ce que chaque passion n'a pas la sienne? Est-ce la même dans tous les instants d'une passion? La couleur a ses nuances dans la colère: si elle enflamme le visage, les yeux sont ardents; si elle est extrême, et qu'elle serre le cœur au lieu de le détendre, les yeux s'égarant, la pâleur se répand sur le front et sur les joues, les lèvres deviennent tremblantes et blanchâtres. Une femme garde-t-elle le même teint dans l'attente du plaisir, dans les bras du plaisir, au sortir de ses bras? Ah! mon ami, quel art que celui de la peinture; j'achève en une ligne ce que le peintre ébauche à peine en une semaine; et son malheur, c'est qu'il sait, voit et sent comme moi, et qu'il ne peut rendre et se satisfaire; c'est que le sentiment le portant en avant, le trompe sur ce qu'il peut, et lui fait gâter un chef-d'œuvre; il était, sans s'en douter, sur la dernière limite de l'art.

DIDEROT.

DE WAARHEID IN HET LEVEN.

LA VÉRITÉ DANS LA VIE.

XIII

O werden alle bloeisels vruchten
Dan ware er voor geen' nood te duchten;
Beziet ten gaard de kerzelaren
Bedekt met rijke bloemenpracht, —
Dat alle bloeisels vruchten waren!

..

Insekten kruipen in de kelken,
Door hitte en koude bloemen welken;
Beziet ten gaard de kerzelaren,
Terwijl de musch verlangend wacht
Nipt zij reeds aan de malsche blaren!

...

Ik zelf ga bloeiseltakjes plukken
En weet ze op niemands hart te drukken;
'k Bezie ten gaard de kerzelaren,
Aan vruchten heb ik niet gedacht...
Dat alle bloeisels vruchten waren!

XIV

Wij gevoelen ons ver boven het dier,
En houden deftig en trotsch het hoofd omhoog,
We dragen 't godlik bewustzijn in ons
Van 's morgens wen lachend de zonne glooft,
Tot's avonds wen schuchter en rein
't Starrenlicht glimt — Er is een eeuwige Schepper!

..

Een geweten leidt de daden van ons,
Het klingelt luid in het hart als eene klok,
Het strijden, lijden verleent het de kracht
Om meer te verduren, met sterken wil
Te roepen: een ieder is vrij!
Moet het zijn! ja, zoo wil het de eeuwige Schepper.

...

Wij beginnen 't leven moedig en frisch
Het toovert ons in den glans des lentetijds
De wereld bruisschend en bloeiende voor!
Wij vragen — wie sluit hier 't leven op?
Wie leeraart het doodzijn? — Hij liegt,
Hoont en vloekt 't woord: Er is een eeuwige Schepper!

XV

Mild waaien mij de geuren toe,
De geuren toe der rozen ;
Terwijl ik van het wandlen moé
Ter weide zit te poozen.
Die geuren roepen in den geest
Twee kindren, knap van hart en leest.

..

Mild minnend liepen zij te zaam
Door weidégroen en rozen,
Ze zeiden lachend hunnen naam
Bij 't heimlik kussen, kozen...
De liefde straalde uit hun gezicht
En droeg hun hert in 't vreugdélucht!

Waar zijn die lieve wezens, waar?
Waar zijn ze heengeweken?
Zijn zij, als man en vrouw te gaar
Gaan liefdevruchten kweken?
De rozengeuren waaien mild ..
En vragen klinken vaak in 't wild.

Emanuel HIEL.

DU PROCÉDÉ

En parcourant les expositions de tableaux, j'ai toujours été frappé de l'ignorance ou du mépris de nos artistes pour les procédés employés dans la peinture à l'huile; plusieurs ne se doutent pas de leur importance, d'autres, et ils sont nombreux, les ignorent complètement.

La peinture à l'huile est tout autre chose que l'aquarelle et que la peinture à la colle : l'aquarelle est un procédé rapide, bon à employer pour prendre des notes, saisir des effets de courte durée et se remettre en mémoire des impressions bonnes à retenir.

Le procédé de la peinture à l'eau ne soutient pas un travail approfondi; il doit être léger et prestement enlevé, sinon l'aquarelle devient lourde, le papier s'éraïlle, boît; s'il n'est de qualité supérieure, la couleur devient pesante; bref, le but est manqué. Cela ne veut

pas dire que je considère ce procédé comme inférieur : il peut donner la vie aux belles œuvres tout aussi bien que la peinture à l'huile. Ce dire peut s'appliquer aussi à la peinture à la colle; seulement la peinture à la colle est peu solide, s'écaïlle facilement et passe au jour en peu de temps.

Ce ne sont pas les procédés qui manquent : il y a la peinture à l'essence de térébenthine, au pétrole, au gutta-percha, à l'œuf, la peinture mate (système Wiertz), fresques, etc. Mais ces procédés sont généralement peu employés, quoique leur emploi ne s'oppose aucunement à l'enfantement des chefs-d'œuvre quand celui qui *procède* n'est pas atteint de stérilité.

Le procédé de la peinture à l'huile de lin, étant particulièrement employé, c'est de celui-là que je tiens à m'occuper.

A l'époque de la splendeur des écoles flamandes et hollandaises (quand on écrit peinture, il faut toujours en revenir à cette époque), il existait des confréries, celle de Saint-Luc d'Anvers et autres, dans lesquelles on donnait aux artistes le brevet de maître peintre. Il fallait, pour obtenir ce brevet, s'être montré parfait connaisseur des choses de son art, à savoir : la bonne qualité des matériaux, la belle qualité du procédé, l'intelligence de l'emploi de l'un et de l'autre. A ces conditions seules, un artiste devenait digne de l'honneur d'être admis maître peintre; — cet honneur fut brigué par toutes les gloires des écoles flamandes et hollandaises. Le sujet à traiter dans l'œuvre de maîtrise présentée importait peu; la première condition, c'est qu'elle devait être « bien peinte ». On devenait maître peintre en représentant n'importe quoi; bien faire et penser comme l'on voulait, voilà la simple devise des corporations de ce temps, — devise qu'on ferait bien de méditer aujourd'hui et de mettre en pratique surtout.

Quand nous visitons les musées de Belgique et de Hollande, nous sommes frappés de la superbe conservation des tableaux, et de leur fraîcheur; cela dépend positivement du soin, de la parfaite connaissance des procédés, de la raison et de l'ordre que nos maîtres apportaient à la confection de leurs œuvres. Il me semble les voir ces beaux anciens, commencer un tableau, prenant une toile ou un panneau

bien préparés, soit uni ou raboteux, bien à leur goût, puis tracer leur sujet, déjà bien pensé dans leur tête, préparé par des dessins, des croquis, des esquisses, par tous les éléments nécessaires, autant que possible, à la belle exécution de leur œuvre, pour la pousser à bonne fin sans avoir à la surcharger, évitant les *repentirs*, commençant avec soin, avec calme, ne faisant rien qui ne soit raisonné, ne donnant aucun coup de brosse sans qu'il ne produise son effet, ne faisant aucun travail inutile, touchant avec une sûreté de main et une passion que nous ne retrouvons que chez bien peu de peintres aujourd'hui. L'œuvre finie, elle paraît exécutée d'un coup, enlevée avec la fraîcheur et le brio qui nous émerveillent aujourd'hui. Ces peintres peignaient lentement, sûrement, afin d'aller plus vite, témoin le grand nombre d'œuvres laissées par le moins prolifique d'entre eux. Aussi quels charmes ne trouve-t-on pas dans une belle peinture ancienne, bien conservée, quel qu'en soit le sujet; quelle touche intelligente et nerveuse, quelle belle facture, quelle pâte grasse, quelle harmonie fine, ni blanc cru ni noir opaque! Que les enfumeurs de tableaux ne viennent pas nous dire: c'est le temps qui a harmonisé le tout. Le temps n'a rien à faire en cela. Une peinture bien exécutée, *corsée*, enlevée du coup, résistera plus longtemps qu'une peinture fatiguée, tatonnée, ereintée. Celle-là est déjà entamée par le temps en sortant de l'atelier. Si les œuvres des Memmeling, des Van Eyck, sont dans l'état de conservation où nous les voyons, soyez certain que cette solidité provient du grand soin apporté à leur exécution. Je sais très-bien que les bons outils ne font pas les bons ouvriers, je sais aussi que de bons outils facilitent la besogne du bon ouvrier. Soignons les matériaux que nous employons, peignons sur une bonne toile bien tissée, simplement préparée, avec de bonnes couleurs bien broyées, pas trop liquides, simplifions la palette le plus possible, c'est le moyen de nous faciliter notre travail, qui est déjà assez difficile par lui-même; ces conditions matérielles ne nuiront en rien à notre peinture, au contraire. Plus notre palette sera simple, plus

notre peinture sera matériellement solide et durable; la simplicité facilite toujours le travail. Eh bien, c'est ce côté sain, ragoûtant, réjouissant à l'œil, que je ne trouve pas dans les peintures modernes; presque toutes sont poisseuses, pesamment touchées, d'exécution lourde, hésitante, fatiguées. Cela provient d'abord de ce que le peintre ne sait pas son « métier » et ensuite parce qu'il lui arrive souvent de peindre des choses qui ne sont pas dignes du procédé de la peinture à l'huile.

Je m'explique: voyez-vous le *Punch* anglais ou le *Charivari* faisant paraître leurs dessins peints à l'huile? l'effet serait singulièrement manqué.

Ces dessins étant l'illustration de l'actualité, je ne dirai pas du jour, mais de la minute, doivent s'exécuter par un procédé expéditif: le trait suffit; employer un autre procédé que celui-là serait inutile. Il y a considérablement d'œuvres aimées du vulgaire qui sont indignes du grave et noble procédé à l'huile, lequel, quand il n'aide pas à compléter l'idée, ne peut servir qu'à la ridiculiser.

Nous avons rencontré souvent des œuvres de valeur, gâtées par l'application inintelligente d'un procédé. Quand une idée peut être exprimée complètement par un procédé simple, il est nuisible à cette idée d'en employer un plus compliqué. L'en-tête du *Punch*, simplement dessiné, est un chef-d'œuvre; peignez la chose, elle devient ridicule.

Le choix des matériaux est soumis à l'usage qu'on veut en faire. Si vous voulez bâtir une bonne maison, bien solide, qui serve à vous et à vos descendants, vous choisirez soigneusement de bonnes briques, du bon mortier, bref, tout ce qui est nécessaire à la robuste construction que vous voulez élever. Il serait insensé de suivre le mode de bâtisse qu'emploierait un forain pour installer sa baraque à la foire. Vous ne voudriez pas non plus de celui employé pour les lazarets en temps de choléra, ou pour l'installation de baraques provisoires en temps d'exposition des Beaux-Arts. Cette logique trouve, à plus forte raison, son application en peinture. Si nous découvrons une idée, un sujet, assez importants pour mériter d'être mûrement, longuement, consciencieusement, pensé et travaillé, en un mot, s'il est

digne de subsister, quoi de plus naturel alors que de construire dans les meilleures conditions de solidité? C'est cette œuvre que les peintres, pourtant, négligent les trois quarts du temps.

Je pourrais citer beaucoup de peintures contemporaines qui sont déjà rentoilées, retouchées; elles ont perdu leur duvet de fraîcheur, comme les belles pêches trop maniées, et au train dont nous y allons, le métier de restaurateur de tableaux, qui est déjà très-bon, deviendra excellent dans un avenir prochain.

Je n'établis pas la science du procédé en science absolue, mais j'aime assez l'art et la peinture en particulier pour désirer qu'une belle œuvre vive le plus possible; c'est pour cela seulement que j'attire l'attention des peintres sur la question du procédé. On peut me dire, avec raison: « laissez faire chacun comme il veut et comme il l'entend »; je veux bien. Je suis même grand partisan de cette façon de voir; mais j'ai le plus grand regret de voir disparaître des œuvres dignes de conservation, quand le principe conservateur est aussi facile à obtenir qu'en cette matière. Je me résume entièrement en ces mots: Peignez comme vous voulez, pourvu que vous « mettiez le vrai ton à la vraie place »; peu m'importe le moyen, ce n'est pas moi qui vous chercherai noise.

D'ailleurs, le bon emploi du procédé ne suffit pas à la création des chefs-d'œuvre; et je vois autour de moi tant de compilateurs, de pasticheurs, d'illustrateurs, et si peu de créateurs, que je considère mes conseils comme non avenues. Je serais même obligé (on comprendra pourquoi) aux figuristes rétrospectifs et aux paysagistes en chambre de n'en tenir aucun compte.

HOUT.

LA FEMME DE TRAIT.

A Camille Lemonnier.

Vous autres, gens de cœur, est-ce un métier de femme,
Que d'atteler ainsi qu'un chien,
Son pauvre corps usé que la misère affame,
A ce faix de galérien?

Sous le poids du fardeau, la sangle trop tendue
Avait foulé, meurtri ses seins;
Elle s'abattit là, sourde et l'âme perdue
Dans la nuit des pensers malsains.

C'est une femme née obscure, pauvre et laide;
Elle peut mourir en chemin!
Nul ne songe à la plaindre, à lui venir en aide;
On ne lui tendrait pas la main!

Il faut subir ta peine, ô martyr de la vie,
Stoïque jusqu'au dernier jour;
Ton existence doit être inassouvie
De gaieté, de bonheur, d'amour.

Sur le malheur brutal qui te dompte et t'accable,
Tu n'as que les yeux pour pleurer;
— Des yeux fauves et laids! — C'est écrit, misérable:
Tu ne dois pas même espérer.

Elle se releva, sombre mais sans colère,
Sangla ses reins, n'en pouvant plus,
Et reprit lentement le chemin du Calvaire,
Trainant sa croix comme Jésus.

Après cela, j'ai vu la courtisane éteinte,
L'or affluant à sa beauté;
Et le spectacle vil de l'amour qui s'achète,
Alors ne m'a plus révolté.

Soit, troque ta beauté contre de belles sommes,
Pour l'orgueil d'un riche acquéreur,
Courtisane qui prend, connaissant bien les hommes,
Leur or, — ce qu'ils ont de meilleur!

Mais qui donc oserait plaindre ceux que tu pillés?
Leur désintéressement vain
Nous laisse indifférent; tous ces sôuleurs de filles,
Au pauvre refusent du pain.

Ces hommes à leur faute, appliquant un remède,
Disent que tu n'as pas de cœur,
Eux qui laissent souffrir la femme pauvre et laide,
Laisse dire, — venge ta sœur!

Henri LIESSE.

CE QUI ARRIVA A JACOBS HUMERUS

après avoir acheté la gravure des Gras et des Maigres

DE PIERRE BREUGHEL.

Conte sans queue ni tête.

(Suite et fin.)

Et le bourgmestre Nicolas Snoecx vit dans la nuit noire une grande lumière qui sortait de dessous une porte, et une odeur de bonne cuisine s'en échappait en même temps. Il frappa deux petits coups à la porte, puis deux moins petits, puis deux très-forts. Mais on faisait un tel vacarme de l'autre côté de la porte, qu'il entra sans que personne lui dit d'entrer. Il eût bien voulu crier encore : « Holà ! hé ! quelqu'un ! » comme quand il était entré chez les Maigres ; mais depuis qu'il avait perdu le ventre qui faisait son orgueil, il avait peur qu'on ne reconnût plus le bourgmestre Nicolas Snoecx, et il n'osait élever la voix. Il est vrai que la porte était spacieuse et qu'il n'eut pas besoin de crier à l'aide pour pénétrer dans la salle du festin.

Il y avait grand monde dans la salle, mais de dire combien de personnes, Nicolas Snoecx ne l'aurait pu, tant chacun était pressé sur son voisin. Il vit tout d'abord devant lui une énorme table, si large qu'elle remplissait la chambre d'un mur à l'autre, et la table était chargée d'assiettes et de plats. Non, jamais le bourgmestre Nicolas Snoecx n'avait rêvé tant d'assiettes et de plats, et cette abondance de vaisselle, comme aussi la figure des dîneurs, lui fit voir qu'il était chez des gens de bien. Assurément, il n'est au monde que gens de bien pour avoir trognes aussi fleuries, mines aussi lippeuses, panses aussi rebindaines, mentons aussi gorgias, nez aussi cardinalisés et joues aussi grassouillardes que ceux qu'il trouva réunis autour de la bonne et friande table.

Près de l'un des bouts de la table, une cheminée à manteau se dressait dans la rougeur d'un grand feu nourri de bûches sèches qui pétillaient gaillardement. L'âtre flamboyait et une myriade d'étincelles trouait de paillettes d'or la fumée qui montait en tournoyant. Et la

flamme rouge et bleue, comme un joli serpent, se tordait autour d'une crémaillère au crochet de laquelle pendait un énorme chaudron ; une traverse en fer, engrenée dans l'un des crans de la crémaillère, supportait encore à ses bouts deux autres chaudrons non moins énormes. D'épais bouillons s'échappaient des chaudrons, en forme de petits nuages ronds qui s'empourpraient à la lueur du feu, et Nicolas Snoecx remarqua très-bien qu'ils dessinaient en l'air de grasses figures de cochons de lait, d'agneaux farcis, de dindes truffées et d'oies aux marrons.

Sous les chaudrons, des broches enfilées de poulardes, de lapereaux, de quartiers de bœuf et de gigots de mouton, tournaient aux mains d'une grosse et blanche maritorne qui semblait faite de brioche, tant elle était appétissante. Et des broches coulait un joli sang rose qui grésillait à travers les flammes et tombait dans des casseroles qu'un chat, rond comme une boule, léchait sur le côté. Le chat, vraiment, était si rond, avec des côtes si dodues et une frimousse si engageante, que la maritorne le regardait par moments en soupirant, comme si elle eût voulu le tourner à la broche. Sur le manteau de la cheminée, des chapelets de boudins et d'andouilles se nouaient en guirlandes brunes qui luisaient, et des jambons, noirs de fumée, dormaient à des crampons, au nombre de quinze, pêle-mêle avec des pièces de bœuf salé, du lard et des saucissons à l'ail. Et dans l'âtre, il y avait aussi des jambons, du petit salé et des langues de bœuf qu'on avait mis sécher avant de les fumer au genêt et au sapin. Des grils, des poêles, des marmites, des casseroles, des pinces, des broches, des scies, des haches, des couperets, des lardoirs, des cuillers, des passettes, des bassines, des chaudrons, garnissaient le restant de l'âtre, sans compter d'immenses lèche-frites que le feu faisait paraître sanglantes. Le bourgmestre Nicolas Snoecx était bien aise de voir la bonne mine de cette cuisine, et il entendait distinctement la chanson des poulardes et des lapereaux grésillait à la broche. C'est de bonheur, pensait-il en les voyant se dorer de couches vermeilles, qui se rembrunissaient petit à petit. Et le feu écrétait de leurs vives qui scintillaient, flambaient et

s'éteignaient, la belle batterie de cuisine polie comme des miroirs.

Alors Nicolas Snoecx regarda le plafond, et il y vit cinquante jambons, soixante langues de bœuf et tant de chapelets de saucissons qu'il n'aurait jamais pu les compter. Ces jambons, ces langues et ces saucissons répandaient sur les poutres enfumées de grosses ombres qui, chose singulière, dessinaient absolument la figure des gens de bien qui étaient à table. Et, en vérité, rien n'était plus propre à chasser la mélancolie. Leurs bouches ressemblaient à la bonde d'un tonneau, leurs yeux à des broches où tournent des chapons, et leurs nez à des lèchefrites juteuses. Le nombre de mentons qui cascadaient en étages le long de leur poitrine formait des échafaudages de chair sur lesquels, comme l'eau des fontaines qui coule de vasque en vasque, se répandaient les graisses et les sauces, par filets abondants. Ils étaient tellement gras que la chaleur de l'âtre les faisait fondre comme du suif de chandelle, et tellement tendres qu'ils rôtissaient sans s'en apercevoir, du côté où le feu était le plus ardent. L'un d'eux, qui tenait les jambes et les bras ouverts, faute de les pouvoir fermer, ressemblait à un cochon de six mois qu'on aurait habillé, et un chien le léchait par derrière, dans le cou, à cause de ses beaux plis semblables aux frisures d'une collerette. Son voisin avait reposé son ventre sur la table pour n'avoir pas la peine de le porter, et il sentait par moments avec inquiétude s'il s'y trouvait encore de la place, bien qu'il eût déjà consommé pour sa part un cochon de lait, un demi agneau, une oie grasse, douze gelinottes, dix pluviers, quinze bécasses et trois cent soixante-quinze alouettes, car les alouettes lui tombaient toutes rôties dans la bouche. Un autre avait passé autour de son corps un chapelet d'andouilles si long qu'il faisait trente-quatre fois le tour de ses reins, mais il avait déjà mangé les trente-deux premiers tours, et il se dépêchait de manger le restant pour pouvoir recommencer. Un moine, qui jetait des regards furibonds sur les poulardes à la broche, mordait à belles dents dans un jambon, par passe-temps, et il tenait dans la main droite le jambon, tandis que de sa main gauche il ouvrait le bec d'un pot de bière dont il buvait de

temps à autre de larges rasades. Derrière le moine gras, une ombre maigre grimaçait sur le mur, avec des cornes sur la tête et une queue dans le derrière, c'était l'ombre du diable, mais sa queue était une queue de cochon qui se tirebouchonnait en frétilant. La grosse femme du voisin tira tout à coup la queue de cochon, et le bréviaire sortit aussitôt de la poche du moine, car la queue de cochon était l'ombre du signet que le moine mettait dans son livre à la page où il lisait ses matines.

Le bourgmestre Snoecx se sentit une grande admiration dans l'âme pour la grosse femme, car il n'en avait jamais vu de si grosse, lorsqu'il s'avisait d'une femme bien plus grosse encore, qui donnait le sein à son enfant. Ce qui passait par sa robe ressemblait plutôt à une mamelle de vache, et il en jaillissait une fontaine de lait sous les doigts du marmot, dont les joues étaient au moins aussi grosses que le sein de sa mère.

Et Nicolas Snoecx pensait en lui-même que si cette grosse femme joufflue eût mis ses cottes par-dessus sa figure, par mégarde, il n'y eût eu là rien que de très-vraisemblable, tant les deux demi-lunes qui s'arrondissaient à ses joues étaient charnues. Près de cette matrone deux marmots engraisés au pain et au lait s'étaient cachés au fond du pétrin plein de farine, et mangeaient de la pâte aux œufs et aux corinthes. Un chien, debout sur ses pattes et la queue droite, rongeaient un os : il était si ballonné qu'il ne savait plus se coucher, ni tourner la tête, ni lever la patte, ni remuer la queue ; mais on lui avait attaché des roulettes aux pieds, et il se roulait de droite et de gauche. Le bourgmestre Nicolas Snoecx prenait un plaisir extrême à voir la bonne chère qu'on faisait dans l'hôtellerie, et il se fût volontiers mis à la table, à côté d'aussi gais compagnons. Mais il ne savait où se mettre, la table étant entièrement prise, et dans les coins mêmes, il y avait des ventres énormes sur de petites jambes qui occupaient toute la place. Et pourtant, quelle tentation que cette table sur laquelle couraient des marcassins, des agneaux, des cochonnets, des poulardes, baignés de sauces rousses et gentiment troussés. Les petits cochons le regardaient de leurs yeux demi-clos et lui faisaient de légers sou-

rires du bout de leur groin rosâtre. Il les regardait et leur souriait aussi, pendant qu'à ses oreilles retentissait un grand bruit de machoires s'ouvrant et se fermant, et qu'il entendait le glou-glou sonore des liquides filtrant à travers les gosiers, comme à travers des robinets.

— Ça, à boire, dit-il en frappant la table du poing. Je suis le bourgmestre Nicolas Snoecx.

Alors les Gras se regardèrent entre eux, et il lui sembla que les poulardes, les jambons, les cochons de lait et tout ce qui était aux murs, à la broche, sur la table et ailleurs, le regardait aussi des pieds à la tête. Puis les hommes se mirent à rire, et il lui sembla que les poulardes, les jambons, les cochons de lait et tout ce qui était aux murs, à la broche, sur la table et ailleurs, riait aussi. Le maître de la maison, avec son grand couteau pendu dans la ceinture, vint à lui et lui dit :

« Le bourgmestre Nicolas Snoecx a un joli petit ventre rond, et tu n'en as pas. Tu n'es pas le bourgmestre Nicolas Snoecx.

— Maigre mine, sors d'ici, s'écrièrent en même temps les Gras d'une voix tellement grasse qu'elle fondait de suite dans l'air, à la chaleur du feu.

— Tu n'as que faire ici, car c'est grasse cuisine, dit encore le maître de la maison. Et il se mit à pousser Nicolas Snoecx du côté de la porte, en le battant avec sa cornemuse.

— Hé! qu'est-ce ceci? dit tout à coup la voix de Nathaniel Berschouffazzi.

Le maître de la maison, entendant que la cornemuse parlait, se mit à souffler dedans en gonflant ses joues, qui se tendirent comme des vessies, et il riait en s'écriant de son côté :

— Hé! qu'est-ce ceci?

Une nuée de rats se précipita de la cornemuse et tomba sur les poulardes, les jambons et les cochons de lait, qui furent dévorés en un instant.

— Nicolas, dit tout à coup Gertrudis, en tapant doucement à petits coups le ventre du bourgmestre, il fait grand jour.

Et le bourgmestre Nicolas Snoecx, s'étant mis sur le flanc, vit sa grasse petite femme en cornette, sur son séant, dans le bon lit moëlleux qu'il avait acheté pour leur mariage. Il

passa délicatement la main sur son estomac et s'aperçut avec joie que son petit ventre rond n'avait pas disparu.

— M'est avis, ma femme, que maître Pierre Breughel m'a joué cette nuit un fort joli tour.

Or, le bourgmestre Nicolas Snoecx, qui aimait les belles estampes du bon temps, avait acheté la veille, à Jacobs Humerus l'échevin, la gravure des *Maigres* et des *Gras*, de Pierre Breughel, surnommé Pierre le Drôle.

Camille LEMONNIER.

14 décembre 1871.

LA DESCENTE AU SALON.

Pâte imitation de la Descente aux Enfers du Dante.

(Rire c'est rire.)

CHANT I.

Je n'en étais qu'au quart du trajet de la vie,
Lorsque je m'aperçus que ma bête étourdie,
Était sur la place où le croisé Godefroid

Brandit, le ventre creux, depuis nombre d'années,
L'étendard de la foi. Mes jambes étonnées
Doutaient de leur présence en un pareil endroit.

Comme elles méditaient sur l'étrange aventure,
Un cocher malveillant, du choc de sa voiture,
Sur le pavé, faillit m'étendre durement.

Alors moi je voulus, me jugeant trop fragile,
Appeler comme Dante, à mon secours Virgile;
Mais il me laissa seul en ce fatal moment.

Je tremblais, j'avais peur; il faut que je m'explique:
Quand on se rompt l'esprit au travail de critique,
On n'aime point se voir maltraiter de frelon,

Si l'on a fait sa tâche avec indépendance,
Par les abeilles qui veulent qu'on les encense!
Réfléchissant ainsi, je m'en fus au salon.

« C'est par moi que l'on entre au salon de peinture,
« Où tremble le mauvais, où le bon se rassure;
« Mais ce n'est pas ici que prime le talent.

« A payer votre entrée, ici, l'on vous condamne;
« Il faut laisser ici tout... parapluie ou canne! »

C'était écrit, je lus et j'entraï d'un pas lent.

CHANT II.

Au dantesque séjour, dans un air sans lumière,
Les ombres tournoyaient. Là c'était le contraire :
De la lumière à flot, et de l'air à moitié.

Les ombres, par exemple, en cercles divisées,
Ne pouvaient échapper aux bravos, aux risées,
D'un public qui jugeait sans la moindre pitié.

Lors, je hantai de l'Art le domaine sublime :
L'infortuné Calas, des hommes la victime,
Fut l'ombre qui, d'abord, réagit sur mes sens.

Calas levait au ciel sa figure sereine ;
La figure et le ciel m'ont fait bien de la peine.
— « Je ne suis point Calas, *ego sum* Agnessens ! »

Me dit l'ombre irritée. Hélas ! mon ignorance
S'était laissé tromper par une ressemblance.
Mais pardon, je confesse à l'instant mon erreur.

Cherchant à pallier le *pour* avec le *contre*,
J'entrai dans une salle où je fis la rencontre
De deux êtres charmants attachés par le cœur.

Leurs pieds semblaient ne point toucher la terre ;
Ils allaient sans songer, je crois, à Dieu le père,
Absorbés dans l'amour qu'ils dérobaient au ciel.

En voyant onduler d'ELLE la taille souple,
J'étais jaloux de LUI. C'était un heureux couple
Comme il s'en trouve peu sous la *lune de miel*.

A peine eus-je quitté l'époux et sa compagne,
Croisé l'ombre du roi Lear battant la campagne
Avec son fou, je vis, pourissant dans un coin,

Ce vieux jobard de Job qui s'est mis sur la paille.
Ses amis vont le voir, et sa femme le raille
Sur son linge crasseux dont il ne prend plus soin.

CHANT III.

— • Baigneuse en belle chair, que ne suis-je la vague
» Qui caresse tes flancs ? » Je lins ce propos vague
A l'ombre d'une femme aux seins luxuriants.

Mais sans aller plus loin, je poursuivis ma course,
Et j'aperçus Agar en quête d'une source ;
Ses yeux hagards lançaient des regards effrayants.

Cette ombre se carrait en vain dans sa tunique,
Elle n'avait ni l'air ni la chanson biblique,
Ni l'épique grandeur du berger de Millet.

Je m'étais arrêté devant une marine,
Lorsque je vis passer l'ombre de Mésalline ;
Mésalline au-devant de Claude s'en allait.

Elle était sur son char à bancs ; la populace
Ne se gênait pas pour lui jeter à la face,
D'injurieux propos et même des pavés.

Trois personnes en tout formaient son entourage
On lisait sur ses traits l'œuvre du maquillage.
Enfin c'était toujours l'ombre que vous savez.

CHANT IV.

Sans mourir de plaisir, j'ai rencontré de Rome
Le dernier des romains, au moment où cet homme,
D'un honorable fer se transperce le sein.

Ce qui rendait la scène encor bien plus atroce,
C'est qu'au deuxième plan, son fils faisait la noce
Avec douze beautés formant un fol essaim.

A gauche, pour calmer les âmes trop sensibles,
Un groupe de soldats, sans doute incombustibles,
Conservaient leur sang-froid au beau milieu du feu.

Portant ailleurs mes pas, j'ai vu Pilate (Ponce) ;
Il avait l'air d'un roi dont l'intellect s'enfonce
Dans le rêve charmant d'un jupon rose ou bleu.

Ses mains avaient d'ailleurs la blancheur du laitage ;
Il venait, comme on sait, d'accomplir son lavage
Soit par prudence auguste ou simple propreté.

Il me rappela Faure, au foyer des artistes,
Attendant l'âme en proie aux pensers gais ou tristes,
De paraître en public le moment redouté.

Après ça, j'ai suivi de l'œil deux orphelines
Hollandaises, voguant en blanches capelines ;
Le lac était poli comme votre miroir.

Innocentes enfants, on les eût adoptées !
Deux chimères fuyant par la rame emportées ;
Un aveugle eut donné son âme pour les voir.

CHANT V.

Mais tournant les talons à cette douce image,
J'allai verser un pleur sur la pauvre Carthage.
Hélas il n'y restait qu'un atôts debout !

Vers le ciel, l'aloès poussait tout fier ses pointes.
Trois personnes gisaient à ses pieds, les mains jointes.
Un tronçon de colonne embellissait le tout.

Ces gens étaient défunts en faisant leur partie
De *croquet* ; on voyait une boule jolie
Et d'un beau jaune d'œuf, — indice suffisant.

CHANT VI.

Honte à ces ombres-ci qui peignent la figure
Ou le paysage, et *plagient* la nature,
— Déplorable défaut des peintres d'à présent —

Aussi je ne leur ai point mâché ce colloque :

« Impudents, vous osez barbouiller votre époque !
» Mettre des habits noirs, avec des gilets blancs ! »

« Tenez ombres de rien, votre école est impie ;
» Ne pouvant inventer, l'impuissante copie :
» Elle fait des portraits et les fait ressemblants !

» Ombres de votre temps, à quoi donc sert l'histoire,
» Si vous n'en faites rien ? C'est à ne pas le croire :
» Les rois ne sont plus peints en empereurs romains !

» Vous prétendez refaire un monde à la moderne ;
» Vous me faites pitié ! votre école nous berne,
» En prenant des sujets qui courent les chemins. »

» Au lieu d'éterniser les temps imaginaires,
» Votre pinceau s'adonne aux sujets temporaires,
» Et puis vous vous plaignez que vous ne vendez pas !

» Votre modernité prouve votre faiblesse ;
» Si vous ne mettez frein au péché de jeunesse,
» Ombres, je vous le dis, vous marchez au trépas !

CHANT VII.

Ah ! plaignez une veuve, une femme, une reine,
Que son cruel beau-frère a mis dedans la peine ;
Elle eut un trône d'or et n'a plus même un toit !

Il ne lui reste plus que deux enfants qu'elle aime,
Un cilice de cour, ainsi qu'un diadème ;
— Un diadème hélas, garantit peu du froid. —

Ce tableau pourrait faire une enseigne d'auberge ;
On écrirait dessous : aujourd'hui l'on héberge
Pour de l'argent comptant, mais demain c'est pour rien.

CHANT VIII.

A quoi sert ô mon Dieu le vain orgueil posthume ?
La mort est un tison qui tout ici consume ;
Si tel est votre avis ? tel est aussi le mien.

Je donne à mon tercet le motif qu'il comporte :
Un crâne figurait une *nature morte* ;
Il avait le front ceint de feuilles de laurier.

Un vieux pot à tabac lui tenait compagnie ;
Beau sujet, n'est-ce pas, pour une allégorie,
Si le néant n'était au fond de l'encrier !

CHANT IX.

Sur son trône percé, plus loin, le bon Philippe
S'oubliait sciemment, — bonne tête de pipe, —
Tandis que Jacqueline, en vain, l'en prévenait.

Certes l'on n'eut point cru, dans ce groupe comique,
Voir un événement de haute politique ;
Le catalogue aidant, pourtant, l'on devinait.

CHANT X.

Ci-git une ombre qui, pas bien loin de la hanche,
S'enfonça par amour un poignard jusqu'au manche.
— Gardez-vous bien des traits de Monsieur Cupidon ! —

Du temple, les badauds encombrant le portique,
Pour assister de près au suicide tragique
De celle qu'on nomma de son vivant : *Didon*.

Malgré l'air vif et pur régnant sur la terrasse,
La Didon au plus mal, étouffe, on la délace ;
Elle a froid, — elle veut qu'on allume du feu.

.... Le cadre est là pour ça ! (sans nulle autre formule),
On en fait un bûcher, et la voilà qui brûle,
Pendant que le troyen s'enfuit sur les flots bleus.

En croirai-je mes yeux ! cette sainte Nitouche
Qui ne voterait point le trépas d'une mouche,
Cette vierge, serait Judith au cœur d'acier,

Préméditant la mort du galant Holopherne,
Imprudent comme un roi que la femme gouverne ?
— Avec la femme il faut toujours se méfier ! —

A preuve Sigismond, monarque de Pologne,
Que la reine Sforza dépouilla, sans vergogne ;
(L'ombre de Sigismond avait l'air d'avoir bu).

Je me demande encor comment il se fait que,
Parmi sa cour, j'ai vu Cavaignac en évêque.
(Vous savez, Cavaignac, le modèle barbu ?)

CHANT XI.

Ombre, que faisais-tu, parmi cette galère,
Ombre si séduisante, ombre qui me fut chère ?
Toi, qu'un peintre amoureux, coucha dans le velours,

Comme un poignard de luxe enchassé dans sa gaine.
Ces vers me font l'effet d'une mièvre rengaine,
En osant te chanter, toi qui fus mes amours !

Oui je t'aime et le dis ! je t'aime, n'en déplaise
Aux critiques obscurs, nièce de Véronèse !
Je voudrais être seul à t'aimer, ici-bas.

Si cette passion ne semblait erronée,
Idole, mes baisers, ainsi qu'une traînée
De poudre, fileraient tout le long de ton bras.

Le petit pied mignon qui sort de sa babouche,
Me fait aussi venir le baiser à la bouche ;
Il est fait à ravir du talon à l'orteil.

L'âme de ma beauté s'exhalant dans les nues,
Mes adorations furent non avenues ;
Des idoles il faut respecter le sommeil.

CHANT XII.

J'eusse de ces tercets multiplié le nombre,
Unissant à plaisir le rayon avec l'ombre ;
Si je ne l'ai pas fait, excusez-moi du peu ?

Cerbère ayant poussé son cri connu : « l'on ferme ! »
L'esprit halluciné, je sortis d'un pas ferme,
Pour voir les becs de gaz que l'homme a fait sans Dieu.

Henri LIESSE.

ÉTAIT-CE UN RÊVE?

Il y a quelques années, — si je ne me trompe, c'était en 1860, — j'avais fait les honneurs des monuments de Bruxelles à un statuaire italien.

A la fin de cette journée laborieuse, je me trouvais, vers minuit, faisant le pied de grue au boulevard du Jardin Botanique.

Comment et pourquoi?

Voilà qui intéressera médiocrement le lecteur. Minuit n'est ni l'heure des affaires, ni des importuns; c'est l'heure où l'homme s'abandonne volontiers à la folle du logis, s' imagine avoir des ailes, et ne croit qu'à la chute.... des étoiles.

Fatigué d'arpenter le boulevard, je finis par me laisser choir sur le dernier banc, le dos tourné à la gare du Nord.

Je pestais, non contre l'attente — elle a parfois son charme — mais contre la lune.

Sa grosse face semblait me narguer impitoyablement.

Cela m'agaçait au point que je me retournai brusquement pour échapper à sa grimace, et quelle ne fut pas ma stupeur, en voyant :

A la pâle clarté qui descend des étoiles, une espèce d'amphithéâtre se dresser jusqu'à la hauteur de la gare. Sur les gradins se tenaient des hommes majestueusement drapés; ils avaient la figure mâle, expressive; l'attitude était sereine et imposante.

Chacun d'eux était entouré de marbres et de bronzes qui resplendissaient d'un redoublement d'effet plastique et de beauté idéale.

Hommes et statues ne m'étaient pas inconnus. Comme moi, vous les eussiez tous nommés.

C'étaient : Phidias, ayant à sa droite, Jupiter Olympien, à sa gauche Pallas, l'altière; Praxitèle se tenait près de sa Vénus de Guide que nul ne pouvait voir sans l'aimer; son satyre et la Vénus drapée de Cos complétaient le groupe; plus loin, se tenaient Myron, Scopas, Léocharès, Dédale, Lysippe et son disciple Carètes de Lindos, adossé à son fameux colosse de Rhodes, Agasias d'Ephèse et son gladiateur, Cléomène et sa Vénus anadyomène avec Mercure; Apollonius d'Athènes contemplait son œuvre, l'Hercule, que Michel-Ange mesurait du regard et de la main.

L'ami du pape Jules II et de ses trois successeurs était entouré de son Moïse et des deux esclaves de Fontainebleau dont la vue donne la sensation vibrante de force et de beauté

que l'on éprouve devant les marbres du Parthénon.

Dans cette pléiade d'hommes illustres et de tout un peuple d'immortelles statues, je distinguais encore Jean Goujon, Pujet, Thorwaldsen, Dannecker, Rude et sa Marseillaise ailée, David d'Angers et sa Liberté de 1830...

Un silence immense planait sur ce conseil amphictyonique de génies.... Soudain s'éleva, du côté de la ville, un bruit sourd; de minute en minute, il allait grandissant. Bientôt il prenait une intensité effrayante.

Le sol tremblait comme sous le pas de géants et, vision bizarre et étrange, je vis arriver la Colonne du Congrès traînée par ses lions de bronze, précédée de Godefroid de Bouillon, monté sur son coursier de bataille brabançon, et suivie d'un cortège de toutes les statues de Bruxelles.

Toutes se rangèrent silencieusement. Puis elles défilèrent devant l'aréopage qui siégeait dans une sereine majesté sur les gradins.

Chaque fois qu'une statue se présentait devant les artistes de l'Antiquité et de la Renaissance, une ou plusieurs voix réclamaient à la fois, qui une jambe, qui un bras, qui une tête.

S'il avait fallu procéder incontinent à l'amputation des membres illégitimement annexés, Bruxelles n'aurait retrouvé, le lendemain, en fait de statues, que des culs de jatte et des torsos informes.

Pas une à propos de laquelle on n'eût pas de rapt à constater.

Lorsque ce fut le tour du monument de la place des Martyrs, où la Belgique est incarnée dans un pastiche audacieux de la Vénus de Milo, Cléomène regarda Praxitèle en souriant, et Mercure s'écria : La statuaire moderne, c'est l'emprunt.

Cette parole fatidique fit rentrer sous terre les plagiats en marbre et en bronze, un seul excepté. Le plus ancien bourgeois de Bruxelles ne s'évanouit point. Personne n'avait de réclamation à soulever à son égard. Mais à la vue de *Manneken Pis*, il y eut une explosion de rires homériques dans tout l'Olympe artistique.

.....
Réveillé en sursaut, je levai les yeux. Plus trace de quoi que ce soit. Je ne retrouvai que la lune; elle n'avait cessé de faire luire son disque brillant, mais imperturbablement nargueur.

Max SULZBERGER.

LITTÉRATURE NATIONALE.

Six semaines dans l'Atlas, par E. THAMNER.

E. Thamner vient de publier, sous le titre : *Six semaines dans l'Atlas*, 300 pages de notes de voyage. C'est très-bien vu, très-bien observé et très-bien dit. Le voyageur nous conduit successivement à Dijon, Avignon, Nîmes, Arles, Marseille, puis nous voici à Alger, Fort-Napoléon, Nued-Sahel, Bougie, Mustapha, Blidah, Medeah, Chiffa. Ce sont des notes rapides, pleines de couleur, sans recherche et qui donnent la sensation des choses très-positivement. Thamner est un styliste : il possède le mot, le trait, la touche juste : ses bouts de description sont burinés. Pourtant il ne s'attache pas à peindre : ce qu'il peint arrive à sa place, dans le jour qu'il faut, et n'empiète pas sur le récit proprement dit. Celui-ci est lestement mené : Les choses et les hommes y défilent, au milieu des paysages, et le tout est marqué à la fois. Par-ci par-là une page un peu plus sèche que les autres : c'est un renseignement, une observation, une donnée scientifique, car l'auteur est par moments médecin et soldat.

Nous détachons du livre un chapitre qui nous tombe sous la main, pas le plus intéressant, mais intéressant comme tous les autres. On y verra la manière de l'écrivain :

L.

Alger, 5 septembre.

Il faisait nuit. Je me trouvais sous les arcades de la rue Bab-el-Oued, où est situé l'*Hôtel de Paris*. La première chose qui me frappa fut l'élévation de la température, ainsi que la douceur et le calme de l'air. Je me sentais comme plongé dans un bain d'une chaleur uniforme qui faisait perler un peu de transpiration à mes tempes, sans me causer pourtant ni lassitude, ni oppression.

Les boutiques commencent à s'éclairer, les promeneurs étaient nombreux et le mélange de costumes et de races donnait au mouvement de la rue un aspect tout particulier.

Des âniers et des portefaix indigènes, demi-nus, allaient et venaient d'un pas rapide, vêtus simplement d'une sorte de sac laissant

passer les bras et la tête et taillé dans une étoffe de laine grossière bariolée de dessins rouges et jaunes.

Des Arabes, enveloppés de leurs bournous, des Juifs au turban broché, des femmes voilées d'étoffes blanches de la tête aux pieds, ou traînant de longues robes de soie damassée, fendues sur le côté, les pieds nus dans des sandales, le front ceint d'une écharpe de mousseline retombant sur l'épaule, se croisaient avec des grisettes françaises au pas léger, au regard hardi. Des officiers, des bourgeois flânaient, les mains dans les poches, et le troupier, le bonnet de police sur l'oreille, la pipe aux lèvres, se prélassait d'un air conquérant et satisfait.

La rue Bab-el-Oued est avec la rue Bab-Azoun, qui lui fait suite, la principale artère du quartier français. Elle conduit à la *place du Gouvernement*, qui occupe le centre de la ville nouvelle. Cette place, entourée de hautes maisons, bordées d'arcades, plantée de platanes et de palmiers, est ornée à son centre de la statue équestre du duc d'Orléans. Elle est ouverte d'un côté sur la mer qu'elle domine, et forme comme une vaste terrasse terminée par une balustrade en pierre qui se prolonge à droite et à gauche le long d'un boulevard nouvellement construit.

Là et dans toute les rues d'alentour règne la plus grande animation. Les cafés brillamment éclairés, les boutiques de cigares, les cris des cochers de fiacres et des marchands de journaux, rappellent le mouvement des grandes villes.

Mais ce n'était point le quartier français qui m'intéressait le plus ; la ville moresque, entrevue vaguement à mon arrivée, exerçait sur mon imagination une attraction invincible, et, poussé par la soif de l'inconnu, je m'éloignai rapidement du centre pour m'enfoncer au hasard dans l'ancien quartier.

Quelques ruelles à traverser, quelques escaliers à gravir, et tout a changé d'aspect, de forme, de couleur. On fait quelques centaines de pas et l'on se trouve transporté subitement dans un autre monde, dans un autre siècle.

Cette partie de la ville, désignée en général sous le nom de *Kasbah*, se compose d'un labyrinthe de ruelles étroites et escarpées formant un

labyrinthe presque inextricable. Les maisons superposées pour ainsi dire les unes aux autres, escaladant le flanc de la montagne et comme accrochées aux sinuosités du roc, laissent, dans leurs intervalles, des passages étroits et tortueux, pleins de ressauts imprévus, d'escaliers et de pentes glissantes. A tous moments se présentent des culs-de-sac ou des voûtes sombres, aboutissant à des cours intérieures et qui vous forcent à rebrousser chemin. Le pied trébuche sur des pierres roulantes; on s'appuie des deux mains aux murailles et l'on s'avance au hasard presque à tâtons à travers cette ville antique, qui semble morte et qui n'est qu'engourdie dans une léthargie profonde.

A cette heure avancée de la soirée, le plus grand silence règne partout, et c'est à peine si les rumeurs du quartier français vous arrivent par intervalles.

Les maisons couvertes d'une épaisse couche de chaux, impénétrables aux regards des passants, percées d'étroites lucarnes et de petites portes basses et mystérieuses, ne dévoilent rien de la vie de ceux qui les habitent. Les étages surplombent, soutenus par une rangée de longues poutrelles obliques. Ils se touchent presque et même, à certains endroits, établissent une communication entre les deux côtés de la rue.

On monte, on descend, on décrit mille zigzags en tous sens, on s'enfonce sous des voûtes profondes et à peine éclairées; on aboutit à de petits carrefours entourés de bancs de pierres, qui invitent à s'asseoir; on s'arrête, on écoute, on regarde, et l'on aspire avec délices cette poésie étrange qui se dégage de tout ce qui vous environne.

Une lanterne se balance au bout d'une corde et jette des lueurs intermittentes dans les ruelles qui rayonnent alentour. Les murs en escaliers gravissent la pente rapide de la montagne et laissent voir par dessous, un fouillis de pièces de bois et de murailles en saillie les unes sur les autres, présentant les oppositions les plus violentes d'ombre et de lumière; le pavé luisant s'éclaire çà et là d'un reflet et le fond se perd dans l'obscurité. On lève les yeux et tout en haut, au-dessus de cet amoncellement de murs penchés, soutenus on ne

sait comment, on aperçoit un coin du ciel d'un bleu sombre semé d'étoiles.

Je me remets en marche; au bruit de mes pas, une porte s'ouvre mystérieusement et se referme aussitôt. Une petite fenêtre percée dans la face latérale d'un *moucharaby* laisse voir une tête brune dont les yeux brillent dans l'obscurité. J'entends des chuchotements, puis un éclat de rire féminin qui s'égrène en notes cristallines. Un Arabe gravit rapidement la pente, en faisant claquer ses babouches; le temps de tourner la tête, il a disparu, englouti par la porte discrète. Une lueur rouge apparaît à une lucarne, un cri d'enfant se fait entendre, puis tout retombe dans la nuit et dans le silence.

J'errai longtemps à travers ces rues, animé d'une curiosité fébrile qui faisait battre mon cœur et doublait mes sensations, allant en tous sens, m'arrêtant, retournant en arrière ou précipitant mes pas à la recherche d'impressions nouvelles, respirant même avec délices cette odeur particulière qui se dégage des habitations du peuple arabe, et qui m'avait déjà frappé dès mon arrivée à Alger, odeur forte et sauvage, singulier mélange d'effluves animaux et de parfums violents, qui tient de la ménagerie et du lupanar.

Cependant une lampe suspendue au-dessus d'une porte attira mon attention. Un voile léger en fermait l'entrée et laissait deviner un intérieur éclairé. Un jeune Arabe, vêtu d'une chemise de laine blanche sans manches, la tête rasée et surmontée d'une longue mèche de cheveux, souleva le voile, et m'ayant aperçu, m'invita par gestes à entrer, en prononçant le mot *haffa*.

Je descendis deux ou trois marches et je me trouvai dans une salle assez étendue et très-basse. C'était un *café maure*. Le plafond était formé de solives brunies par le temps et par la fumée. Les murs blanchis à la chaux avaient pris, jusqu'à une certaine hauteur, une teinte luisante et fauve par le contact des épaules et des têtes. Çà et là étaient appendus des portepipes et des étagères en bois doré, ou des cadres singulièrement ornés, et renfermant des versets du *Koran*, écrits en caractères arabes. Alentour régnait une sorte de banc,

large d'un mètre environ, soutenu par des piquets à la hauteur d'une table ordinaire, et recouvert de nattes de jonc et de tapis; la même natte recouvrait le sol presque en entier. Ce banc servait à la fois de table et de divan, et quelques Arabes retardataires s'y trouvaient encore installés; les uns accroupis, le dos appuyé au mur, d'autres assis, les jambes pendantes; d'autres couchés sur le côté et appuyés sur le coude.

Tous, silencieux et immobiles, lançaient des bouffées de fumée au plafond et humaient lentement la petite tasse de café servie devant eux. Le voile blanc, serré autour de la tête par une corde de poil de chameau, faisait ressortir le ton bronzé de leur mâle visage, encadré d'une courte barbe noire, taillée en pointe. Leurs jambes nues, enveloppées jusqu'aux genoux par un large pantalon de toile, sorte de jupe serrée aux hanches, apparaissaient sous leurs bournous entr'ouverts, et devant chaque fumeur les babouches étaient rangées par paires, au pied du divan. Dans un enfoncement creusé en forme d'alcôve, un vieillard accroupi, la tête couverte d'un fez de haute forme en feutre blanc, attisait un petit fourneau dont la flamme s'élevant par intervalles éclairait en rouge cette scène, et projetait sur les murs roussâtres de longues ombres d'une forme fantastique. Un grand nègre, luisant de sueur et nu jusqu'à la ceinture, était debout auprès du foyer. Son immobilité, ses formes athlétiques exagérées par la lumière qui lui arrivait d'en bas le faisaient ressembler à une cariatide de bronze.

Quoique mon entrée n'eût semblé produire aucune sensation, je me trouvais assez embarrassé de ma contenance en présence d'une assemblée aussi nouvelle pour moi, et je m'assis à la hâte sur un escabeau qui était à ma portée. L'adolescent qui m'avait invité à entrer, m'apporta une petite coupe de faïence remplie à moitié d'un mélange de sucre et de café finement pulvérisé. Un instant après, je le vis revenir vers moi portant un plateau couvert de charbons ardents, au milieu desquels se trouvaient un certain nombre de petites bouillottes de cuivre battu. Il en saisit une à l'aide d'une pince de métal, et versa dans ma tasse l'eau brûlante qu'elle contenait.

Ce mélange forme un breuvage épais, rude à la gorge et adhérent au palais, mais d'un arôme beaucoup supérieur à celui de la demitasse parisienne.

Je redescendis lentement vers le port, où m'attiraient les sons d'un orchestre lointain: j'arrivai sur la place du Gouvernement, vers dix heures, et j'y trouvai une foule compacte assemblée autour de la musique d'un régiment de la garnison. — La lune était dans son plein et éclairait tous les objets de la façon la plus nette. Une légère brise, chargée de senteurs marines, avait fait succéder une fraîcheur délicate à la chaleur du jour. Sous les arbres, grand nombre de dames en toilettes élégantes étaient assises. D'autres vêtues plus simplement, tête nue ou coiffées d'un foulard blanc gracieusement arrangé dans les cheveux, échangeaient des œillades et des sourires avec la partie masculine de l'assemblée composée en grande partie de militaires de divers grades.

Le bournous des Arabes, la veste de couleur et la toque de velours des juifs, le turban des Mores, faisaient un contraste charmant avec le costume sombre des Européens.

Les femmes indigènes, hermétiquement voilées, ne laissant voir que leurs chevilles nues, entourées d'anneaux d'or, se promenaient par groupes de trois ou quatre avec ce léger balancement des hanches qui leur est propre. D'autres appuyées contre les balustres de pierre chuchotaient entre elles, en jetant de temps en temps au passant un regard oblique et un petit rire étouffé.

Couchée le long du trottoir, une population de gueux de toute race, grouillait confusément, vêtue de loques indéfinissables.

A nos pieds, les navires à l'ancre se balançaient mollement dans l'ombre. La mer, éclairée par les rayons de la lune, s'élevait comme une montagne d'acier poli strié de nacre et d'argent, et la *grande Mosquée* dessinait sur le ciel la silhouette blanche de son dôme et de son minaret, surmonté du croissant.

Le concert étant fini depuis longtemps, la foule s'était dispersée peu à peu, et je me trouvais encore là accoudé à la galerie de la terrasse et ne pouvant détacher mes yeux de ce spectacle.

E. THAMNER.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

LE SALON.

RÉFLEXIONS ET MENUS-PROPOS.

I

L'exposition des Beaux-Arts va bientôt fermer ses portes. De dures vérités ont été dites aux artistes, agréablement mêlées de ci de là de flagorneries et de caresses consolatrices. Beaucoup de bruit avant l'ouverture, beaucoup de bruit pendant toute la durée de l'exhibition ; la gent artistique est essentiellement nerveuse et occupe volontiers le monde de ses sentiments ; l'art, en outre, éveille des passions, soulève des idées, met les principes en face les uns des autres ; tout cela produit de l'orage, avec de grands éclairs, — tous les trois ans.

Mais voici que le calme est revenu : Les tableaux vont rentrer dans les ateliers, ou iront orner quelque cabinet d'amateurs, quelque salon bourgeois ; ainsi, après le combat, les guerriers d'Homère rentraient sous leur tente.....

Je sais un critique qui a fait saigner bien des vanités, éveillé bien des colères, qu'on a même menacé de vengeance. Pendant qu'il publiait sa Revue, dans un tout petit journal de Bruxelles, il recevait des nouvelles, alarmantes, des bruits désagréables arrivaient à ses oreilles. Le clan des conservateurs effarés

bourdonnait autour de lui. De bonnes âmes, en outre, lui écrivaient : « Tu te fais des ennemis, » sans doute pour l'engager à changer ses jugements en articles de charité ou de camaraderie. De ce côté aussi, probablement, le calme est revenu. Rien n'est éternel, pas même les blessures de l'amour-propre. Si un critique devait s'arrêter devant l'idée de « se faire des ennemis, » la critique aurait bientôt cessé d'exister. Et qui donc ne se fait pas des ennemis ? Ceux-là seulement qui approuvent tout, qui serrent la main à tout le monde, qui sourient à tous les visages, et applaudissent à toutes les œuvres. A chacun son tempérament. Se faire des ennemis parce qu'on dit ce que l'on croit être la vérité, n'a rien de déshonorant ; mais, se faire des ennemis en usant de partialité envers les uns, et d'indigne complaisance envers les autres, ce n'est pas tout à fait la même chose.

Une œuvre d'art exposée, appartient à la critique de qui veut l'examiner. Mieux que ça : elle est exposée pour que la critique, orale ou imprimée, puisse lui faire une réputation.

Exposer, en un mot, c'est faire appel à la critique.

Les artistes savent cela, et si bien, que chaque fois que s'ouvre une exposition, les journaux sont assaillis de demandes, soit directes, soit en zigzag, qui prouvent quelle valeur on attache à la publicité. Ce sont même, entre parenthèses, ces nombreuses et incessantes sollicitations qui ont peu à peu ôté à la critique son caractère d'impartialité, les journalistes étant de leur nature ce qu'on appelle de bons enfants, qui ne savent pas refuser un peu de la monnaie de leur prose à ces suppliants passionnés.

Il faudra bien qu'enfin les artistes s'habituent à entendre la vérité ; car je sais des critiques qui sont décidés à la leur dire dans toute sa crudité, partout, et toujours.

Mais n'est-ce pas une bizarrerie à constater, qu'à notre époque de publicité énorme la vérité puisse encore faire scandale ?

Je demanderais volontiers aux artistes de mieux conserver leur sérénité, et d'écouter davantage le bon sens. Une bonne partie d'entre eux sont assez semblables à nos excel-

lents conservateurs politiques, qui admettent la liberté — jusqu'à l'injure — pour leur parti, mais qui déclarent la liberté une abomination, une désolation, un poison, quand leurs adversaires s'en servent pour les attaquer. Ils supportent admirablement, stoïquement, les caresses et les coups d'encensoir ; il faudrait aussi qu'ils supportassent les éclaboussures à leur renommée, et les coups de langue qui blessent leur vanité. On n'est digne du nom d'homme que quand on est capable de reconnaître ses faiblesses.

Les comptes-rendus de l'exposition sont terminés ; les œuvres ont été passées en revue, avec détails, par les grands et par les petits journaux. Restent les questions générales, que le Salon a fait renaître, plus vivantes que jamais.

Je vais me permettre de les élucider familièrement.

II

Chacun sait aujourd'hui qu'une amélioration sensible a été apportée à l'organisation des expositions triennales de Bruxelles. Il y a trois ans, le jury d'admission des œuvres d'art et le jury de placement étaient des pouvoirs distincts. De sorte que le jury de placement avait toute la responsabilité des partialités, des erreurs ou des sottises commises par le jury d'admission.

Des pétitions d'artistes, appuyées par les deux grands cercles artistiques d'Anvers et de Bruxelles, ont réussi à faire changer ce mode vicieux. Il n'y a plus qu'un seul jury, qui admet et qui place les œuvres reçues, et qui a toute la responsabilité des fautes qu'il commet.

Eh bien, il faut le dire parce que c'est la vérité, les injustices n'ont pas été aussi nombreuses en 1872 qu'en 1869.

Je souligne le mot nombreuses parce que la qualité des sacrifices a été cette année de nature à remplacer parfaitement la quantité des immolés de 1869.

Trois exemples suffiront pour donner la mesure du sentiment de justice dont le jury de placement a été animé.

Le tableau de M^{me} Salles-Wagner, de Nîmes, la *Vérité entraînée par le mensonge*, était placé

au second rang ; les paysages de Richet et de Ter Linden avaient été également accrochés à des hauteurs qu'ils ne méritaient point. Je ne m'occupe pas d'une cinquantaine d'autres injustices plus ou moins criantes, qui pour la plupart faisaient des victimes infiniment moins intéressantes. Ce que je veux affirmer ici, c'est qu'il y a eu, dans la façon dont on a traité les trois artistes cités plus haut, un véritable mauvais vouloir ou une inintelligence énorme.

Le tableau de M^{me} Salles-Wagner est classique, il appartient au style de l'école romaine; évidemment Raphaël est l'inspirateur de M^{me} Salles-Wagner. Cet art-là n'a plus guère de raison d'être, pas plus que les personnages découpés à l'emporte-pièce sur les fonds noirs du Pompéi antique. Mais, en se plaçant au point de vue de M^{me} Salles-Wagner, et en admettant une tradition continue jusqu'à nous, la *Vérité entraînée par le mensonge* est un ouvrage remarquable, et qui méritait, à titre d'œuvre classique, des conservateurs étant au pouvoir, une place de premier ordre. D'où vient que ce tableau a été relégué au second rang ? Il n'est pas possible que le jury n'en ait pas reconnu le mérite. Quel sentiment a conseillé à nos représentants de montrer une injustice aussi brutale ? Je ne répondrai pas à ces questions : le public, en dernier ressort, restera le grand arbitre.

Pour Richet et Ter Linden, l'iniquité est toute aussi grande, quoique plus compréhensible.

Richet et Ter Linden sont de simples paysagistes, et des paysagistes « naturels. » Ils se préoccupent aussi peu de Poussin et de Claude Lorrain que s'ils n'avaient jamais existé, se disant sans doute que la réalité est encore plus belle à aimer que les tableaux des deux classiques français.

Mais de ce que leur talent peut être plus ou moins contesté par des conservateurs, il ne s'en suit pas qu'il puisse se nier : il est aussi réel et plus vivant que celui de M^{me} Salles-Wagner. Il a fallu une mauvaise volonté évidente pour leur donner des places dont même des peintres médiocres eussent été mécontents. Je prends donc trois fois le jury de placement en flagrant délit d'iniquité brutale.

Or, messieurs les membres du jury se sont

bien gardés d'avoir pour eux-mêmes la justice qu'ils distribuaient aux autres de cette façon napoléonienne.

Tous ont commencé par se considérer comme des maîtres indiscutables et tous se sont donné des places d'honneur. Outre que c'est un manque de pudeur qui ressemble fort à du cynisme, c'est encore une marque d'inintelligence. Quoi ! vous avez le droit de juger les autres, et vous ne comprenez pas que votre premier devoir, pour que ce droit ne puisse être contesté, c'est d'être pour vous-mêmes extrêmement rigoureux ! Vous n'avez pas la bravoure, ayant par exemple deux ou trois tableaux à exposer, d'en placer un ou deux au second rang !... Croyez-vous donc que le public et les artistes ratifieront jamais un pareil procédé ? Pensez-vous que les votes dont on vous a honorés vous autorisaient à montrer cette vanité énorme et ce monstrueux égoïsme, qui sont de nature à vous rabaisser dans l'estime de ceux qui ont eu confiance en vous ?

Non ; et l'abus est d'autant plus grand que vous usez envers vos mandataires d'un sentiment plus injustifiable.

Vous voudrez en vain vous défendre par des sophismes quelconques : vous avez écouté votre vanité et vous avez fermé l'oreille à la justice. L'homme le plus éloquent de la terre plaiderait en vain votre cause : vous êtes condamnés par l'opinion.

III

Le même jury a fait preuve de condescendance envers un grand nombre d'artistes dont il devait refuser les œuvres. Il n'a pas compris sa mission.

1° Il ne faut pas encourager l'art médiocre ;

2° Tout tableau admis a droit à une bonne place.

Le jury d'admission a oublié ces principes élémentaires, affirmés présentement par tous les hommes qui savent dominer les questions de personnes.

Heureusement, il avait pour lui tout seul la responsabilité de ses actions.

Si le jury avait eu seulement la fermeté de renvoyer les tableaux qui n'avaient d'autre in-

térêt que celui d'être des marchandises à vendre, tous les élus eussent été bien placés. Sans doute cela n'aurait pas fait l'affaire des refusés; mais le sentiment de justice et l'intelligence du jury restaient intacts, et cela valait mieux pour tout le monde — même pour les refusés, qui n'auraient crié que parce qu'on leur eût ôté leurs illusions — comme crie le patient à qui on extirpe une dent corrompue.

IV

Vous verrez qu'il faudra encore changer le système actuel et que l'organisation des expositions devra être améliorée avant peu.

Puisque j'y suis, j'ai bien envie de proposer des remèdes radicaux.

Voici, en deux mots, comment j'entendrais certains articles du règlement des expositions triennales de Bruxelles, qui sont les seules véritablement importantes de la Belgique.

Comme aujourd'hui, les artistes nommeraient leur jury. Tout artiste qui aurait eu un tableau exposé dans une des expositions précédentes serait de droit électeur. Ce système me paraît excellent; il n'y a donc pas à le retoucher.

Seulement....

« Les membres du jury ne pourraient exposer ;

» Le nombre des tableaux à admettre serait fixé à six cents, celui des statues, bustes, bas-reliefs, à cent; celui des gravures, à cinquante, etc.

» Tout artiste ne pourrait exposer que deux œuvres. »

Cela aurait pour résultat :

1° D'empêcher les membres du jury de se proclamer eux-mêmes des maîtres infailibles et de prendre toutes places d'honneur ;

2° De forcer ce même jury à refuser un grand nombre de tableaux misérables qu'on admet par complaisance ;

3° D'avoir la place nécessaire *pour que toutes les œuvres reçues soient bien placées.*

Et voici comment on procéderait pour le placement :

Le jury d'admission serait dissous le jour

même où il aurait fait ses choix parmi les œuvres envoyées.

Des groupes d'ouvriers, dirigés par des chefs armés d'un mètre — un chef par salle — placeraient les tableaux *selon leurs dimensions.*

Ainsi, tout tableau qui n'aurait pas plus de 0^m,75 centimètres en hauteur, le cadre défalqué, serait placé au premier rang; tout tableau ne dépassant pas un mètre cinquante centimètres en hauteur, serait au second rang; et les autres iraient remplir les espaces au-dessus.

En coupant les coins des salons, il n'y aurait plus de réclamations possibles. (Je suppose naturellement tous les salons éclairés par la même lumière.)

Ou bien :

Des salles seraient affectées aux tableaux de 0,75 centimètres au plus en hauteur : tous à la rampe;

Des salles aux tableaux de 0,75 centimètres à un mètre cinquante au plus en hauteur : tous à la rampe;

Et des salles pour les tableaux de plus grande dimension : également tous à la rampe.

Les deux systèmes sont à discuter, et je crois que l'un vaut l'autre.

Vous voyez où la façon d'agir de nos seigneurs et maîtres nous force à en arriver : à des lois draconiennes, à des lois outrageantes pour l'esprit et la conscience des artistes. Mais aussi, pourquoi écouter seulement son amour-propre et son égoïsme? N'y a-t-il pas moyen d'être fier tout naturellement, et juste sans menace de punition immédiate?

V

Restent maintenant les achats pour la loterie et les musées de l'État et les récompenses honorifiques.

Je commencerais par supprimer la loterie, moyen vulgaire et mesquin d'encourager les arts et de donner le goût de l'art à la bourgeoisie; je la supprimerais pour une seule raison qui en vaut bien plusieurs autres : parce qu'elle est un prétexte à démarches peu dignes de la part des artistes qui désirent vendre leurs œuvres, et en même temps à nouvelles partialités, à nouveaux actes de cama-

raderie de la part des comités appelés à faire les acquisitions.

Quant aux achats pour les musées de l'État, j'avoue n'avoir pas encore découvert le mode qu'il faudrait employer pour que le ministère de l'intérieur fût irrépréhensible.

Mais, si je ne sais pas ce qu'il faudrait innover, je sais très-bien ce qu'il est indispensable d'abolir.

Depuis quelques années le gouvernement a contracté de fort mauvaises habitudes concernant les encouragements à donner aux artistes et les acquisitions à faire pour les musées nationaux.

Pour les encouragements, je ferais comme pour la loterie : je les supprimerais net. Pourquoi encourager les commençants ? Savez-vous ce que des promesses même extraordinaires peuvent produire ? Et si elles avortent, n'aurez-vous pas aidé à désorienter et à perdre un citoyen, qui peut-être fût devenu un excellent artisan, un mécanicien distingué, un négociant habile, ou un épicier heureux ? Et puis, quel droit les artistes ont-ils d'être encouragés plutôt que les tailleurs ou les maçons ? S'ils ne s'encouragent pas d'eux-mêmes, s'ils n'ont pas la passion et la fermeté nécessaires pour aller avec acharnement à la découverte de leur idéal, qu'est-ce que votre aide et votre soutien y feront ? Rien du tout. Mécènes n'a pas produit un seul homme de génie ; vous ne ferez pas mieux que lui. Nous n'avons que trop d'artistes vulgaires, vivant médiocrement et conservant des illusions qui les rendent romanesquement malheureux. Les jeunes hommes mâles et nerveux qui se sentent « quelque chose là » parviendront à leur but sans applaudissements officiels. Est-ce que les gouvernements du moyen âge donnaient des subsides aux petits Van Eyck et aux Memling en herbe ? Est-ce que, de nos jours, ce sont les encouragements officiels qui ont fait pousser les Alfred Verwée, les Artan, les Baron, les Boulenger, les Wauters, les de Braekeleer, les Bouvier, les Verheyden, etc., etc. ?

Il n'y a plus là qu'une coutume académique, qu'il est temps de laisser tomber en désuétude.

Tenez, moi qui écris ceci, je suis un exemple frappant de la nécessité de supprimer radica-

lement tout encouragement aux jeunes artistes.

J'ai fait toutes mes études à l'académie de Bruxelles, sous la direction de cet excellent maître qu'on nommait François Navez.

J'ai obtenu les premiers prix dans toutes les classes.

J'ai fait bon nombre de tableaux d'histoire des plus médiocres, et plus encore de tableaux de genre qui font aujourd'hui l'ornement d'une cinquantaine de salons bourgeois, en qualité d'images meublantes.

En fin de compte, je suis devenu paysagiste amateur.

Eh bien, je suis un des « jeunes artistes » sur lesquels l'État, il y a quelque vingt-cinq ans, fondait d'honorables espérances.

Tous les subsides qui m'ont été accordés, c'est autant d'argent prodigué en pure perte. Or, l'État n'a pas le droit de distribuer ainsi, à l'aveuglette, l'argent des contribuables. Cet argent, si durement acquis et donné avec tant de mauvaise grâce, n'est pas destiné à faire des essais de culture dans le domaine des arts.

Tout le monde peut se tromper sur la vocation d'un jeune homme, et le jeune homme lui-même est souvent entraîné par des causes étrangères à la pensée à laquelle il croit obéir. Ce que les jeunes artistes doivent rencontrer sur leur chemin, ce n'est pas l'encouragement, mais des difficultés de toutes sortes : ainsi, ils se rebuteront ou ils se raidiront, et il n'y aura que les vrais tempéraments qui renverseront tous les obstacles.

Donc, pas d'encouragements !

Quant aux achats pour les musées nationaux, la question est plus complexe. Qui sera chargé de faire ces acquisitions ? A qui confiera-t-on le budget des beaux-arts ? A une commission, ou à un homme ? L'homme se laissera influencer, commettra des sottises ou des injustices. La commission s'endormira. Et cependant, il faut que l'Etat enrichisse nos musées...

On trouvera peut-être moyen de résoudre ces questions ; pour le moment, elles sont à l'état de trouble le plus parfait.

Mais ce qu'on sait bien, c'est ce qu'il ne faut

pas faire, et je vais le dire après d'autres critiques :

1^o. Le gouvernement ne peut pas « brocanter » avec les marchands d'œuvres d'art;

2^o. Il ne peut pas, à sa fantaisie, échanger, troquer des œuvres d'art avec les artistes.

On achète un tableau à Portaels, on achète un tableau à Stallaert, on achète un tableau à Wauters. Très-bien ; je n'en suis pas à discuter la valeur de ces acquisitions : les voilà placées dans le musée moderne.

Eh bien, elles ne peuvent plus en sortir.

Le gouvernement ne doit pas se déjuger, avouer qu'il aurait pu, ou dû ne pas acheter tel tableau ou telle statue. Ce qui est acquis doit rester acquis. Si les artistes font des progrès, et si l'Etat croit pouvoir les honorer une deuxième fois en leur achetant une seconde œuvre, il est libre, quitte au pouvoir législatif et au public de dire leur mot à ce sujet. Mais en troquant, en ajoutant une somme d'argent à celle donnée d'abord, en faisant des marchés avec les spéculateurs, il agit comme un particulier, et c'est là un droit qu'il n'a pas.

Enfin, qui donc a jugé que les premiers tableaux de Portaels, de Stallaert et de Wauters, acquis par le gouvernement, étaient de moindre valeur que les seconds ?

VI

Il a été passionnément question, avant cette exposition de 1872, de supprimer les « médailles, » autres encouragements officiels. Des pétitions et des démarches ont été faites pour influencer le gouvernement et pour le forcer doucement à supprimer ces preuves de haute satisfaction.

Le gouvernement a répondu à ces pétitions d'une manière assez machiavélique, et que pour ma part j'eusse fort approuvée si la forme en avait été plus nette.

Il a prié les artistes de lui faire savoir, en envoyant leurs œuvres, s'ils avaient ou n'avaient pas l'intention de « concourir » pour les médailles. Cette rédaction n'était peut-être pas des plus loyales.

Il n'était nullement question de concours ; il s'agissait de protester contre « un principe, »

et la note officielle aurait dû exprimer le vœu des artistes de façon à ne pas les troubler dans la manifestation de leur pensée.

Mais cette rédaction, qui mettait les personnalités en cause, n'était pas de nature à faire reculer des gens déterminés.

Or, il n'y a pas eu dix artistes, — dont quelques-uns étrangers — qui aient voulu affirmer publiquement et nettement leur opinion au sujet des médailles.

Pour moi, la question est provisoirement jugée : la médaille éblouit encore les consciences.

Il faudra attendre une nouvelle génération pour détruire cette coutume enfantine, qui n'a d'équivalent que dans les couronnes de laurier qu'on distribue dans les collèges.

VII

Pour terminer, je vais, sans entrer dans aucuns détails, dire quelques mots sur l'ensemble de l'exposition — ou plutôt sur le principe qui s'en dégage.

Il y a vingt ans que le réalisme, cette bête noire des anciennes écoles, a commencé la lutte contre les principes classiques, contre l'idéalisme, contre le romantisme. A-t-on assez ri de ce mot « vulgaire, » de ce mot ridicule, de ce drapeau révolutionnaire, promené au bout d'un bâton comme un épouvantail ! Je les ai entendus, tous ces rires, depuis 1848, ils sont allés en s'éteignant peu à peu, après avoir fait éclater des fanfares irritées, aussi fausses qu'un charivari donné sur une batterie de cuisine. Il fallait voir avec quel dédain les critiques en cravates blanches considéraient les révolutionnaires, et de quels sarcasmes hautains ils essayaient d'égratigner les défenseurs de l'art « trivial ! » Quand on disait d'un peintre : « C'est un réaliste, » il était condamné, et on s'en éloignait comme d'un pestiféré. Lorsque Courbet exposa ses *Casseurs de pierres*, une des plus violentes et des plus courageuses protestations de la vérité contre le banal et le convenu, ce furent des gorges chaudes, des mots, de l'esprit, des phrases de commisération à n'en plus finir...

On ne rit plus aujourd'hui, et les *Casseurs de*

pierres sont une des œuvres les plus fortes et les plus honnêtes de l'école moderne.

Le Salon de 1872 montre le réalisme triomphant.

Et qu'est-ce, en définitive, qu'il voulait, ce drôle populaire? Quel but poursuivait-il? D'où venait-il? Comment a-t-il pu, en si peu de temps, prouver par des raisons et par des œuvres que les artistes s'égarèrent et cherchaient une pierre philosophale introuvable?

Le mot, d'abord.

Si *réalisme* n'a pas pour point de départ et pour racine *réalité*, il est plus que temps de donner à la langue française une logique qui lui manque absolument. Réalisme, donc, signifie ni plus ni moins que « étude de la réalité; » ceux qui ont voulu y voir et y découvrir autre chose étaient aveugles ou de mauvaise foi.

Pourquoi a-t-on feint de s'affirmer à soi-même que les réalistes n'admettaient plus pour l'art, dans la nature, que le pittoresque, l'étrange et le laid, et répudiaient tout ce qui était correct, gracieux, distingué, beau? Mauvaise foi, simplement. En politique, on use des mêmes moyens. Les républicains socialistes pour les conservateurs, encore aujourd'hui, sont des gens grossiers et des buveurs de sang. En philosophie, les matérialistes, et même les positivistes sont également maltraités par les déistes et les spiritualistes. Dans la hiérarchie sociale, on nourrit les mêmes injustices aveugles : les hautes sphères considèrent le peuple comme un animal plus ou moins raisonnable, fait pour les servir, mais incapable de sentiments délicats et de pensées élevées. Il n'y a là, à proprement parler, qu'un antagonisme haineux, mêlé de souverain mépris et d'égoïsme sauvage. Dans les arts, l'abîme qui sépare le classique du réaliste est tout aussi profond que l'espace qui existe entre les hautes sphères et le peuple, entre le monarchiste et le socialiste.

Cet abîme, cependant, se comble peu à peu, et ce sont les idéalistes qui travaillent—seuls—à ce rapprochement.

Peu à peu, la critique d'art s'est aperçue qu'elle faisait fausse route. Un homme d'une clairvoyance exceptionnelle, à qui l'école hollandaise du XVII^e siècle avait ouvert les yeux,

Thoré-Burger, eut une grande influence sur les changements qui se sont produits dans l'esprit des critiques. La netteté de ses vues, ses connaissances profondes et indiscutables, son caractère ferme, ses convictions firent une impression extraordinaire et donnèrent le coup de grâce à l'esthétique des idéalistes. On vit bientôt ces défenseurs du « pouvoir fort, » de l'art des dieux et des héros, changer de ton, se troubler, balbutier, divaguer, et en fin de compte, mais sans éclat, abonder tout doucement dans le sens des réalistes.

Lisez aujourd'hui les comptes rendus des expositions, en France et en Belgique; les critiques d'art n'ont plus qu'une formule et qu'un appui : il faut retourner à la nature, il faut étudier ce qui est vivant.

Ils n'ont garde de lever le drapeau du réalisme; ils sont trop fins pour cela. Mais les principes des révolutionnaires sont devenus les leurs, avec quelques restrictions.

Même, par une sorte de pudeur qui n'est qu'une preuve de faiblesse, de temps à autre, timidement, ils lancent à leur ex-ennemi quelque sarcasme émoussé, comme une dernière protestation de la violence qui leur est faite. Mais le triomphe est complet. La masse des artistes a horreur du faux, du mannequin, de l'archéologie prétentieuse, du style scolastique, des traditions encombrantes qui tuent l'individualité, sans bénéfice pour l'art.

Les archéologues mêmes font les plus grands efforts pour être vrais, prouvé que le principe nouveau a pénétré dans toutes les consciences et s'impose à ceux qui le combattaient en pensée et en action.

J'ai dit principe « nouveau; » c'est « remis à neuf » qu'il faudrait dire.

Car les réalistes se gardent bien de se donner comme des inventeurs sans aïeux. Ce qu'ils ont voulu, c'est ramener l'artiste à la source naturelle des œuvres vraiment saines, à la nature.

Ils ont pour prédécesseurs illustres la plupart des grands peintres qui ont honoré l'humanité : Raphaël, Vinci, Titien, par leurs portraits; Paul Véronèse, Rembrandt, Rubens, Jordaens, Franz Hals, Holbein, et vingt autres glorieux maîtres de la grande république. Au lieu d'imiter leurs œuvres, les réalis-

tes disent : continuons d'appliquer leurs principes. La Joconde était belle ; Vinci en a fait un chef-d'œuvre. Le bourgmestre Six était un simple et honnête bourgeois, de figure patibulaire ; Rembrandt en a fait un chef-d'œuvre. Murillo a osé peindre un Pouilleux, Courbet des Casseurs de pierres, et Raphaël un Léon X. Voilà toute l'esthétique : la nature et la société sont si ondoyantes, si complexes, si changeantes, si diverses, et composées de tant d'éléments qui se combattent sans cesse, qu'il n'est nul besoin d'aller rechercher dans la poussière du passé ceux « qui ont vécu, » pour essayer de les faire revivre. L'heure actuelle, l'espace contenu dans la vie d'un homme suffit grandement à toute génération d'artistes. Inspiré par « la vie, » le peintre fera de l'art vivant, toujours original, et plus digne de lui et des autres. Les continuateurs ne sont jamais que des dégénérés et des bâtards.

VIII

Tel est le principe qui a triomphé. Tout le monde revient à la vérité vivante.

Tout naturellement c'est le paysage et la marine qui sont arrivés premiers au but. Les peintres de genre, d'intérieurs, de portraits, suivent de près. La rénovation est faite. Le principe classique, qui ne voulait admettre d'autres sujets que ceux puisés dans l'histoire du passé, est moribond ; il s'accroche, comme un naufragé à une poutre, aux sphères officielles. Son agonie sera lente, parce qu'il y aura encore pendant un certain temps de vieux docteurs d'académie qui lui prêteront aide et protection. Mais il finira par s'éteindre, comme une de ces lampes antiques qui ne jettent plus qu'une lueur languissante en épuisant leur dernière goutte d'huile.

Emile LECLERCQ.

A une petite chatte qui me regardait
avec de grands yeux bleus.

Je voudrais te faire un sonnet,
Petite chatte, et te surprendre ;
Mais si je sais comment m'y prendre,
Que je sois pendu, s'il vous plaît !

Bah ! le premier quatrain est fait,
Le second est facile à faire :
Je t'aime ! — Hé ! las ! quel air sévère !
Rentrez vos griffes, s'il vous plaît ?

Ai-je rien dit qui vous déplaît ?
Vos grands yeux bleus me font mal aise ;
Vite, fermez-les, s'il vous plaît ?

Mais si mon vers ne vous offense,
Accordez-moi, pour récompense,
Un baiser, — veux-tu, s'il vous plaît ?

Gérard DE NERVAL.

(INÉDIT.)

M^{lle} VEUVE VAN PEAR.

CONTE VRAISEMBLABLE.

L'homme qui a épousé, l'an dernier, en troisièmes noces, M^{lle} veuve Van Pear, était un homme à envier mais à plaindre.

Il se nommait Étienne Boutarel : vingt-six ans, constitution robuste ; l'œil sur vous, comme un homme qui ne craint point que l'on y lise à livre ouvert ; beau garçon, point fat ; nature en dehors ; esprit courant, en ayant juste assez pour se dispenser d'en avoir ; beaucoup de gymnastique ; point de signe particulier ; un profil comme on en voit tous les jours ; — un mari garanti cinquante ans.

Étienne Boutarel, voué au grand livre dès l'âge le plus tendre, occupait une position résignée mais lucrative dans une grande maison de commerce, faisant l'exportation. Sauf cette condition dernière, c'était bien l'homme qu'il fallait à M^{lle} veuve Van Pear, assez riche pour prendre un époux à ne rien faire, et deux fois veuve en l'espace de huit saisons.

On n'a jamais pu savoir comment ce ma-

riage s'était fait ; peut-être en cherchant bien, on en eût découvert l'origine poste restante ou sur les registres de quelque agence matrimoniale ; — par le temps qui court, on n'y regarde point de si près ; — d'ailleurs une femme qui a fait ses preuves n'est point difficile à placer.

La noce fut célébrée, il y a eu juste un an à la chute des feuilles ; on ne compta pas moins de quatorze voitures, dans lesquelles prirent place les Bouquerot, les Sarrazins, les Virlogeux, les Martinot et autres gens de la noce.

Les parents du jeune homme étaient représentés par un vieil oncle décoré, qui avait été au siège d'Anvers et s'en souvenait.

Il servit de premier témoin ; Boutarel désigna pour second son patron et ami, M. Bouquerot, homme débonnaire comme le roi Louis.

La famille de la jeune veuve comprenait une mère et une grand-mère, plus un frère au service — Hormis ce frère, bon vivant, les deux autres parents représentaient pour le marié ce que l'on entend par les *espérances*. Mais on pouvait attendre ; la fortune privée de la veuve ne s'élevant pas à moins de cent quarante mille francs placés dans les chemins de fer ; en y ajoutant les trois mille six cent soixante-quinze francs d'appointements d'Étienne, cela constituait un revenu à vous faire patienter.

Le repas fut froidement gai, comme il convient entre gens convenables qui ont peur de déranger leur cravate, c'est tout au plus si les beaux esprits risquèrent quelques *à peu près* permis ; les gens sérieux causèrent : M. de Bismark et accidents de chemin de fer ; un brillant diseur s'efforça de citer avec bonheur quelques charades du *Figaro* ; mais il est juste de dire qu'il n'eut aucun succès.

Le beau-père de la veuve en obtint d'avantage avec le *siège d'Anvers*. Chaque fois qu'il survenait un nouveau plat dans son récit, le capitaine s'interrompait lui-même, pour dire : « Voilà un petit morceau qui sera bien bon froid ! » La belle humeur qui était allée *crescendo* à partir du troisième service, retomba dans le *decrecendo* au premier dessert. Une allusion ayant été risquée mal à propos, les militaires eurent l'honneur d'informer les bavards

qu'ils n'admettaient pas la plaisanterie — d'où le *decrecendo* final.

On ne chanta pas au dessert ; on ne dansa pas non plus, par convenances dues au dernier de M^{lle} veuve Van Pear, mort sans postérité dans ses bras, un an auparavant, jour par jour.

Il avait été arrêté en principe, que les époux, suivant un usage moderne, partiraient le soir même pour une destination inconnue ; mais soit que les considérations sur les accidents de chemin de fer exposés pendant le repas, aient réagi sur l'esprit de la mariée, ou soit toute autre cause à laquelle personne n'avait rien à voir, M^{lle} veuve Van Pear, manifesta, au dernier moment, le désir d'ajourner le petit voyage. Cette résolution ne laissa pas que de créer des difficultés dans l'intérieur des parents de la veuve ; il n'y avait point de chambre prête pour la circonstance ; on hésitait devant l'occupation provisoire de sa chambre de jeune veuve ; le marié était fort embarrassé, ne pouvant, sous peine d'inconvenance, appuyer sur le sujet. Les personnages de la suite se déclarèrent incompetents, ... elle mit fin à cette discussion hasardée, en lui affirmant tout net, à l'oreille qu'elle irait coucher chez lui.

Le mariage est une sorte de conscription *humanitaire* à laquelle tout homme sain de corps et d'esprit doit se présenter à son heure. Tous ceux qui ne mettent point la main dans le sac peuvent être considérés comme des invalides et des mauvais sujets d'anatomie, que le certificat de mauvaises mœurs qu'ils portent sur eux, exempte de droit. D'autres, bons pour le service, ont eu la chance de tirer un bon numéro, mais il est à croire qu'au moment critique ils s'enroleront comme les autres ; en troisième lieu se trouvent ceux qui ayant tiré un mauvais numéro, se sont fait remplacer ; parmi ces derniers se range la catégorie des artistes, — gens à part.

Boutarel, esprit méthodique, n'avait point anticipé sur la loi matrimoniale en s'engageant volontairement ; il avait trouvé plus sage d'attendre son tour, et s'était préparé d'avance à ce devoir, par des habitudes d'hygiène et de salubrité. Il prenait ses repas à heures fixes,

rentrait tous les soirs avant dix heures, ne buvait point de liqueurs, faisait sa barbe lui-même chaque matin, prenait des bains d'eau froide hiver comme été, portait de la flanelle et se faisait couper les cheveux toutes les nouvelles lunes. Il avait même deux oreillers à son lit.

Sa vie avait régulièrement suivi son cours comme une rivière tranquille qui se détourne à tel endroit, se repose à tel autre, jusqu'à ce qu'une crue la fasse sortir de son lit.

Ces garçons rangés et prêts à tout, dont la vie est ainsi réglée d'avance, ressemblent un peu à ces ministres honoraires auxquels il ne manque plus que le portefeuille. — Boutarel attendait depuis longtemps sa nomination officielle : — En se mariant, il n'avait fait que décrocher le portefeuille.

Qu'on ne s'étonne donc pas si le marié de la veille ne fut pas grandement étonné lorsque le petit jour passant au travers des stores gris de ses trois fenêtres, vint lui ouvrir les yeux.

Tout était bien à sa place dans cette chambre de garçon : la table au milieu, la chiffonnière dans le coin, l'armoire au fond, la commode à gauche, la bibliothèque à droite — la bibliothèque où dormaient les amis fidèles (à la condition pourtant de ne pas les laisser prendre l'air hors du logis, dont ils oublient vite le chemin, une fois sortis). Il prenait plaisir à passer la revue de ces tomes qui lui tournaient le dos, et les nommait au hasard, suivant le désordre de leur classement : *Chefs-d'œuvre de Jean Racine avec notes et renvois de tous les commentateurs*; *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem, par le vicomte de Chateaubriand*; *la pluralité des mondes, par M. de Fontenelle*; *les contes des mille et une nuits*; *le Manuel d'hygiène publique et privée*; *les Chansons de Béranger, illustrées par les meilleurs artistes*; *la Case de l'oncle Tom, par M^{me} Beecher Stowe, traduction faite à la demande de l'auteur, par M^{me} L. S. W. Belloc, avec portrait de l'auteur, gravé par M. F. Girard*; *Mes prisons, par Sylvio Pell'ico*; *le Dictionnaire rationnel des mots les plus usités, par De Potter*; *le Petit Carême de Massillon, nouvelle édition revue et corrigée avec soin*; *un Traité complet des 52 sortes d'écritures*; *les œuvres incomplètes de Walter Scott et de Fenimore*

Cooper; *les Trois Mousquetaires par Alexandre Dumas*; *un Choix de lectures morales, par l'abbé Loiseau, ouvrage couronné par l'Académie française*; *M. de Buffon, avec planches à l'appui, les Voyages de Dumont d'Urville et la Collection du Journal pour tous.*

Et il constatait avec amertume quelques vides faits par les déserteurs dans les rangs amis; mais il se consolait aussitôt de cette absence, à la vue d'un in-folio doré sur tranche, qui affichait au verso de sa couverture la mention suivante : *Séminaire de.... Premier prix d'arithmétique, accordé à l'élève Boutarel*, — quoiqu'il traitât, au fond, de *l'Histoire de sainte Elisabeth de Hongrie*.

Puis reportant ses souvenirs vers un autre âge, il contemplait avec reconnaissance deux superbes lampes à huile, gonflant leur pouff de verre opaque aux frontières de la cheminée, — dans l'ignorance complète du *fiat lux* de Dieu le Père.

Ces lampes jumelles lui venaient de madame Bouquerot, sa patronne, qui les avait surchargées de franfréluches, en son honneur; — aussi ne les allumait-il jamais.

Continuant cet aperçu historique de son passé, dont chacune de ces *natures mortes* figurait un vestige, Boutarel alla chercher sur les quatre murs de sa chambre les traces encore flagrantes de ses penchants artistiques.

Et il retrouva, dans leur symétrie irréprochable : *les Moissonneurs* de Léopold Robert, deux pendants en chromo-lithographie, *la Vierge à la chaise*, d'après le divin Raphaël, *la Famille royale*, gravure évidemment exécutée par un régicide, *la Bataille des Pyramides*, et deux paysages idéalistes, à 29 fr. la paire, montés sur chassis.

Mais où son attention se concentra particulièrement, ce fut sur son vieux canapé en bois d'acajou.

Ce canapé à fond de cuir, qu'il connaissait de vieille date, n'avait pourtant, sauf une déplorable maladie cutanée, rien de particulier en lui-même, mais au moment où Boutarel avait l'œil sur lui, il présentait un spectacle bien digne de la méditation de son maître.

Sur son fond dégarni gisait, dans un désarroi inconcevable, la dépouille de noces de M^{lle} veuve Van Pear.

Boutarel se souvint alors de ce qui s'était passé : muette, crispée, étrange, après une étreinte folle, elle avait tout jeté là.

Et en se remettant en mémoire cette petite scène d'intérieur, il sentait monter à son cerveau l'ivresse du triomphe.

Lors, il se tourna vers sa femme, qui dormait comme une morte, et lui baisa les yeux. Le contact de ses lèvres fit pousser à la veuve un soupir qui semblait venir de l'autre monde.

Longtemps, il regarda cette femme, bien à lui, il la regarda avec cette double vue de l'avare regardant son or, pour l'amour de lui-même, sans songer au bonheur qu'il peut donner.

Puis, la bête reprenant ses droits, il jeta un coup-d'œil sur son *coucou* ; mais l'infortuné serviteur avait été, on le comprend, sacrifié aux circonstances. Pour la première fois de sa vie, l'employé avait oublié de le remonter, — et le *coucou* avait perdu l'usage de son balancier.

Boutarel, que l'ignorance du temps jetait dans des perplexités, auxquelles peut être sujet seul, un homme rompu à des habitudes d'ordre et d'exactitude, eut un bon mouvement : il essaya de se lever pour aller rendre au *coucou* le *tic tac* cher à ses oreilles, mais au premier effort qu'il fit, il sentit le bras de sa femme se glisser autour de son cou, et l'enrouler comme un serpent.

— « ... Non, reste, ne t'en va pas, reste que je te sente bien auprès de moi ? »

Il l'embrassa du fond du cœur.

— « Oui ! embrasse-moi... Oui, comme cela, oui... Ah ! »

Plus tard, bien plus tard, elle lui demanda en le regardant dans les yeux :

— Est-ce qu'il est venu beaucoup de femmes, ici, avant moi ?

— Qu'est-ce que tu me demandes là, répondit-il, en faisant l'étonné.

— Oui, dis le moi, je veux le savoir, — je veux tout savoir ! »

Ici Boutarel fit un effort sur lui-même :

— Puisque tu le veux absolument, il en est venu, oui, mais il y a si longtemps !

— Mais, qu'as-tu peur de me le dire, je ne suis pas une petite fille, cela ne me fait rien : dis-le moi, dis ?

Ici Boutarel fit deux efforts :

— Il en est venu certainement, mais cela n'a pas de conséquences. Ces femmes-là viennent le soir, et s'en vont le matin,... comme elles sont venues !

— Oui, je sais ; ces femmes-là, cela ne me fait rien ; mais si tu avais eu une maîtresse, cela ne serait pas la même chose, — avoue-moi que tu en as eu une ?

Ici Boutarel eut des scrupules :

— Pourquoi veux-tu me faire dire des choses qui te contrarient ?

— Oui, mais je veux savoir à quoi m'en tenir... voyons, avoue que tu en as eu une, une *petite*, tous les jeunes gens ont eu une petite maîtresse ?

Ici Boutarel montra du caractère et fit preuve de délicatesse :

— Je ne sais pas mentir ; c'est vrai, j'en ai eu une, mais je ne l'ai pas eue.

— Pourquoi ?

— Parce qu'elle voulait le mariage.

— Et toi tu ne voulais pas ?

— Non, parce que je ne l'aimais pas assez pour l'épouser.

— Et tu m'aimes ?

— Si je t'aime ! s'exclama Boutarel en terminant la phrase sur les lèvres de sa femme.

— Alors, tu es bien à moi, rien qu'à moi, maintenant et toujours ?

— Tu es adorable, et je t'adore ! » répondit Boutarel vraiment ému.

— Et moi, conclua la veuve, je t'aimerai comme jamais épouse n'a aimé son mari, tu entends ? » et elle l'embrassa comme un enfant.

— Allons ! se dit l'employé, en faisant sa raie, j'ai épousé une vraie femme !

Le déjeuner, par bienséance, ne réunissait que les proches parents des partis. M^{lle} veuve Van Pear, désirant garder l'anonyme, portait une robe austère ne laissant rien deviner ; l'apparence même de ses épaules fines et tombantes était cachée sous un fichu Marie-Antoinette.

Son visage au teint mat avait la parfaite tranquillité d'une figure de cire. Son attitude fermait la bouche aux indiscrets. Elle avait

rendu illisibles; ses yeux dont elle avait éteint les flammes. Son rôle momentané d'épouse se traduisait par une mimique bien observée, ayant pour objet de petites attentions affectées à l'égard de son mari. Quant à lui, il ne s'endormit pas sur le rôti, attaqua tous les plats et mangea comme un garçon content de lui-même, en écoutant sans contrainte la cinquième ou sixième édition du *siège d'Anvers*.

Après le repas, on tint conseil pour savoir comment on terminerait la journée: Le capitaine était « pour aller voir les bêtes et l'aquarium à la zoologie. » Mais il y avait scission dans l'armée: le frère prétendit qu'il fallait laisser les époux tranquilles. Boutarel ayant, par condescendance, écarté ce scrupule, la majorité se prononça pour une promenade en voiture au bois de la Cambre. Nouvelles difficultés: le capitaine faisait une concession pour la promenade, mais il rejetait la voiture, prétendant à raison que l'on ne se promenait pas en voiture. M^{lle} veuve Van Pear qui avait jusqu'ici gardé son opinion pour elle, mit les partis d'accord en objectant finement à son mari qu'ils devaient une visite à M. Bouquerot.

Elle avait son idée.

Il est arrivé tous les jours aux âmes, quelque bien nées qu'elles soient, de sortir de chez elles avec l'intention bien arrêtée d'aller ici, et cependant d'arriver là. *C'était écrit*, comme l'a écrit lui-même le nommé Diderot, dans un livre bien remarquable quoique moins lu que les feuilletons de la petite presse. — C'est ce qu'il advint au cocher retenu par Boutarel.

Celui-ci avait d'abord lancé sa bête dans la direction de la maison Bouquerot, puis il avait décrit des zigs-zags, comme si l'animal eût été gris d'avoine, et finalement avait arrêté son fiacre à l'entrée du bois de la Cambre.

Boutarel et sa femme descendirent.

— Est-ce que j'aurai le temps de donner l'avoine à mon cheval, monsieur? » demanda le cocher.

— Certes, et vous aussi, si vous voulez... riposta Boutarel.

Tous deux suivirent lentement la piste de la grande allée; elle, pendue à son bras, et fai-

sant adorablement cambrer sa hanche à chaque pas, toute imprégnée de la mélancolie des grands bois d'automne.

Les arbres profilaient leurs silhouettes bizarres sur un fond lamé d'or, comme on voit sur les anciens tableaux se détacher les personnages gothiques.

Sa pensée galopait avec les feuilles dorées que le vent d'automne emporte on ne sait où, et elle accordait toute son attention à leurs sarabandes mystérieuses.

De temps en temps elle dilatait ses narines aux senteurs fraîches des brises, comme une biche aux abois. Lui ne partageait pas précisément ses impressions; la poésie n'était pas son fait. Ayant vu ce spectacle gratuit assez souvent pour y être habitué, et trouvant que c'était toujours la même chose, il songeait à ses écritures.

— « Comme tout cela est beau, n'est-ce pas? »

— Oui, ça n'est pas laid, crut devoir répondre Boutarel, puis il ajouta après réflexions: « Si nous retournions...? »

— « Je fais ce que tu veux. »

— « C'est cela, *retournons*, M^{me} Bouquerot a dû mettre deux couverts de plus et il ne serait pas poli d'arriver juste au moment de se mettre à table. »

La conversation se laissait choir.

Une femme seule vint à passer; M^{lle} veuve Van Pear serra nerveusement le bras de son mari comme si elle eut craint, en femme fière de sa possession, que sa proie ne lui échappât, et jeta à l'autre un regard, comme une aumône.

— « Oui, ce sont des gens bien sympathiques, monsieur et madame Bouquerot! » dit en l'air M^{lle} veuve Van Pear qui pensait à autre chose.

— « Oh! je crois bien, si tu les connaissais comme je les connais! » et prenant l'occasion au collet, il fit à sa femme l'apothéose des Bouquerot.

A l'entendre dire, les Bouquerot n'avaient point leur pareil dans tout le dictionnaire des cinq cent mille adresses; pourtant, affirma Boutarel, il ne leur manque qu'une chose pour être tout à fait heureux; M^{me} Bouquerot s'en est plaint souvent à moi!

— « Quoi donc? »

— « Un fils! »

— « Oh ! un enfant, à quoi cela sert-il ? »
 — « Comment, tu n'aimes pas cela un petit enfant ? »
 — « Moi, oh ! pas du tout ! »
 — « ... Tu ne voudrais pas en avoir un ? »
 — « Oh ! non, merci ! »

Le reste de la conversation se perdit dans le fiacre qui emportait au menu trot d'une haridelle fantaisiste Boutarel et sa femme. — Le cocher eut beau rabacher, ainsi qu'un rosaire, l'adresse des Bouquerot pendant quinze bonnes minutes, il n'en subit pas moins une deuxième fois l'arrêt inexorable du destin, et alla s'arrêter devant le Café Riche, en face de la petite porte où sont écrits ces mots en lettres d'or : *Entrée des salons*. M^{lle} veuve Van Pear baissa son voile et gravit au pied-levé l'escalier dérobé qui menait au *tête-à-tête*. Un garçon allaut au devant de ses intentions, lui ouvrit une petite porte ; elle regarda s'il la suivait, et, l'ayant vu, entra la première et se débarrassa en un tour de main de son châle et de son chapeau comme si elle fût entrée chez elle.

Henri LIESSE.

(*La fin à la prochaine livraison.*)

L'ÉCHAFAUD DE BERNE.

A Ernest Lebloys.

PROLOGUE.

Par delà les marchands et par delà les rois,
 Par delà les cités, les maris et les lois,
 Sous un grand horizon où le silence plane,
 Où n'arrivent jamais les discordants grelots
 Des cigales en toge, en hermine, en soutane,
 Un immense levier berce ses bras égaux.

Une grande figure à chaque bout se penche,
 L'une couleur de nuit et l'autre toute blanche,
 Deux géants s'adressant un regard fraternel.
 Moi, vous clame le blanc, dans la mortelle sphère,
 Je porte mille noms ; je m'appelle Dieu, Ciel,
 Bien, Plaisir, Cime, Vie, Amour, Règle, Lumière !...

Alors, l'autre à son tour : j'ai pour noms Gouffre, Enfer,
 Révolte, Crime, Mort, Haine, Mal, Lucifer !

— Que faites-vous tous deux rivés à la bascule ?
 — Du mouvement sans fin nous formons le pendule.

L'ÉCHAFAUD.

Je ne sais rien de triste alors qu'il faut mourir,
 Comme d'expectorer son suprême soupir
 Dans un trou resserré, dans un lit, une geole
 Où parmi quatre murs une âme qui s'envole
 A le temps de casser ses ailes mille fois,
 Avant que d'arriver à sortir par les toits.
 Heureux est le guerrier qui, dans l'immense plaine,
 Respirant le grand air d'une puissante haleine,
 Aux sons du clairon ivre, aux cliquetis du fer
 Lance son âme rouge aux souffles de l'éther !
 Heureux est le marin riant à la tourmente,
 Multipliant sa vie au sein de l'épouvante,
 Et fier d'être emporté par la fureur des vents,
 Sur la cime des flots de plus grands océans !
 J'ai vu des condamnés en divers lieux du monde
 Poser leur pâle front sur un billot immonde
 Au milieu d'un concert de malédictions,
 Et rien ne me faisait plaindre les moribonds
 Que le hideux aspect des arbres rorichitiques,
 Des cafés enfumés, des moroses fabriques
 Qui se pressaient si bien autour de l'abattoir
 Qu'il était impossible au damné d'entrevoir
 Un rayon du soleil pleurer son agonie ;
 Qu'il ne pouvait au bord de la route infinie
 Une dernière fois en gonflant son poumon
 Boire assez d'air pour faire un voyage si long.

Je ne connais que Berne où tout soit confortable :
 Le landmann au palais, le taureau dans l'étable.
 Sous un toit bien construit le berger abrité,
 Vivent au sein de l'ordre et de la propreté ;
 Et même le fumier s'y trouve mis en tresse
 Ainsi que les cheveux des filles à grand-messe.
 Dans cet heureux pays, on n'a pas oublié
 Le dernier pied à terre où le supplicé,
 Courbe sur le granit, pour apprendre à mieux vivre,
 Ses genoux que la peur rend plus froids que le givre.
 Au lieu d'un cube en bois, déteint, déguenillé,
 A dix pieds surmonté d'un vieil acier rouillé,
 On trouve près de Berne, au fond d'une prairie,
 Un socle permanent, belle maçonnerie,
 D'où l'homme peut, avant de rouler au tombeau,
 Contempler la nature en son plus beau manteau.
 Derrière et sur les flancs, la forêt infinie
 Obstrue au patient le retour à la vie.
 En face du tréteau s'étend l'éternité :
 C'est un large plateau de cent bosquets planté,
 Qui s'élève en riant jusqu'à l'amphithéâtre
 Des monts lépontiens dont la base est bleuâtre
 Et dont les pics g'acés qui touchent le soleil,
 Cuirassés de cristal et casqués de vermeil,
 Renvoyant les rayons jusqu'au lieu de justice,
 D'un nimbe fantastique entourent le supplice,
 Et changent en géants sous un flambant arceau,
 Le bloc, le condamné, le glaive et le bourreau.
 Celui-ci, coutumier de la vivante cible,
 Docteur en chirurgie, a la main infailible,
 Et le sang s'évapore au contact d'un fer pur,
 En beau nuage rouge au fond d'un ciel d'azur.
 Lorsqu'en un tel milieu se passe l'âpre crise,
 On vide jusqu'au fond la coupe qui se brise ;
 Sans rien perdre on saisit toute lueur, tout bruit
 De ce dernier matin que talonne la nuit,
 Et l'on boit, tressaillant d'une suprême joie,
 Chaque émanation que le sol nous envoie.

Même on peut, s'enivrant l'imagination
Et montant aux sommets de la haute raison,
Regarder aux lucurs de cet autel sublime,
Le bourreau comme prêtre et soi comme victime
Et se persuader qu'un corps décapité
Est, pour le monde entier, de grande utilité,
Et remercier Dieu qui, pour sauver nos frères,
Pour les fournir toujours d'exemples salutaires,
Et les forcer ainsi de devenir meilleurs,
Fit de nous des brigands ou des faux monnayeurs.
Puis, en te contemplant, nature, douce amie,
Toi dont chaque rayon charme son agonie,
L'homme espère trouver en ton ventre profond,
Le placide bonheur qui sourit sur ton front,
Et pendant que son œil sur ton sein vert s'attache,
Presque sans la sentir il s'éteint sous la hache.

Je crois que s'il fallait absolument mourir,
D'une façon meilleure on ne pourrait finir,
Si seulement au lieu d'un nom vil ou vulgaire,
On avait nom Saint-Paul, César ou Robespierre.

Ceslaw KARSKI.

CHRONIQUE ARTISTIQUE.

Pour une fois qu'il arrive à cette bonne fille de critique de sortir de son caractère, la voilà mise au pain sec et à la porte de l'école de chant que dirige M. Avrillon, homme sévère, mais injuste.

Voici le poulet historique que lui adressa, cet automne, le directeur ci-dessus, aux bons soins de notre confrère de la *Gazette* :

A Monsieur le directeur de la *Gazette*.

Bruzelles, le 11 octobre 1872.

Monsieur,

J'ai le regret d'avoir à vous annoncer qu'à partir d'aujourd'hui, il ne peut plus y avoir aucun rapport avec le journal la *Gazette*.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite considération.

L. AVRILLON.

Et la *Gazette* de répondre :

« Nous ne voulons pas discuter le droit que prend M. Avrillon, concessionnaire d'un théâtre subsidié par la liste civile et par la ville, de se soustraire au contrôle de la presse. »

La *Gazette*, qui a d'autres chats à fouetter, n'en dit pas davantage, c'est donc aux autres

critiques, menacés du même et triste sort, de parler pour elle.

Il faudrait pourtant savoir à quoi s'en tenir, relativement aux droits et aux devoirs de la critique; — nous savons que MM. les directeurs l'entendent très-peu; il en est même qui ne l'entendent pas du tout, et pourtant, il s'agirait de s'entendre une fois pour toutes.

La critique, parce qu'elle jouit du privilège de ses entrées, est-elle, oui ou non, attachée à l'établissement?

Relève-t-elle du directeur ou du public?

Le vocable « critique » est-il synonyme de « censure » en bon français?

Si oui : Elle est *chez elle*, au théâtre; mais l'entrée des coulisses doit lui être interdite, sous peine de camaraderie; et si MM. les directeurs aiment qu'on les loue et non qu'on les conseille, ils n'ont qu'à rédiger eux-mêmes des louanges communiquées, à tant la ligne. (voir au tarif des réclames).

Nous ne sommes point de ceux qui sifflent les actrices en scène, mais nous n'en trouvons pas moins le procédé de M. Avrillon peu galant, d'autant plus que son impolitesse lui retombe sur le nez. En effet, *s'il ne pouvait plus y avoir aucun rapport avec toutes les gazettes*, la critique musicale tomberait dans le domaine public, et les directeurs qui trouvent que les vérités ne sont pas bonnes à écrire, finiraient par trouver qu'elles le sont encore moins à dire, car le public les déshabille brutalement, tandis que la critique leur laisse au moins leur chemise.

Nous demandons la parole pour un fait personnel :

L'Art libre s'occupe-t-il de la culture des céréales, du progrès de la cordonnerie, du mouvement financier, du soulèvement Carliste, ou des choses littéraires et artistiques?

En ce dernier cas, pourquoi, à défaut de ses entrées, le théâtre des *Galleries* ne lui fait-il pas un service de première?

Ce n'est cependant pas la place qui manque!

Cette négligence de la direction nous fait, bien à regret, garder pour nous des réflexions quelquefois élogieuses; ainsi, par

exemple, à propos de *Fernande*, nous eussions écrit à peu près ceci :

« Voilà un théâtre *brûlé* par l'opérette, qui » renaît enfin de ses cendres ; il vient de nous » produire dans la comédie de Sardou (d'a- » près feu Diderot), une interprétation de » premier ordre. M^{lle} Hélène Petit est une » artiste du monde dont le monde parlera » beaucoup, avant peu.... »

... Nous en dirons plus long, le jour où il nous sera permis d'entrer sans frapper.

* * *

Si les loups ne se mangent pas entre eux, les directeurs ne font pas comme les loups.

Le théâtre du Parc affiche la représentation d'une comédie, qu'il repétait depuis un mois : *le Réveillon*, pièce oubliée dans le tiroir d'un directeur qui *devait s'y connaître*, et que la réputation de M. Meilhac, son auteur, a re-veillé enfin, après six années de léthargie.

A Paris, la pièce fait de l'argent, ce qui ne l'empêche pas d'être bonne ; dans l'espoir qu'il en sera de même à Bruxelles, les théâtres des *Fantaisies* et des *Galleries*, en disputent le prix au *théâtre du Parc* : l'un monte la pièce en huit jours, l'autre en quatre, la moitié, ce qui fait que c'est deux fois plus fort.

Succès sur toute la ligne.

Cette émulation des directeurs, au profit de la comédie prime-sautière, relèvera peut-être le goût public frelaté par l'abus des spiritueux de la distillerie Offenbach et con-sorts.

Nous ne sommes point exclusif : en matière de critique, il faut avoir deux poids et deux mesures, et ne pas trouver tout mauvais ou tout bon, sous peine de tomber dans l'excès.

Le rire est chose de ce monde ; l'opéra bouffe a donc sa raison d'être, quoiqu'il tienne plutôt du délire que du rire. La parodie a son droit d'ainesse ; nous trouvons qu'Aristophane vaut bien M. Legouvé, mais tout en recon-naissant que la parodie a atteint de nos jours sa période de caducité.

Victor Hugo, sortant d'une représentation de la *Belle Hélène*, aux *Galleries*, dit un soir : « La *Belle Hélène* serait le chef-d'œuvre dra-matique de l'époque, si elle était mieux écrite. »

Victor Hugo est un expert en matière artisti-que et son opinion prédomine ; or, en accor-dant à la *Belle Hélène* ce titre de noblesse, il ajoute : *Si elle était mieux écrite* — ce qui prouve déjà qu'il faisait abstraction complète du mérite de la partition et qu'il n'admirait, lui, romantique, que la meilleure des pa-rodies du *classique*. Car tout était parodié dans cette bouffonnerie : L'imposture et la fausse science dans Calchas ; la grandeur, le prestige dans Agamemnon ; la majesté dans Ménélas ; la sagesse et la vertu dans Hélène ; la force brutale dans Achille ; l'esprit dans Ajax — ce roi gâteaux qui présentait le spectacle ignoble, d'un pauvre infirme à qui chacun donne le coup de pied de l'âne. La *Belle Hélène* un chef-d'œuvre, soit ; nous n'irons point nous faire le contradicteur impudent d'un Victor Hugo, mais en considérant toutes les insanités dont la *Belle Hélène* a été le pré-texte, nous ne pouvons nous empêcher de con-sidérer cette pièce comme un chef-d'œuvre déplorable, et croyons que Victor Hugo revien-drait sur sa première opinion, s'il entendait après le « *Bu qui s'avance* », les couplets éro-tiques de la *Timbale d'argent* qu'il eût été plus juste d'appeler la timbale de ruolz, tant elle sonnait creux.

L'excès d'opéra bouffe est surtout funeste aux comédiens dont il *charge la manière* et ca-ricature l'originalité.

C'est le vieillard ingambe que l'on voit, dans certain conte, implorer des passants le secours de leur échine, et une fois installé sur le dos des gens, les forcer à le porter jusqu'à ce qu'ils soient épuisés de fatigue.

* * *

L'opéra bouffe a cependant rendu service à la littérature dramatique, si ce n'est par lui-même, du moins par le répertoire qu'il a fait oublier. Il a débarrassé la scène du vaudeville sensible auquel Scribe doit sa réputation.

On se souvient de ce fameux couplet :

« *C'est par les lapins qu'on commence*
» *C'est par le peuple qu'on finit.* »

Il s'en fabriquait comme cela des *grosses*, d'où le talent de *bien dire le couplet*, devenu, à la longue, un talent de société. Nous sommes

enfin revenus de ces vaudevilles où l'auteur faisait la pluie et le beau temps. On a laissé enfin le surnaturel à la féerie, et l'on ne voit plus guère de personnage de vaudeville sous prétexte qu'il sort pour aller chercher son mouchoir ou sa femme qu'il a oubliés, éprouver le besoin de vous chanter cela sur un vieux *pont-neuf*.

* *

Le théâtre moderne a créé un nouveau vaudeville, le vaudeville humoristique, sans couplets, le vaudeville de mœurs, de mœurs légères peut-être, le vaudeville du jour. Celui-là, exempt de *clowneries* et de calembours, fait rire son public de bon cœur et de bon esprit.

Au théâtre, le faux rire ne désarme pas; la toile n'est pas aussitôt baissée que le rieur se demande pourquoi il a ri, et s'apercevant qu'il a ri *pour une bêtise*, il ne pardonne pas à l'auteur d'avoir abusé de sa confiance.

* *

Le succès du *Réveillon* est donc légitime; cette pièce est de son temps, comme le *Bourgeois-Gentilhomme* était du sien.

Les auteurs comiques ne cherchent plus à faire de l'esprit, ils se contentent d'en avoir. L'esprit naturel est le meilleur — surtout dans les œuvres dramatiques. Le naturel, voilà précisément la grande difficulté du théâtre, tant pour l'auteur que pour l'acteur. Nul n'est auteur ou acteur s'il n'a le talent de la vaincre. On peut être invraisemblable sans cesser d'être naturel : l'invraisemblance étant le fait du monde dans lequel nous vivons. Or, le théâtre visant à être de ce monde la reproduction plus ou moins fidèle, doit, suivant son ordre tragique ou comique, en exalter les passions ou en parodier les mœurs. Sans l'invraisemblance, il n'y aurait pas de théâtre possible, mais l'invraisemblance ne doit pas aller jusqu'à l'absurdité.

A défaut de caractère, la comédie du jour se contente de types; d'ailleurs, ce que le public lui demande avant tout, ce sont des situations, et des situations *neuves*.

Le scénario avant tout : il s'agit d'y mettre de l'originalité, de l'inattendu, du mouvement

et surtout des surprises — le dialogue s'en suit. Il ne sera point difficile de mettre ce scénario en action; c'est l'affaire des acteurs, et ceux-ci ont tellement imposé leur individualité au théâtre, que l'auteur n'a plus qu'à leur prendre mesure et confectionner dans l'étoffe de sa pièce le rôle à leur taille: si le rôle est bien fait, ils le porteront à merveille, et longtemps, si l'étoffe en est bonne et durable.

Dans le répertoire comique, ce n'est pas le rôle qui fait l'artiste, mais l'artiste qui fait le rôle. Nous parlons de ces artistes typiques, qui d'ailleurs ont leurs sosies partout, les *emplois* dramatiques étant maintenant remplacés par les *genres*. L'originalité de ces artistes est telle qu'ils ont beau changer de rôle, ils restent toujours les mêmes, et rompent à leur *manière* les rôles qu'ils interprètent : de même qu'un vêtement subit l'empreinte de celui qui le porte. Tous les vêtements usés par le même homme auront la même tournure et les mêmes plis.

L'auteur travaille donc comme le peintre, d'après nature, mais d'après la *nature* du modèle qu'il a devant les yeux. Il met sa verve et son esprit dans la bouche de l'artiste chargé du personnage, en laissant au personnage le langage familier à l'artiste, et de cette collaboration entre l'auteur et l'interprète il doit sortir un personnage vivant et original.

Au point de vue théorique, il se peut que l'auteur connaisse mieux le théâtre que l'acteur, mais au point de vue pratique, il est évident que l'acteur le connaît mieux que l'auteur. De ces connaissances mises en commun il doit résulter pour la pièce une exécution parfaite. D'ailleurs, les artistes qui se sont mêlés d'écrire pour le théâtre ont presque toujours fait des auteurs de premier ordre; — est-il besoin d'en demander la preuve à Shakspeare et à Molière, qui resteront à jamais les grands maîtres modernes de l'art dramatique.

On pourrait citer encore, plus modestement, M. Richard, l'auteur des *Enfants*.

Bref, il est à souhaiter que l'auteur du *Réveillon* fasse école, afin que la comédie ne soit plus réduite à l'indigence.

Henri LIESSE.

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du lait battu.

NOTRE PROGRAMME :

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

CE QUE TOUT LE MONDE SAIT SUR L'EXPRESSION ET QUELQUE CHOSE
QUE TOUT LE MONDE NE SAIT PAS.

L'expression est en général l'image d'un sentiment.

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture, est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste, est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée, dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville, dans une ville, chaque famille; dans une famille, chaque individu, chaque instant, a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il méprise, il dédaigne, il admire, et chacun des mouvements de son âme, vient se peindre sur son visage, en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

Sur son visage? Que dis-je? Sur sa bouche, sur ses joues, sur ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe; et une grande imagination de peintre, est un recueil immense de toutes ses expressions. Chacun de nous en a sa petite provision; et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la

beauté. Remarquez-le bien, mon ami; interrogez-vous à l'aspect d'un homme, ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité, ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise, qui vous attire ou vous repousse.

Supposez l'Antinoïs devant vous. Les traits sont beaux et réguliers. Les joues larges et pleines annoncent la santé. Nous aimons la santé, c'est la pierre augurale du bonheur. Il est tranquille, nous aimons le repos. Il a l'air réfléchi et sage; nous aimons la réflexion et la sagesse. Je laisse là le reste de la figure, et je vais m'occuper seulement de la tête.

Conservez tous les traits de ce beau visage comme ils sont; relevez seulement un des coins de la bouche, l'expression devient ironique, et le visage vous plaira moins. Remettez la bouche à sa place, et relevez les sourcils, le caractère devient orgueilleux, et il vous plaira moins. Relevez les deux coins de la bouche en même temps, et tenez les yeux bien ouverts, vous aurez une physionomie cynique, et vous craindrez pour votre fille, si vous êtes père. Laissez retomber les coins de la bouche, et rabaissez les paupières, qu'elles couvrent la moitié de l'iris, et partagent la prunelle en deux, et vous en aurez fait un homme faux, caché, dissimulé, que vous éviterez.

Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles, bien bordées, une bouche entr'ouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé, me faisaient galopper à dix-huit ans. Aujourd'hui, que le vice ne m'est plus bon, et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille qui a l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme.

Qui est-ce qui a bon goût? Est-ce moi à dix-huit ans? Est-ce moi à cinquante? La question sera bientôt décidée. Si l'on m'eût dit à dix-huit ans: Mon enfant, de l'image du vice, ou de l'image de la vertu, quelle est la plus belle? Belle demande, aurais-je répondu, c'est celle-ci.

Pour arracher de l'homme la vérité, il faut à tout moment donner le change à la passion, en empruntant des termes généraux et abstraits. C'est qu'à dix-huit ans, ce n'était pas l'image de la beauté, mais la physionomie du plaisir qui me faisait courir.

L'expression est faible ou fausse, si elle laisse incertain sur le sentiment.

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage, accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, la garde. Quelquefois aussi, on la reçoit de la nature; et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons et de nous donner le visage du méchant, ou de nous faire méchants, et de nous donner l'image de la bonté.

J'ai vu au fond du faubourg Saint-Marceau, où j'ai demeuré longtemps, des enfants charmants de visage. A l'âge de douze à treize ans, ces yeux pleins de douceur étaient devenus intrépides et ardents; cette agréable petite bouche s'était contournée bizarrement; ce cou, si rond, était gonflé de muscles, ces joues larges et unies étaient parsemées d'élévations dures. Ils avaient pris la physionomie de la halle et du marché. A force de s'irriter, de s'injurier, de se battre, de crier, de se décoiffer pour un liard, ils avaient contracté, pour toute leur vie, l'air de l'intérêt sordide, de l'impudence et de la colère.

Si l'âme d'un homme ou la nature a donné à son visage l'expression de la bienveillance, de la justice et de la liberté, vous le sentirez, parce que vous portez en vous-même des images de ces vertus; et vous accueillerez celui qui vous les annonce. Ce visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes; chaque état de la vie a son caractère propre et son expression.

Le sauvage a les traits fermes, vigoureux et prononcés, des cheveux hérissés, une barbe

touffue, la proportion la plus rigoureuse dans les membres; quelle est la fonction qui aurait pu l'altérer? Il a chassé, il a couru, il s'est battu contre l'animal féroce; il s'est exercé, il s'est conservé, il a produit son semblable; les deux seules occupations naturelles. Il n'a rien qui sente l'effronterie et la honte. Un air de fierté mêlé de férocité. Sa tête est droite et relevée; son regard fixe. Il est le maître dans sa forêt. Plus je le considère, plus il me rappelle la solitude et la franchise de son domicile. S'il parle, son geste est impérieux, son propos énergique et court. Il est sans loi et sans préjugés. Son âme est prompte à s'irriter. Il est dans un état de guerre perpétuelle. Il est souple, il est agile; cependant, il est fort.

Les traits de sa compagne, son regard, son maintien ne sont point de la femme civilisée. Elle est nue, sans s'en apercevoir. Elle a suivi son époux dans la plaine, sur la montagne, au fond de la forêt. Elle a partagé son exercice. Elle a porté son enfant dans ses bras. Aucun vêtement n'a soutenu ses mamelles.

Sa longue chevelure est éparse. Elle est bien proportionnée. La voix de son époux était tonnante; la sienne est forte. Ses regards sont moins arrêtés; elle conçoit de l'effroi plus facilement. Elle est agile.

Dans la société, chaque ordre de citoyens a son caractère et son expression; l'artisan, le noble, le roturier, l'homme de lettres, l'ecclésiastique, le magistrat, le militaire.

Parmi les artisans, il y a des habitudes de corps, des physionomies de boutiques et d'ateliers.

Chaque société a son gouvernement et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle ou supposée, qui en est l'âme, le soutien et le mobile.

La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier.

Dans la monarchie, où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité, de la grâce, de la douceur, de l'honneur, de la galanterie.

Sous le despotisme, la beauté sera celle de

l'esclave. Montrez-moi des visages doux, soumis, timides, circospects, suppliants et modestes. L'esclave marche la tête inclinée; il semble toujours la présenter à un glaive prêt à le frapper.

Et qu'est-ce que la sympathie?

J'entends cette impulsion prompte, subite, irréfléchie, qui presse et colle deux êtres l'un à l'autre, à la première vue, au premier coup, à la première rencontre; car la sympathie, même en ce sens, n'est point une chimère. C'est l'attrait momentané et réciproque de quelque vertu. De la vertu naît l'admiration; de l'admiration, l'estime, le désir de posséder et l'amour.

Voilà pour les caractères et leurs diverses physionomies: mais ce n'est pas tout; il faut joindre encore à cette connaissance une profonde expérience des scènes de la vie. Je m'explique. Il faut avoir étudié le bonheur et la misère de l'homme sous toutes ses faces, des batailles, des famines, des pestes, des inondations, des orages, des tempêtes; la nature sensible, la nature inanimée, en convulsion. Il faut feuilleter les historiens, se remplir des poètes, s'arrêter sur leurs images. Lorsque le poète dit: *Vera incessu patuit dea*, il faut chercher en soi cette figure-là. Lorsqu'il dit: *Summâ placidum caput extulit undâ*, il faut modeler cette tête-là; sentir ce qu'il en faut prendre, ce qu'il en faut laisser; connaître les passions douces et fortes et les rendre sans grimace. Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête, Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile.

Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés et mille autres puérides affecteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression.

Que votre tête soit d'abord d'un beau caractère. Les passions se peignent plus facilement sur un beau visage. Quand elles sont extrêmes, elles n'en deviennent que plus terribles. Les Euménides des anciens sont belles.

et n'en sont que plus effrayantes. C'est quand on est en même temps attiré et repoussé violemment qu'on éprouve le plus de malaise ; et ce sera l'effet d'une Euménide à laquelle on aura conservé les grands traits de la beauté.

L'ovale du visage allongé dans l'homme, large par le haut, se rétrécissant par le bas, caractère de noblesse.

L'ovale du visage, arrondi dans la femme, dans l'enfant, caractère de jeunesse, principe de la grâce.

Un trait déplacé de l'épaisseur d'un cheveu, embellit ou dépare.

Sachez donc ce que c'est que la grâce ou cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action. Surtout ne la prenez point pour celle de l'acteur ou du maître à danser. La grâce de l'action et celle de Marcel se contredisent exactement. Si Marcel rencontrait un homme placé comme l'Antinoüs, portant une main sous le menton et l'autre sur les épaules : « Allons donc, grand dadais, lui dirait-il, est-ce qu'on se tient comme cela ? » Puis, lui repoussant les genoux avec les siens, et le relevant pardessus les bras, il ajouterait : « On dirait que vous êtes de cire et que vous allez fondre. Al-lons, nigaud, tendez-moi ce jarret ; déployez-moi cette figure ; ce nez un peu au vent. » Et quand il en aurait fait le plus insipide petit maître, il commencerait à lui sourire, et à s'applaudir de son ouvrage.

Si vous perdez le sentiment de la différence de l'homme qui se présente en compagnie et de l'homme intéressé qui agit ; de l'homme qui est seul et de l'homme qu'on regarde ; jetez vos pinceaux dans le feu. Vous académiserez, vous redresserez, vous guinderez toutes vos figures.

Voulez-vous sentir, mon ami, cette différence ? Vous êtes seul chez vous. Vous attendez mes papiers qui ne viennent point. Vous pensez que les souverains veulent être servis à point nommé. Vous voilà étendu sur votre chaise de paille, les bras posés sur vos genoux ; votre bonnet de nuit renfoncé sur vos yeux ou vos cheveux épars et mal retroussés sous un peigne courbé ; votre robe de chambre

entr'ouverte et retombant à longs plis de l'un et de l'autre côté : vous êtes tout à fait pittoresque et beau. On vous annonce M. le marquis de Castries, et voilà le bonnet relevé, la robe de chambre croisée, mon homme droit, tous ses memdres bien composés, se maniant, se *marcelisant*, se rendant très agréable pour la visite qui arrive, très-maussade pour l'artiste. Tout à l'heure vous étiez son homme ; vous ne l'êtes plus

Quand on considère certaines figures, certains carctères de tête de Raphaël, des Carraches et d'autres, on se demande où il les ont prises. Dans une imagination forte, dans les auteurs, dans les nuages, dans les accidents du feu, dans les ruines, dans la nation où ils ont recueilli les premiers traits que la poésie a ensuite exagérés.

Ces hommes rares avaient de la sensibilité, de l'originalité, de l'humeur. Ils lisaient, les poètes surtout. Un poète est un homme d'une imagination forte, qui s'attendrit, qui s'effraie lui-même des fantômes qu'il se fait.

Je ne saurais résister. Il faut absolument, mon ami, que je vous entretienne ici de l'action et de la réaction du poète sur le statuaire ou le peintre du statuaire sur le poète ; et de l'un et de l'autre sur les êtres tant animés qu'inanimés de la nature. Je rajeunis de deux mille ans, pour vous exposer comment, dans les temps anciens, ces artistes influaient réciproquement les uns sur les autres ; comment ils influaient sur la nature même, et lui donnaient une empreinte divine ! Homère avait dit que Jupiter ébranlait l'Olympe du seul mouvement de ses noirs sourcils. C'est le théologien qui avait parlé ; et voilà la tête, que le marbre, exposé dans un temple, avait à montrer à l'adorateur prosterné. La cervelle du sculpteur s'échauffait ; et il ne prenait la terre molle et l'ébauchoir que quand il avait conçu l'image orthodoxe.

Le poète avait consacré les beaux pieds de Thétis, et ces pieds étaient de foi ; la gorge ravissante de Vénus, et cette gorge était de foi ; les épaules charmantes d'Apollon, et ces épaules étaient de foi. Le peuple s'attendait à retrouver sur les autels ses dieux et ses déesses, avec les charmes caractéristiques de son caté-

chisme. Le théologien ou le poète les avait désignés; et le statuaire n'avait garde d'y manquer. On se serait moqué d'un Neptune, qui n'aurait pas eu la poitrine d'un hercule, qui n'aurait pas eu le dos de la bible païenne, et le bloc de marbre hérétique serait resté dans l'atelier.

Qu'arrivait-il de là; car, après tout, le poète n'avait révélé ni fait croire; le peintre et le sculpteur n'avaient représenté que des qualités empruntées de la nature? C'est que, quand, au sortir du temple, le peuple venait à reconnaître ces qualités dans quelques individus, il en était bien autrement touché. La femme avait fourni ses pieds à Thétis, sa gorge à Vénus, la déesse les lui rendait, mais les lui rendait sanctifiés, divinisés. L'homme avait fourni à Apollon ses épaules, sa poitrine à Neptune, ses flancs nerveux à Mars, sa tête sublime à Jupiter. Mais Apollon, Neptune, Mars, Jupiter les lui rendaient sanctifiés, divinisés.

.
.
.
.

Nous nous servons cependant encore des expressions de charmes divins, de beauté divine; mais, sans quelque reste de paganisme, que l'habitude avec les anciens poètes entretient dans nos cerveaux poétiques, cela serait froid et vide de sens. Cent femmes de formes diverses peuvent recevoir le même éloge; mais il n'en était pas ainsi chez les Grecs. Il existait en marbre ou sur la toile un modèle donné, et celui qui, aveuglé par la passion, s'avisait de comparer quelque figure commune avec la Vénus de Guide ou de Paphos, était aussi ridicule que celui qui, parmi nous, oserait mettre quelque petit nez retroussé de bourgeoise à côté de madame la comtesse de Brionne : on hausserait les épaules et on lui rirait au visage.

Nous avons cependant quelques caractères traditionnels, quelques figures données par la peinture et par la sculpture.

Personne ne se méprend au Christ, à saint Pierre, à la Vierge, à la plupart des Apôtres; et croyez-vous qu'au moment où un bon croyant reconnaît dans la rue quelques-unes de ses

têtes, il n'éprouve pas un léger sentiment de respect? Que serait-ce donc si ces figures ne se représentaient jamais à la vue, sans éveiller un cortège d'idées, voluptueuses, agréables, qui unissent les sens et les passions en jeu?

Grâces à Raphaël, au Guide, au Baroque, au Titien et à quelques autres peintres italiens, lorsque quelque femme nous offre ce caractère de noblesse, de grandeur, d'innocence et de simplicité qu'ils ont donné à leurs vierges, voyez ce qui se passe alors dans l'âme; si le sentiment qui nous affecte n'a pas quelque chose de romanesque qui tient de l'admiration, de la tendresse et du respect; et si ce respect ne dure pas encore, lors même que nous savons, à n'en pouvoir douter, que cette vierge est consacrée par état au culte de la Vénus publique.

.
.
.
.

Ce serait ici le moment de traiter du choix de la belle nature; mais il suffit de savoir que tous les corps et les aspects d'un corps ne sont pas également beaux; voilà pour les formes; que tous les visages ne sont pas également propres à rendre fortement la même passion; il y a des boudeuses charmantes, et des ris déplaisants; voilà pour les caractères; que tous les individus ne montrent pas également bien l'âge et la condition; et qu'on ne risque jamais de se tromper, quand on établit la convenance la plus forte entre la nature dont on a fait choix et le sujet qu'on traite.

Mais ce que j'esquisse ici en passant se trouvera peut-être un peu plus fortement rendu dans la lettre sur la composition qui va suivre. Qui sait où l'enchaînement des idées me conduira! Ma foi! ce n'est pas moi.

DIDEROT.

Dans notre prochaine livraison, nous terminerons la série des Exhumations artistiques par une dernière lettre de Diderot traitant de la composition et de l'architecture.

SOLEIL COUCHANT.

La lande est âpre et haute où le Couchant allume,
D'un dernier feu, le sol hérissé de granit.
Au loin, brillant encor par sa barre d'écume,
La mer sans fin commence où la terre finit.

A mes pieds c'est la nuit, le silence. Le nid
Se tait, l'homme est rentré sous le chaume qui fume.
Seul, l'Angélu du soir, ébranlé dans la brume,
A la vaste rumeur de l'Océan s'unit.

Alors, comme du fond d'un abîme, des traînes,
Des ravins, des taillis, montent les voix lointaines
Des pâtres attardés ramenant le bétail.

L'horizon tout entier s'enveloppe dans l'ombre,
Et le soleil mourant, sur un ciel riche et sombre,
Ferme les branches d'or de son rouge éventail.

José DE HEREDIA.

PETIT LEVER.

On a causé fort tard de mille riens charmants ;
On a vu s'alanguir sa prunelle bleu pâle,
Plus transparente encor que l'eau des diamants,
Sous les cils bruns lustrés qui bordent son ovale.

Lors, comme on va foulant les gazons embaumants,
Dans le parc du château, dès l'heure matinale,
On se souvient qu'hier, le regard, par moments,
Tout autour de son bras s'enroulait en spirale,

Et que l'on remarquait, (sans trop en avoir l'air)
Au-dessus du poignet, un creux de belle chair,
Avec un plaisir fol qu'il fallait sous-entendre.

Et pendant que le cœur bat, à ce souvenir,
On est tout étonné de la voir accourir,
Les pieds dans la rosée, en peignoir rose tendre.

Henri LIESSE.

A MARIE-JOSÉPHE.

Ah ! que nous sommes loin du temps de ta jeunesse,
Et des grandes forêts où tu courais pieds nus,
Agile et vagabonde, oubliant ta détresse,
Et laissant le grand vent baiser tes bras charnus !

Tes cheveux crépelés, ton sein de mulâtresse,
Rendaient plus attrayants tes charmes ingénus :
Telle, avant ses amours, Diane chasseresse,
Courait dans la bruyère et sur les monts cheuus.

Il ne reste plus rien de ta beauté sauvage ;
Le flot ne mordra plus tes pieds, sur le rivage,
Et l'herbe a recouvert la trace de tes pas.

Paris t'a faite riche, entre les plus hautaines ;
Tes frères, les chasseurs, ne reconnaîtraient pas
Celle qui, dans mes mains, buvait l'eau des fontaines !

W. S.

ÉNIGME.

Un poète amoureux qui s'ennuyait sur terre,
(Le sort par trop bourgeois l'ayant déshérité.)
Vint frapper, en passant, chez une Majesté,
Mais une Majesté comme l'on n'en voit guère.

Comme il portait sur lui tout ce qu'il faut pour plaire,
La dame, quand il eut juste assez insisté,
Lui donna le baiser..... aussitôt sa matière
Fut réduite à l'état de volatilité.

La dame quand il eut ainsi perdu son Être,
« Jona de l'éventail » et fit, par la fenêtre,
Envoler ce poète idéal. — Depuis lors,

A travers l'infini, loin de ce monde bête,
Va, d'étoile en étoile, un amoureux poète,
Vivant de l'air du temps, comme une âme sans corps !

Henri LIESSE.

M^{lle} VEUVE VAN PEAR.

CONTE VRAISEMBLABLE.

(Suite.)

Puis, enchantée d'elle-même, elle alla se sourire devant la glace, déranger ses cheveux et pencha sa tête en arrière pour recevoir le baiser de son mari survenu, en traître, lui prendre la taille.

Sur ce, le garçon, entra sans frapper, mais habitué à jouer le troisième rôle de *l'amour surpris*, il fit semblant de donner du feu aux becs de gaz.

M^{lle} veuve Van Pear n'en rougit pas moins jusqu'aux oreilles et Boutarel se trouva tout embarrassé comme un homme surpris en prenant son bien là où il le trouve.

Mais le garçon, qui en avait bien vu d'autres, les mit de suite à l'aise en présentant la carte : Elle choisit parmi les plats invraisemblables.

— Et quel vin ? demanda le garçon.

Boutarel, s'en fût à la rigueur, rapporté au goût du garçon : entre le rouge et le blanc il n'y avait pas de milieu pour lui.

— Montez-nous du champagne, ... d'abord ! commanda la veuve.

Quand le garçon fut parti, Boutarel s'étonna de ce qu'elle avait commandé *d'abord* du champagne, objectant que le champagne était un vin de dessert.

— Si tu crois, mon ami, que je vais dîner ici comme chez moi ! je veux y souper comme on y soupe habituellement !

Il trouva la fantaisie originale, et pensa : « Au fait, j'aurai un peu l'air d'un mari en bonne fortune ! »

Pendant les préliminaires du souper, tous deux se regardaient face à face, attendant la réplique, comme deux personnages dont l'un a trop à dire et l'autre pas assez, pour se prononcer.

— Tiens, dit-elle, en impromptu, je n'avais pas remarqué cela : Regarde donc sur la glace

tous ces hiéroglyphes, on dirait que l'on a patiné dessus.

Boutarel, pour faire le connaisseur, se mit à lui expliquer comment les femmes qui venaient ici avaient la fantaisie d'écrire sur la glace avec leurs bagues.

— Qu'elles sont drôles ces femmes ! dit M^{lle} veuve Van Pear.

— Oh ! quelquefois, pas toujours.

— Comment, est-ce qu'elles sont tristes quelquefois ?

— Tristes, ... elles n'en ont guère le temps, je veux dire par là, qu'on ne s'amuse pas toujours avec elles.

— Quelle espèce de femmes est-ce donc, en somme ?

— Peuh ! ... un tas de *toquées*.

— Tu veux dire, des femmes de mauvaise vie ?

— Ça dépend comme on l'entend, parce qu'au contraire elles mènent bonne et joyeuse vie.

Cette façon d'apprécier ne déplut pas à M^{lle} veuve Van Pear qui n'était pas fâchée d'apprendre que son mari en savait quelque chose.

— Ce sont des femmes sans cœur, qui ne savent pas aimer, n'est-ce pas ?

— Par habitude, non, mais par hasard, suivant le caprice.

— Ah ! répondit simplement la veuve que le mot « habitude » avait froissée dans ses sentiments intimes.

Le garçon survint à propos, cette fois, et donna le change à la conversation.

M^{lle} veuve Van Pear — surtout femme du moment — ne songea plus qu'au plaisir et voulut elle-même déboucher le champagne : mais elle eut peur du bouchon (ce n'était pas là qu'était le danger, pourtant) et laissa le garçon remplir son office.

— Quel vin charmant ! s'exclama-t-elle en faisant baigner la lumière du gaz dans le vin blond.

— Charmant, oui, mais il n'en faut pas trop boire.

— Pourquoi ?

— Parce que... parce qu'il a trop d'esprit.

— C'est pour cela qu'il plaît aux femmes!

Et elle vida sensuellement la coupe des yeux et des lèvres, pendant que son mari la contemplait, béatifié, ainsi qu'un homme qui ne peut croire à son bonheur.

Elle était vraiment adorable à voir, ainsi abandonnée à elle-même — et nul, (sauf peut-être ses deux défunts), n'était entré encore dans son intimité.

M^{lle} veuve Van Pear ne se montrait en public que le visage couvert de ce masque placide et mystérieux du sphynx antique.

Si telle était la dame, toute autre était la femme.

Hors le monde, elle jetait le masque, et son visage si fin, qu'on l'eût dit taillé dans l'ivoire, s'enlumina de colorations tendres; ses prunelles baudelairiennes, brillaient dans leur auréole bleue comme les étoiles au ciel; ses lèvres minces à couper les paroles, se *sensualisaient*; ses membres aux apparences délicates, aux gestes vifs, ses bras longs et minces aux étreintes puissantes faisaient patte de velours.

Pour compléter le mysticisme de cette transfiguration, mettez aux mains de cette beauté un verre de champagne, et l'ivresse stupide qui abrutit deviendra l'ivresse étrange qui spiritualise.

Boutarel qui n'avait jamais médité sur la métempsychose, et dont le cerveau ne s'était jamais trouvé à pareille extase, pour la première fois sa vie, voyait plus loin que le bout de son nez.

Mais aussi, comme elle entendait la séduction, cette jolie bacchante en robe de soie!

Elle était douée de cette puissance magnétique qui fit complètement défaut à M^{me} Pluton, lorsque cette reine damnée se mit en tête de troubler l'âme de ce pauvre diable d'Antoine — un bon saint qui n'aimait que les bêtes.

Assise comme sur un nuage, en face de cet homme qui la fixait comme un halluciné, M^{lle} veuve Van Pear, s'exaltant elle-même de son propre prestige, ne vivait plus, — elle se survivait!

La figure humaine du garçon les fit tomber tous deux des nues. Boutarel, en se relevant

de la chute, se souvint d'un conte de Perrault où les soupers de ce genre étaient servis par la main des fées et il trouva peu naturel que celui-là ne fût pas ainsi servi, comme par enchantement.

M^{lle} veuve Van Pear fit frapper une nouvelle bouteille de moët.... Tout énamouré d'elle, il la regardait boire, haut la coupe, et comparait la couleur de ce liquide d'or à la nuance de ses cheveux désordonnés, resplendissants au gaz comme des épis mûrs au soleil.

— Regrettes-tu, maintenant, de m'avoir écouté? lui demanda-t-elle, féline.

— Oh non! non! Je m'amuse mieux ici que chez M. Bouquerot!

Elle eût préféré au verbe « amusé » un synonyme délicat, si en ce moment elle n'avait eu plus d'yeux que d'oreilles. Aussi, offrant sa main au baiser, lui dit-elle avec pénétration :

— Une honnête femme peut être infidèle à son mari sans y prendre garde, rien que par le désir qu'elle provoque; en ce cas, pourquoi voudrais-tu exposer la tienne aux convoitises des autres, en la leur prodiguant; si tu aimes ta femme, garde-la pour toi tout seul, et vivons chez nous, entre nous et pour nous.

Ces paroles lui entrèrent dans l'âme; il était enthousiasmé; si cette femme l'eût exigé, nul doute qu'il ne se fût, sur le champ, saigné aux quatre veines.

Le garçon revint et produisit l'effet d'un mortel égaré dans l'Olympe — au temps où il y en avait.

Mais les garçons ont du savoir-vivre; celui-ci particulièrement. Il fit une sortie habile en insinuant : « que si l'on avait besoin de lui, Monsieur n'avait qu'à sonner. »

A ces mots, M^{lle} veuve Van Pear « partit d'un éclat de rire » si fantastique, — que Faust, ayant le dos tourné, eût cru entendre Méphistophélès.

Le lendemain de cette idylle au champagne, Boutarel rentra à son bureau, tranquille comme un homme qui a dormi là-dessus.

M. Bouquerot (qu'il faut, en cette circonstance, considérer comme un père) vint lui adresser ses félicitations; il mit même une

certaine solennité à lui faire remarquer que l'absence d'un employé aussi entendu aux affaires, avait porté préjudice à sa maison, qu'il possédait mieux que personne l'initiative du négoce, la discipline des chiffres, qu'il ne pouvait plus se passer de lui et lui fit part de projets d'augmentation pour la fin de l'an; il poussa même la bienveillance jusqu'à le trouver un peu fatigué.

L'employé confus remercia son patron sans discuter, et lui assura que la besogne attardée serait vite remise au courant, qu'il travaillerait, au besoin, chez lui, le soir.

M. Bouquerot s'en défendit avec instance :

— Non ! non ! mon ami, cela ne ferait pas le compte de votre dame ; vous êtes trop frais marié pour qu'elle vous permette un excès de zèle à son préjudice ; ce sera bon dans quelque temps, et moi-même, d'ailleurs, je ne vous le permettrais pas non plus ; vous avez fait prospérer ma maison, il est trop juste que je prenne deux employés de plus et que je vous mette à leur tête. Voilà comme je suis, moi !

Boutarel avait tous les bonheurs à la fois ; il eut la sincérité de se croire un homme heureux, — il y a des gens qui ne veulent jamais le reconnaître.

Les heures de bureau qui marquèrent le premier mois de cette existence en partie double lui furent donc légères. Mais pendant ces heures là, M^{lle} veuve Van Pear ne vivait pas. Elle restait des journées entières, les yeux perdus dans le miroir de l'espion, guettant le retour de son mari, et si tôt qu'elle l'apercevait, elle courait au devant de lui comme au devant d'un mari retour de l'Inde.

Et c'étaient des embrassements à n'en plus finir.

Boutarel en sentant dans ses bras ce corps de femme si souple sous le peignoir, — vêtement merveilleux qui déshabille si bien la femme — se sentait pris de ces enchantements vagues, point stipulés d'ordinaire dans les contrats.

Puis on dialoguait amoureusement devant un feu de joie. Elle lui racontait ce qu'elle avait fait et ce qu'elle n'avait pas fait pendant son absence : Elle avait ouvert un livre, puis l'avait refermé, elle avait pensé à lui, elle s'é-

tait ennuyée, elle avait rouvert le livre, elle avait essayé une coiffure, elle l'avait attendu, elle s'était habillée, elle avait réfléchi, et finissait toujours par trouver qu'il travaillait trop.

La bonne venait mettre fin à ces duos charmants, en annonçant l'heure du diner. Alors M^{lle} veuve Van Pear allait s'asseoir sans enthousiasme et sans appétit à la table de famille, où réduite à la contrainte forcée, elle regrettait le souper en tête-à-tête du lendemain de ses troisièmes noces.

Un matin, M. Bouquerot constata que son bras droit était en retard de cinq minutes, et il en conçut des symptômes alarmants.

— Un employé modèle en retard c'est comme un billet de banque entamé, se dit-il, il est perdu !

C'est alors que M. Bouquerot qui accordait à ses employés sa considération la plus distinguée, se distingua par une action d'éclat digne d'honorer sa mémoire d'homme et de patron.

Il ne dit rien, monta sur une chaise, atteignit la pendule, et faisant rétrograder la grande aiguille, vola cinq minutes à l'éternité.

Cet acte était sans précédent dans les annales de la bureaucratie. — Il eut pourtant des conséquences fâcheuses :

Boutarel qui s'était cru en retard, reconnaissant son erreur, se pressa moins le lendemain, et doubla inconsidérément le déficit de son temps.

Cette fois, M. Bouquerot après un pugilat avec sa conscience, finit par sacrifier l'homme aux principes, et rendit la pendule à elle-même.

Cependant, comme il ne pouvait se résoudre à incriminer son employé, il lui vint une arrière-pensée :

— Après tout, si ce retard n'était qu'une nouvelle preuve de dévouement, et si Boutarel, indisposé, surmontait par devoir le mal qui le mine !

Préoccupé par cette idée généreuse, M. Bouquerot fit le guet, et lorsque Boutarel arriva enfin, il le somma de lui dire toute la vérité. Celui-ci se recusa, s'excusa, prétendant ne rien comprendre à ce retard.

— Vous êtes un peu pâle, mon ami, assure M. Bouquerot, vous avez besoin de repos; le devoir ne doit pas aller jusqu'au sacrifice; l'esclavage n'est point dans nos mœurs; vous avez besoin de repos, reposez-vous en paix.

Et pour vaincre les derniers scrupules de Boutarel, il ajouta :

— Et ce que je vous en dis, ne croyez pas que ce soit par intérêt pour vous, c'est plutôt par égoïsme, car je sais, si je vous perdais, quel employé je perdrais, ... et je ne vous laisserai jamais tomber malade par ma faute; non, mon ami, croyez-moi, confiez-vous aux bons soins de votre dame, vous êtes pâle, vous êtes même très-pâle! »

Boutarel ne voulut jamais en convenir.

— « Alors, c'est votre dame... Oh! si c'est votre dame, le devoir vous oblige... Des maux de cœur, je suis sûr..., c'est cela, n'est-ce pas?... Est-ce que déjà!... Ah! mon gaillard! Oh! ne vous en défendez pas!... Moi, je parie pour un garçon!... Eh! eh! eh!... et vous savez, moi j'ai l'habitude de ne parier qu'à coup sûr.

Mais, en cette circonstance, M. Bouquerot n'avait des Augures que le rire, et ce rire lui resta pour compte.

Ce fut avec le plus grand sérieux du monde que son principal employé lui répondit qu'il n'était pas question de cela, mais bien de ceci : « Mon cher M. Bouquerot, vous connaissez mon dévouement à vos intérêts, aussi ce n'est pas sans embarras que je vous demande une petite modification dans mon service : Ma femme s'ennuie à mourir, en mon absence, et ne peut plus voir, sans tristesse, ma place vacante au déjeuner... J'ai eu beau vouloir lui faire entendre raison, mais les femmes, vous savez, M. Bouquerot, n'ont qu'une volonté... Je vous serais donc infiniment obligé de vouloir bien m'accorder deux heures de liberté, par jour, pour aller déjeuner avec la mienne?.....

Henri LIESSE.

(La fin à la prochaine livraison.)

LE MUSÉE DE SÉVILLE.

Ce fut en 1835 qu'un décret du gouvernement central créa les musées nationaux des provinces.

Cette mesure rencontra des difficultés dans son exécution et fut mal appliquée dans certaines capitales. Les collections de l'étranger profitèrent de la négligence apportée dans l'accomplissement d'une aussi sage disposition et s'enrichirent des chefs-d'œuvre dispersés.

Séville, le séjour d'une école justement admirée, a été plus heureuse et mieux avisée. Dans une ville où les souvenirs historiques abondent à chaque pas, le goût s'était mieux conservé, les chefs-d'œuvre des anciens maîtres furent mieux appréciés.

C'est au milieu des misères et des malheurs d'une affreuse guerre civile, avec les propres ressources des membres de la *Commission du Musée*, auxquelles se joignirent les offrandes des citoyens les plus éclairés, que les travaux furent entrepris pour transformer le couvent de la Merced en galeries propres à recevoir les tableaux. Le nouveau musée s'ouvrit en 1840. Il comprend une section de peinture et une section d'archéologie, formée des fouilles pratiquées à Santiponce sur les ruines de l'ancienne Italica. Il renferme, en outre, quelques sculptures qui, pour la plupart, sont en bois peints et dues à cette espèce d'artistes peu connus, qui, sous la dénomination modeste de *Santeros* (faiseurs de saints), ont décoré les églises et les chapelles d'Espagne et ont semé çà et là des chefs-d'œuvre peu remarqués, mais assez multipliés pour se faire une place distincte dans les diverses branches de l'art.

Nous passerons sous silence ces ouvrages peu nombreux au musée de Séville, parce que nous comptons écrire une étude particulière sur cet art mixte. Il nous paraît très-utile d'attirer l'attention sur un nombre considérable d'artistes de talent dont le nom est à peine connu.

Des diverses salles dont se compose le musée de Séville, deux surtout méritent une mention particulière comme contenant les

meilleurs tableaux de la collection. Les limites que nous nous sommes imposées ne nous permettant pas de nous étendre, nous nous bornerons aux œuvres les plus remarquables. Une salle entière a été réservée au chef de l'école de Séville; on y a réuni 25 tableaux de Murillo, les meilleurs de tout son œuvre.

Lorsque l'on pénètre au milieu de cette collection on ne sait d'abord auquel de ces chefs-d'œuvre donner la préférence. C'est comme une révélation d'un talent ignoré, et dans aucun musée, même dans celui de Madrid, le grand artiste sévillan n'est connu ni estimé à la véritable hauteur de son talent.

Parlons, d'abord, de ce puissant génie.

Le meilleur tableau de Murillo que l'on connaisse à Madrid est la *Sainte-Elisabeth de Hongrie guérissant les teigneux*; nous l'avions présenté à la mémoire quand nous avons vu à Séville le *Saint-Thomas de Villanueva faisant l'aumône*, et il nous a été impossible de ne pas donner la préférence à celui-ci. Le saint, revêtu d'habits pontificaux, s'incline devant un pauvre qui rampe à ses pieds; au premier plan, à droite, une femme tient un enfant; à gauche, un groupe de mendiants s'échelonne dans les fonds. Cette disposition, qui a permis au maître de projeter la lumière sur l'action principale et de l'arrêter sur le torse du mendiant qui reçoit l'aumône, donne au tableau un aspect magique. Le premier objet qui se présente à la vue est cette tête du saint, d'un si beau style, d'une profondeur d'expression mystique vraiment absolue, et dont le mouvement indique si bien l'action du corps. Ce qui frappe ensuite c'est cet admirable torse du pauvre, que rien n'égale comme dessin, comme modelé et comme vérité. Jeté dans l'ombre, le groupe de l'enfant qui montre son aumône à sa mère, a permis à l'artiste de donner une valeur de tons très-élevée au reste de la composition. Le petit teigneux, le vieillard et la vieille femme, qui forment le groupe de droite, sont poussés dans un clair obscur d'un effet surnaturel. Murillo s'est montré plus coloriste dans cette toile que dans la *Sainte-Elisabeth*, l'effet général est aussi préférable, et, bien que ces deux tableaux aient été peints à la même époque, il y a entre eux une différence sensible. Ces deux chefs-d'œuvre, posés comme

hors de la portée de toute critique, nous allons parcourir alternativement la salle merveilleuse.

Le *Saint-Léandre* et le *Saint-Bonaventure* sont loin de produire l'effet du tableau précédent. Le peintre a certainement tiré tout le parti qu'il pouvait d'un sujet aussi ingrat. Les têtes et les extrémités sont peintes avec ce talent de modelé qui le distingue, il a toujours cette fluidité qui, dans tous ses tableaux, fait passer les yeux de la lumière à l'ombre et au clair obscur, sans que les sens soient heurtés par une brusque transition; mais l'on sait combien ces compositions allégoriques sont malheureuses et combien il faut de talent pour en faire accepter les ridicules.

L'on ne saurait, non plus, éprouver le même entraînement devant le *Saint-Thomas*, en face de la *Santa Rita y Santa Rufina*, inférieurs encore au précédent. Ce tableau est loin de valoir sa réputation. Les deux saintes sont de face, sur le même plan, et soutiennent entre elles la tour de la cathédrale de Séville. On voit que le sujet est non moins ingrat que le précédent. Point de composition, pas d'effet de lumière; deux portraits admirablement traités comme faire et comme modelé, mais médiocres de couleur, si l'on jette un regard sur les chefs-d'œuvre dont on est entouré. Peu de choses à dire sur cette toile.

Dans l'*Adoration des bergers*, Murillo a su pousser la couleur au maximum de vigueur. Ce tableau semble peint d'inspiration et le génie de l'artiste y apparaît dans toute sa puissance. Moins étudiées, peut-être, les figures n'ont pas autant de caractère, l'ensemble a moins de style que dans les autres œuvres du maître; mais ces défauts sont rachetés par le *brio*; il se distingue surtout par un effet de clair obscur magique. Nous le préférons de beaucoup aux deux précédents, et pour la composition, la couleur et la lumière, il peut être considéré comme un des meilleurs du Musée.

Le *Saint Félix de Cantalicio*, tableau célèbre, dont tous les auteurs ont fait l'éloge, est certainement préférable comme travail: mais il ne saurait être comparé aux autres comme composition. C'est la suavité du maître; c'est en même temps l'énergie de son pinceau;

c'est aussi sa couleur riche de tons, transparente, profonde! c'est, en un mot, Murillo dans toute la plénitude de son talent; mais ce n'est pas encore le peintre du *saint Thomas*. Lorsque l'on considère les effrayantes difficultés vaincues pour faire concorder des personnages avec les apparitions qui peuplent les sujets de la plupart des tableaux de l'école espagnole, on est profondément surpris du talent qu'il a fallu à Murillo pour faire accepter ces sujets allégoriques et du parti qu'il a su en tirer pour les effets de lumière et de clair obscur. Mais aussi lorsque ce grand artiste est libre, et que son sujet lui permet l'unité dans l'espèce, alors son génie se révèle dans toute sa grandeur et sa poésie. Il produit alors la *sainte Elisabeth*, le *saint Thomas*, le *Moïse* et le *Miracle des pains* du couvent de la Caridad. Il devient alors égal aux plus grands peintres connus. Il est réellement admirable. Son dessin, sa composition, sa couleur et son exécution sont irréprochables.

Une des choses où il a surtout excellé, c'est la représentation des enfants. Si les lignes du corps humain chez l'homme adulte sont difficiles à saisir, à cet âge, la mobilité des lignes, la finesse inexprimable des tons, le modelé suave et délicat, sont autant de difficultés et d'obstacles que Murillo a su vaincre avec un rare talent et un rare bonheur. Qu'il représente Jésus dans les bras de sa mère, ou qu'il sème ses gloires (*vompimiento de gloria*) d'anges à peine indiqués, ces figures sont toujours empreintes de la grâce infinie de l'enfance. Le *Félix de Cantalicio* en est une preuve irrécusable, et parmi tous les enfants peints par Murillo, le petit Jésus de ce tableau est celui qu'il a le plus divinement exprimé. Malgré le temps qui a passé sur cette toile la fraîcheur des tons est toute juvénile: les chairs palpitent. « Que l'on nous permette le mot, s'écrie à propos du saint *Félix de Cantalicio*, E. Amador de los Rios, « Murillo a enveloppé son œuvre dans des torrents d'harmonie. »

Pour donner de suite un exemple de ce que nous avons dit plus haut à propos de la difficulté de traduire les sujets que l'on imposait au peintre sévillan, nous citerons le tableau représentant l'*Extase de saint Francisco*. Le saint est à genoux devant un crucifix, quand,

tout à coup, le Christ se détache de la croix et se penche vers lui. Nous avons vu bien souvent ce sujet traité, et toujours il nous a paru désolant: mais en face de l'œuvre de Murillo, on ressent une émotion profonde; la difficulté est vaincue aussi victorieusement qu'elle pouvait l'être. Cette dualité de la vie et de la mort dans un même corps est ce que peut produire de plus sublime l'art du peintre. Si l'on se figure joints à cela un dessin sévère et le coloris du Titien, on peut se faire une idée de l'effet produit par cette toile.

L'*Annonciation*, quoique appartenant à la même époque de Murillo, est loin de valoir le tableau précédent: on y remarque des contours trop accentués, tranchons le mot, des sécheresses qui ne sont pas habituelles dans l'œuvre du grand artiste; la composition pêche par le style, et le coloris est moins vigoureux. Le voisinage des autres toiles nuit à celle-ci, qui serait plus justement estimée si elle se trouvait en moins bonne compagnie.

Le *saint Augustin* est un des meilleurs tableaux de la galerie, l'auteur est, dans cette œuvre, à la fois dessinateur et coloriste, comme un peintre de l'école vénitienne, et son pinceau y déploie une harmonie parfaite. Ce tableau est surtout remarquable par l'effet général par un travail achevé et d'une grande unité de faire, enfin par des reflets de clair obscur d'une admirable justesse. Murillo est tout entier dans cette œuvre.

Le *saint Pedro Olusco* est loin de valoir le précédent, et son principal défaut est dans la composition et dans la manière dont la lumière est répartie. C'est encore une de ces toiles qui souffrent du voisinage des autres et qui ne peuvent supporter la comparaison.

Le *saint José portant l'enfant* est supérieur en tout point. Il brille surtout par l'exécution dont l'ampleur et la fermeté sont sans rivales. La composition est d'une grande simplicité; mais aussi, avec quelle liberté sont peintes les diverses parties de cette toile! et quelle adorable tête que celle de l'enfant! L'artiste a su lui donner une expression extraordinaire. A côté de la grâce de l'enfance, il a imprimé sur ce charmant visage une pensée d'une profonde mélancolie. Il a su imiter cette morbidesse des

chairs qui indique la vitalité, sans nuire à ce que les formes enfantines ont de suave et de vaporeux. La tête du saint manque peut-être de style, mais, comme le reste de l'œuvre, elle est peinte avec ampleur.

Le *saint Antoine* inscrit au n° 157 est aussi un remarquable tableau, mais moins complet que le *saint José*. Le saint est en extase devant l'Enfant Jésus, qui est assis sur un livre; au-dessus de ce groupe se jouent des anges dans une gloire. Cette toile, un peu usée, ne permet plus de voir les finesses de modelé que l'on devine encore. La composition, selon nous, est moins heureuse que dans les tableaux que nous avons déjà cités. Les parties les plus saillantes sont la main du saint, qui est admirable, et les anges dont nous avons parlé. Il y a cependant une observation curieuse à faire sur la manière de peindre de l'auteur: on aperçoit çà et là des frottis faits avec du noir d'ivoire pur; c'est qu'en effet, Murillo employait cette couleur de préférence aux asphaltes, et c'est probablement à son emploi, qu'il pratiquait avec de grandes précautions, que l'on doit la conservation de ses tableaux et leur fraîcheur. Telle qu'elle est, cette toile est cependant supérieure au saint Antonio conservé à la cathédrale, dont nous aurons bientôt occasion de parler et dont on fait partout le plus grand éloge. Dans celui qui nous occupe, il y a plus d'harmonie, plus de fermeté et surtout plus de couleur.

Le *corps du Christ dans les bras de sa mère*, sujet que l'on désigne généralement sous le titre de *piétad*, pêche par l'accentuation des clairs et des ombres. Cette sécheresse est due à la naïveté du prier du couvent des capucins. Tout émerveillé de l'art du restaurateur qui travaillait à cette toile, il s'imagina, pendant l'absence de celui-ci, d'essayer un procédé de son invention qui consistait à savonner le tableau. Armé d'une éponge, il lavait avec acharnement, lorsque le restaurateur le surprit dans cette attitude. Le moine lui montra avec orgueil l'eau noire qu'il avait retirée de sa lessive, et qui n'était autre chose qu'une dissolution des glacis et du travail de Murillo. Heureusement il n'avait pas tout enlevé et l'on peut reconnaître encore dans cette magnifique toile combien l'artiste s'était approché

de l'école italienne dans cette œuvre remarquable.

Le *Saint-Augustin* qui porte le n° 167 est loin de valoir celui que nous avons cité plus haut, il participe de la sécheresse du précédent, et n'a pas eu, que nous sachions, la circonstance atténuante du bon prier. Cependant, pour bien juger de cette toile et de plusieurs qui choquent à première vue, il conviendrait de savoir à quelle hauteur et dans quelles conditions de lumière elles ont dû être placées, Le musée de Séville, mais particulièrement la salle des Murillo, est très-bien disposé comme galerie et les tableaux y sont placés avec soin et intelligence; il y a cependant des exigences qu'un musée ne saurait remplir et dont il faut tenir compte.

Les peintres et surtout ceux du temps de Murillo ont modifié leur faire, leur dessin et jusqu'à la composition suivant la hauteur où devait se trouver placée leur œuvre. Il est impossible de tenir compte de cette circonstance lorsqu'on les décroche de leur destination primitive pour les soumettre aux conditions de local des galeries d'un musée.

La collection de Séville renferme encore, dans la salle des Murillo, deux *Conceptions* de cet artiste. L'une, le n° 158, est de beaucoup supérieure et peut être comparée à l'exposé de Saint-François, dont nous avons parlé plus haut. Malheureusement ce tableau a beaucoup souffert; cependant, tout usé qu'il est, il cause une profonde impression. Rien de suave, de léger et de délicieux comme ces personnages qui se perdent dans les fonds. C'est certainement une des meilleures toiles de Murillo une de celles où il a montré le plus de poésie.

L'autre *Conception*, inférieure sur bien des points, est remarquable par un coloris brillant, un faire vaporeux et une grande transparence de tons. Nous préférons les figures d'anges qui y sont représentées à ceux du tableau précédent; mais rien n'égale l'unité d'exécution de celui-ci.

A côté de ces deux toiles, nous en trouvons une à laquelle plusieurs auteurs ont donné une célébrité légendaire que rien dans la vie de Murillo ne justifie, c'est la *Vierge de la Serviette*, ainsi nommée parce qu'elle est peinte sur une serviette. Comme tous les artistes,

Murillo s'est préoccupé de l'impression des toiles, du plus ou moins de poli de leur surface. L'on conçoit, par un examen attentif de son œuvre, combien devait lui paraître importante cette circonstance à laquelle le public fait peu d'attention ; de ces petits soins de métier dépendent souvent le plus ou moins de facilité dans le travail.

On raconte à ce sujet une histoire fort accréditée. On dit qu'un jour le peintre fut invité à dîner dans un couvent et qu'après boire la conversation tomba sur son art et son talent. Les bons moines insinuèrent alors le désir de posséder une vierge de lui. Mais!... La pauvreté de l'ordre!... les dépenses du culte!... Les frais sans nombre de leur sainte maison!... et quelques diables aussi s'en mêlant!... Il était impossible de payer à sa juste valeur l'œuvre d'un artiste aussi éminent que celui qu'ils avaient le bonheur de posséder à leur table. Ah! sans la dureté des temps (car les temps étaient déjà fort durs à cette époque), combien de sacrifices ne se serait pas imposé le couvent pour posséder la sainte image de Marie, — qui ne pouvait manquer de conquérir l'adoration des fidèles, d'appeler les bénédictions du ciel sur la tête du peintre.

— Vous payerez au moins les frais, dit Murillo, et voici toujours la toile, ajouta-t-il en mettant sa serviette dans sa poche. C'est sur cette serviette que le tableau qui nous occupe a été exécuté. Il serait sans doute plus simple d'expliquer la chose plus naturellement, par exemple, par l'envie d'essayer de peindre sur une toile dont le grain lui avait plu, ce qui nous semble un motif suffisant pour l'artiste.

La *Vierge à la serviette* est un charmant tableau un peu enfumé, mais où règne une grâce enchanteresse. Ce n'est pas, à beaucoup près, un des meilleurs tableaux du maître, mais c'est un de ceux qui donne le plus à penser.

Pour avoir tant dit sur ce magnifique salon, où la vue ère sans savoir où s'arrêter ni quel chef-d'œuvre admirer de préférence, il ne nous reste qu'une toile à citer et à notre manière de voir, la moins bonne de la collection. Nous voulons parler de la vierge de *Belem* qui, si elle brille par beaucoup d'énergie et de fermeté de brosse, manque des précieuses

qualités qui nous font admirer Murillo et qui le placent dans un rang où pas un peintre n'a pu le suivre. Murillo avec de grandes masses d'ombre et de clairs se heurtant; Murillo travaillant la pâte ni plus ni moins que Velazquez ou Ribera, n'est pas le poète sublime que l'on aime et avec lequel on laisse s'envoler les sens dans les flots d'harmonie vers le ciel où il vous transporte. Si c'est encore un grand artiste que celui qui peint ainsi, ce n'est plus le poète qui vous domine, vous entraîne et vous subjugue.

Toutes les œuvres de Murillo n'ont pas trouvé place dans la galerie réservée spécialement à ce maître que nous venons de parcourir. L'église du couvent, transformée en musée, en renferme trois et des meilleures.

C'est d'abord une *Conception*, très grande toile et en même temps œuvre capitale où l'artiste a montré combien son talent savait se plier aux circonstances diverses de son art. Ce tableau colossal, entièrement peint à l'effet, fait apparaître Murillo sous un jour nouveau. Ce ne sont plus ces frottis harmonieux se perdant les uns dans les autres avec un flou et une suavité parfaits. Si l'artiste est purement coloriste, sa brosse porte à toutes les parties du tableau la lumière et la transparence, par des touches énergiques dont l'effet, à la hauteur où il est accroché, choque l'œil, mais, qui, à la distance pour laquelle il est peint, lui donnent son maximum d'effet, et révèlent des tons frais baignés par des torrents de lumière. Il y a sans aucun doute plus de science dans cette grande page que dans celles que nous avons passée en revue précédemment; mais il faut bien s'en convaincre, il y a moins de charme dans l'aspect, moins d'enivrement pour les sens, moins de poésie dans la couleur. Cependant combien d'art déployé dans ces touches savantes, dans ce dessin pur, dans cette fougue apparente du pinceau, qui donne un aspect de facilité à l'œuvre que, peut-être, l'auteur a le plus travaillée. La tête de la Vierge est belle, elle est d'un beau style, les pâques sont largement traités; mais à côté de ces qualités, l'art peut reprocher le style des anges; ce n'est ni la grâce enfantine de ceux que le peintre a semés dans son œuvre nombreuse; ce n'est pas non plus la forme de l'en-

fant, c'est plutôt la grâce et la forme de la femme, et l'on pourrait croire que c'est chez elle que Murillo a pris ses modèles. Somme toute, le génie de ce grand maître sous ce nouvel aspect surprend au premier abord. On comprend qu'il eût pu traiter la peinture à la manière de Michel-Ange et de Jules Romain.

Les deux autres tableaux de Murillo qui existent dans ce salon sont deux panneaux représentant deux passages de la vie de saint Augustin. Ils ont assez souffert pour que l'on ait de la peine à reconnaître le peintre du ciel, et n'était cet admirable enfant que l'on remarque dans l'un d'eux, on serait tenté de les attribuer à quelque élève du maître. Mais la touche légère, le modelé si suave et si souple quand il représenta l'enfance, n'appartient qu'au grand artiste et fait en un moment passer sur le manque de caractère des têtes et sur des imperfections de coloris qui ont tout lieu de surprendre.

On attribue à Velazquez deux tableaux inscrits sous les numéros 517 et 513 et dont nous avons même perdu le souvenir tant ils nous ont paru mériter peu notre attention. En effet, dans les premières productions d'un grand artiste il est rare que l'on ne remarque pas quelque qualité, quelque trait révélateur du génie : c'est ce qui manque dans les deux tableaux qui nous occupent. On ne saurait y voir que les essais infructueux de quelque moine amateur.

Après Murillo, le peintre qui est représenté par le plus grand nombre d'œuvres remarquables au musée de Séville est sans contredit Zurbaran. Les toiles de ce maître sont assez rares et celles-ci assez remarquables pour nous en occuper avec attention.

Dans les tableaux laissés par les grands maîtres on retrouve un reflet de leur génie, de leur pensée et souvent de leur caractère. De même que chez Murillo, dans ce pinceau qui excelle à représenter les grâces de l'enfance et de la femme, il est impossible de ne pas reconnaître le caractère doux et rêveur du poète; de même chez Zurbaran apparaît le génie inquiet d'un grand homme luttant contre les hasards de la

vie et de l'adversité, s'inspirant des sombres mœurs du cloître et cherchant dans l'ascétisme des moines, un écho à la mélancolie de son âme. On dirait que ses œuvres sont toutes éclairées par un rayon de lumière criblé au travers de la douteuse transparence d'un vitrail poudreux, et l'harmonie des tons de sa palette semble sortir exclusivement des couleurs les plus sombres. Lorsque l'inspiration manque à la pensée qui l'opprime, il cherche dans la copie de la nature la plus triste le sujet de ses tableaux; il devient scrupuleux et le mannequin remplace chez lui ce qui chez d'autres auteurs est le résultat des souvenirs ou de l'imagination. Il est des hommes pour qui tout est un obstacle; leurs productions traduisent ce manque de hardiesse et le doute dont elles sont empreintes en rend la vue pénible et fatigante.

Ce doute de son propre talent a poussé Zurbaran dans un travail minutieux, qui, chez tout autre, nuirait à l'effet de ses œuvres. L'on connaît de lui ce moine en extase dont l'habit rapiécé laisse apercevoir les points grossiers qui en joignent les morceaux. Cette attention donnée à de semblables minuties a quelque chose de puéril : encore un pas et le génie du peintre va s'abandonner aux effets restreints du trompe-l'œil.

Au musée de Séville, Zurbaran sort de cette voie, ses tableaux ne représentent plus un personnage isolé et l'on y trouve plusieurs compositions de lui; mais soit manque de conception, soit qu'il ait abordé rarement et avec défiance les grandes compositions, les tableaux de ce genre que nous avons sous les yeux accusent son infériorité.

La Sainte-Marie aux cavernes (Sainte-Marie de sa Cuevas) couvrant de son manteau les Pères-Chartreux, est une de ces fausses conceptions comme en peuvent inspirer le fanatisme poussé jusqu'à la puériorité. Est-ce un tableau inspiré par quelque idée ridicule de moine? On doit le penser; mais alors il faut plaindre sincèrement le talent que l'adversité pousse à traduire de semblables folies. Malgré l'exécution savante et l'ampleur du travail, la brosse du maître n'a pu sauver du ridicule un semblable sujet.

L'*Apothéose de Saint-Thomas d'Aquin* (1) est bien supérieure au précédent; mais ce tableau prouve combien son auteur était étranger à l'art qui préside à l'arrangement des grandes compositions. Le saint, accompagné de quatre Pères de l'Eglise, s'élève dans la nue; à ses pieds, assis devant une table, on voit Charles-Quint entouré de courtisans et de moines. La tête de l'empereur est réellement magnifique de caractère et d'exécution; les chairs sont admirablement peintes; les pagnes, moins raides et moins durs que dans beaucoup de tableaux du même maître, conservent cette ampleur du pli qu'il savait mieux qu'un autre leur donner. Zurbaran s'est surpassé dans l'exécution des détails et dans le coloris. L'air et la lumière sont partout; mais, à côté de ces qualités, l'effet général est perdu par une mauvaise distribution de la lumière. En effet, le tableau se trouve divisé en deux; une grande masse d'ombre, passe soudainement, sans transition de demi-teinte, au clair, et cela d'une manière si malheureuse que l'œil est choqué de la ligne de démarcation qui semble couper en deux la toile. Quelques personnages sont mal posés et l'on aperçoit bien des négligences de dessin. Néanmoins, à côté de ces défauts, l'*Apothéose de Saint Thomas d'Aquin* est un des plus précieux sinon des meilleurs tableaux de Zurbaran.

Dans cette œuvre, il est sorti de son genre ordinaire. Doit-on s'en applaudir? Nous ne le croyons pas. Il faut voir l'artiste dans toute l'originalité de son talent, il faut l'accepter même dans ce qui chez les autres serait des défauts, et nous préférons le *Réfectoire des Dominicains*, bien que très-inférieur à ceux qu'il nous reste à énumérer du même artiste. Dans ce tableau on a lieu de s'étonner de voir les anges servir à table les bons Pères. Nous voulons bien croire qu'il y a là encore un peu de l'esprit monacal, si étranger au sel attique. Il est vraiment fâcheux que cette coutume ne soit pas venue jusqu'à nous et que nous n'ayons pas la faculté de nous procurer, même en pas-

(1) Ce tableau a fait le voyage de Paris où on doit en avoir conservé le souvenir. Vendu après la chute de l'empire, il n'est pas resté dans la cathédrale de Séville, d'où il avait été enlevé. Les arts y ont gagné et l'on peut jouir de sa vue sous un jour plus propice.

sant, de semblables officieux. Qui sait ce que l'avenir nous réserve? En tout cas, on conçoit mieux l'utilité des ailes pour des serviteurs, que l'appendice fouriériste dont la race humaine est menacée, et que le destin tient suspendu nous allions presque dire sur sa tête.

LANDRIN.

(La fin à la prochaine livraison.)

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE DE NAMUR

Le Cercle continue à avoir la vogue que nous lui avions prédite; chaque jour le nombre de ses membres augmente, et ses soirées ne manquent jamais de faire comble sa jolie salle neuve.

La soirée dramatique et littéraire de lundi ne trouverait peut-être pas d'équivalent dans beaucoup de cercles de villes importantes. Le public qui y était, fort nombreux, est resté jusqu'à la fin sans compter les heures.

La conférence de M. Louis Delisse, sur le *Drame Contemporain*, était des plus attachantes. M. Delisse a fait à grands traits l'esquisse du mouvement dramatique ancien et moderne. Il a su offrir au public des aperçus neufs, originaux et profonds, sur un sujet que l'on pourrait croire, à notre époque, épuisé par les conférences. C'est que M. Delisse est un praticien, dont personne, croyons-nous, ne discutera la valeur littéraire. La conclusion de la conférence de M. Delisse, a été la nécessité d'un théâtre vraiment populaire et social dans le sens le plus vrai du mot, a été vivement applaudie par le public qui compte bien que M. Delisse, en fait d'innovations à la scène française, n'en restera pas à la théorie et fera pour elle ce que les Driessens et les Van Peene ont, depuis de longues années, tenté sur la scène flamande.

M. Ad. H., un des membres, les plus actifs du Cercle, a dit, ou plutôt joué avec une sûreté remarquable et un talent sympathique, un fort beau monologue en vers, le *Carême d'un Débardeur*, de notre confrère de l'*Art libre*, M. Henri Liesse.

Une jolie comédie de Scribe, *Geneviève*, a été représentée fort vivement par les membres de la section dramatique du cercle.

Une conférence donnée samedi par M. Jules Wilmart sur le *romantisme chez les anciens* a prouvé que les jeunes conférenciers du Cercle ne le cèdent pas à leurs aînés. M. J. Wilmart a des idées droites et des vues saines soutenues par une rare facilité d'élocution. Il compte, nous assure-t-on, se faire inscrire au barreau de Bruxelles.

Espérons que nous aurons le plaisir de le revoir souvent parmi nous.

Le Cercle commence dimanche prochain la série de ses utiles et attrayantes conférences populaires; la première sera donnée par M. J. Chalon. Elle aura pour sujet l'*Origine du monde*. C'est ce que l'on peut appeler prendre la chose *ab ovo*. En tous cas, la Commission du Cercle a été bien avisée en s'adressant à M. Chalon pour inaugurer une œuvre à laquelle tous les amis de l'instruction populaire seront heureux de prêter leur concours.

(Organe de Namur.)

L'ART LIBRE

REVUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

PARAISANT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS.

Administration : 17, rue Montagne de Sion.

Rédaction : 1, rue du Lait battu.

NOTRE PROGRAMME : "

Les artistes sont aujourd'hui, comme ils l'ont presque toujours été, divisés en deux partis : les conservateurs à tout prix, et ceux qui pensent que l'art ne peut se soutenir qu'à la condition de se transformer.

Les premiers condamnent les seconds au nom du culte exclusif de la tradition. Ils prétendent qu'on ne saurait s'écarter, sans faillir, de l'imitation de certaines écoles ou de certains maîtres déterminés.

La présente revue se publie pour réagir contre ce dogmatisme qui serait la négation de toute liberté, de tout progrès, et qui ne pourrait se fonder que sur le mépris de notre vieille école nationale, de ses maîtres les plus illustres et de ses chefs-d'œuvre les plus originaux.

L'*Art libre* admet toutes les écoles et respecte toutes les originalités comme autant de manifestations de l'invention et de l'observation humaines.

Elle croit que l'art contemporain sera d'autant plus riche et plus prospère que ces manifestations seront plus nombreuses et plus variées.

Sans méconnaître les immenses services rendus par la tradition, prise comme point d'appui, elle ne connaît d'autre point de départ pour les recherches de l'artiste que celui d'où procède le renouvellement de l'art à toutes les époques, c'est-à-dire l'interprétation libre et individuelle de la nature.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

PARAGRAPHE SUR LA COMPOSITION, OU J'ESPÈRE QUE J'EN PARLERAI.

Nous n'avons qu'une certaine mesure de sagacité. Nous ne sommes capables que d'une certaine durée d'attention. Lorsqu'on fait un poème, un tableau, une comédie, une histoire, un roman, une tragédie, un ouvrage pour le peuple, il ne faut pas imiter les auteurs qui ont écrit des traités d'éducation. Sur deux mille enfants, à peine y en a-t-il deux qu'on puisse élever d'après leurs principes. S'ils y avaient réfléchi, ils auraient conçu qu'un aigle n'est pas le modèle commun d'une institution générale. Une composition, qui doit être exposée aux yeux d'une foule de toutes sortes de spectateurs, sera vicieuse, si elle n'est pas intelligible pour un homme de bon sens tout court.

Qu'elle soit simple et claire; par conséquent aucune figure oisive, aucun accessoire superflu. Que le sujet en soit un : le Poussin a montré dans un même tableau, sur le devant, Jupiter qui séduit Calisto; et dans le fond, la nymphe séduite traînée par Junon. C'est une faute indigne d'un artiste aussi sage.

Le peintre n'a qu'un instant; et il ne lui est pas plus permis d'embrasser deux instants, que deux actions. Il y a seulement quelques circonstances où il n'est ni contre la vérité, ni contre l'intérêt, de rappeler l'instant qui n'est plus, ou d'annoncer l'instant qui va suivre.

Une catastrophe subite surprend un homme au milieu de ses fonctions; il est à la catastrophe, et il est encore à ses fonctions.

Un chanteur, que l'exécution d'un air *dibbratura* met à la gêne; un violon, qui se démène et se tourmente, m'angoisse et me chagrine. J'exige du chanteur tant d'aisance et de liberté; je veux que le symphoniste promène ses doigts sur les cordes si facilement, si légèrement, que je ne me doute pas de la difficulté de la chose. Il me faut du plaisir pur et sans peine; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogryphe à déchiffrer.

Si la scène est une, claire, simple et liée, j'en saisisrai l'ensemble d'un coup d'œil; mais ce n'est pas assez. Il faut encore qu'elle soit variée; et elle le sera, si l'artiste est rigoureux observateur de la nature.

.

On n'a point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable, d'après une scène théâtrale; et c'est, ce me semble, une des plus cruelles satires de nos acteurs, de nos décorations, et peut-être de nos poètes.

Une autre chose qui ne choque pas moins, ce sont les petits usages des peuples civilisés. La politesse, cette qualité si aimable, si douce, si estimable dans le monde, est maussade dans les arts d'imitation.

Une femme ne peut plier les genoux, un homme ne peut déployer ses bras, prendre son chapeau sur sa tête, et tirer un pied en arrière, que sur un écran. Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau, mais je m'en moque et je persiste.

.

— Mais revenons à l'ordonnance, à l'ensemble des personnages. On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? Je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi, fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu récréeras mes yeux après si tu peux.

.

Je vous ai déjà dit mon avis sur le monument de Reims, exécuté par Pigal; et mon sujet

m'y ramène. Que signifie, à côté de ce porte-faix étendu sur des ballots, cette femme qui conduit un lion par la crinière? La femme et l'animal s'en vont du côté du porte-faix endormi; et je suis sûr qu'un enfant s'écrierait: Maman, cette femme va faire manger ce pauvre homme-là, qui dort, par sa bête. — Je ne sais si c'est son dessein; mais cela arrivera, si cet homme s'éveille, et que cette femme fasse un pas de plus. « Pigal, mon ami, prends ton marteau; brise-moi cette association d'êtres bizarres. Tu veux faire un roi protecteur; qu'il le soit de l'agriculture, du commerce et de la population; ton porte-faix dormant sur ses ballots, voilà bien le commerce. Abats, de l'autre côté de ton piédestal, un taureau; qu'un vigoureux habitant des champs se repose entre les cornes de l'animal, et tu auras l'agriculture. Place entre l'un et l'autre une bonne grosse paysanne qui allaite un enfant; et je reconnaitrai la population. Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un taureau abattu? Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'un paysan qui se repose? Est-ce que ce n'est pas une belle chose qu'une paysanne à grands traits et grandes mamelles? Est-ce que cette composition n'offrira pas à ton ciseau toutes sortes de natures? Est-ce que cela ne me touchera pas, ne m'intéressera pas plus que tes figures symboliques? Tu m'auras montré le monarque protecteur des conditions subalternes, comme il le doit être; car ce sont elles qui forment le troupeau et la nation. »

.

Rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant, voilà le projet de tout honnête homme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau. Qu'un méchant soit en société, qu'il y porte la conscience de quelque infamie secrète, ici il en trouve le châtiement. Les gens de bien l'asseyant, à leur insu, sur la sellette. Ils le jugent, ils l'interpellent lui-même. Il a beau s'embarasser, pâlir, balbutier; il faut qu'il souscrive à sa propre sentence. Si ses pas le conduisent au Salon, qu'il craigne d'arrêter ses regards sur la toile sévère! c'est à toi qu'il appartient aussi de célébrer, d'éterniser les grandes et belles actions, d'honorer la vertu malheureuse et flétrie, de flétrir le vice heureux et honoré, d'effrayer les tyrans. Montre-

moi Commode abandonné aux bêtes; que je le voie, sur la toile, déchiré à coups de crocs. Fais-moi entendre les cris mêlés de la fureur et de la joie autour de son cadavre. Venge l'homme de bien du méchant, des dieux et du destin. Préviens, si tu l'oses, les jugements de la postérité; ou, si tu n'en as pas le courage, peins-moi du moins celui qu'elle a porté. Renverse sur les peuples fanatiques l'ignominie dont ils ont prétendu couvrir ceux qui les instruisaient et qui leur disaient la vérité, Étale-moi les scènes sanglantes du fanatisme. Apprends aux souverains et aux peuples ce qu'ils ont à espérer de ces prédicateurs sacrés du mensonge.

.

Il y a sans doute des sujets ingrats; mais c'est pour l'artiste ordinaire, qu'ils sont communs. Tout est ingrat pour une tête stérile. A votre avis, était-ce un sujet bien intéressant qu'un prêtre qui dicte à son secrétaire des homélies? Voyez cependant ce que Carl Vanloo en a fait. C'est, sans contredit, le sujet le plus simple, et la plus belle de ses esquisses.

On a prétendu que l'ordonnance était inséparable de l'expression. Il me semble qu'il peut y avoir de l'ordonnance sans expression, et que rien même n'est si commun. Pour de l'expression sans ordonnance, la chose me paraît plus rare, surtout quand je considère que le moindre accessoire superflu nuit à l'expression, ne fût-ce qu'un chien, un cheval, un bout de colonne, une urne,

L'expression exige une imagination forte, une verve brûlante, l'art de susciter des fantômes, de les animer, de les agrandir; l'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sangfroid, dont les exemples ne sont pas communs en nature. Sans cette balance rigoureuse, selon que l'enthousiasme ou la raison prédomine, l'artiste est extravagant au froid.

La principale idée bien conçue doit exercer son despotisme sur toutes les autres. C'est la force motrice de la machine, qui, semblable à celle qui retient les corps célestes dans leurs orbites et les entraîne, agit en raison inverse de la distance.

L'artiste veut-il savoir s'il ne reste rien

d'équivoque et d'indécis sur sa toile? Qu'il appelle deux hommes instruits qui lui expliquent séparément et en détail toute sa composition. Je ne connais presque aucune composition moderne qui résistât à cet essai. De cinq à six figures, à peine en resterait-il deux ou trois sur lesquelles il ne fallût pas passer la brosse. Ce n'est pas assez que tu aies voulu que celui-ci fît cette chose, celui-là telle autre; il faut encore que ton idée ait été juste et conséquente, et que tu l'aies rendue si nettement que je ne m'y méprenne pas, ni moi, ni les autres, ni ceux qui sont à présent, ni ceux qui viendront après.

Il y a dans presque tous nos tableaux une faiblesse de conception, une pauvreté, dont il est impossible de recevoir une secousse violente, une sensation profonde. On regarde; on retourne la tête; et l'on ne se rappelle rien de ce qu'on a vu. Nul fantôme qui vous obsède et qui vous suive. J'ose proposer au plus intrépide de nos artistes de nous effrayer autant par son pinceau que nous le sommes par le simple récit du gazetier, de cette foule d'Anglais expirants, étouffés dans un cachot trop étroit, par les ordres du Nabab, et à quoi sert donc que tu broies tes couleurs, que tu prenes ton pinceau, que tu épouises toutes les ressources de ton art, si tu m'affectes moins qu'une gazette? C'est que ces hommes sont sans imagination, sans verve; c'est qu'ils ne peuvent atteindre à aucune idée forte et grande.

.

Il me semble qu'il y a autant de genres de peinture que de genres de poésie; mais c'est une division superflue. La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés *chez un peuple républicain*, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. *Dans un état monarchique* c'est autre chose; il n'y a que Dieu et le Roi.

Cependant, s'il est vrai qu'un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l'empirisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste; le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts. Point de grands peintres qui n'aient su faire le portrait: témoins Raphaël, Rubens, Le Sueur, Vandyk.

Point de grands sculpteurs qui n'aient su faire le buste. Tout élève commence comme l'art a commencé. Pierre disait un jour : « savez-vous pourquoi, nous autres peintres d'histoire, nous ne faisons pas le portrait? C'est » que cela est trop difficile. »

Un portrait peut avoir l'air triste, sombre, mélancolique, serein, parce que ces états sont permanents; mais un portrait qui rit est sans noblesse, sans caractère, souvent même sans vérité, et par conséquent une sottise. Le ris est passager. On rit par occasion; mais on n'est pas rieur par état.

MON MOT SUR L'ARCHITECTURE.

Il ne s'agit point ici, mon ami, d'examiner le caractère des différents ordres d'architecture; encore moins de balancer les avantages de l'architecture grecque et romaine avec les prérogatives de l'architecture gothique; et vous montrer celle-ci étendant l'espace au dedans par la hauteur de ses voûtes et la légèreté de ses colonnes, détruisant au dehors l'imposant de la masse par la multitude et le mauvais goût des ornements; de faire valoir l'analogie de l'obscurité des vitraux colorés, avec la nature incompréhensible de l'être adoré et les idées sombres de l'adorateur; mais de vous convaincre que, sans architecture, il n'y a ni peinture, ni sculpture; et que c'est à l'art, qui n'a point de modèle subsistant sous le ciel, que les deux arts imitateurs de la nature doivent leur origine et leur progrès.

Transportez-vous dans la Grèce, au temps où une énorme poutre de bois, soutenue sur deux troncs d'arbres équarris, formait la magnifique et superbe entrée de la tente d'Agamemnon; ou, sans remonter si loin dans les âges, établissez-vous entre les sept collines, lorsqu'elles n'étaient couvertes que de chaumières, et ces chaumières habitées par des brigands, aïeux des fastueux maîtres du monde.

Croyez-vous que dans toutes ces chaumières il y eût un seul morceau de peinture, bonne ou mauvaise? Certainement vous ne le croyez pas.

Et les dieux, mieux avisés peut-être que quand ils sortirent de dessous le ciseau des plus grands maîtres, comment les y voyez-

vous? Fort inférieurs, beaucoup plus mal taillés sans doute que ces bèches de bois informes, auxquelles le charpentier a fait à peu près un nez, des yeux, une bouche, des pieds et des mains, et devant lesquelles l'habitant de nos hameaux fait sa prière.

Eh bien! mon ami, comptez que les peuples, les chaumières et les dieux resteront dans cet état misérable, jusqu'à ce qu'il arrive quelque grande calamité publique, une guerre, une famine, une peste, un vœu public, en conséquence duquel vous voyez un arc de triomphe élevé au vainqueur — une grande fabrique de pierre consacrée au dieu.

D'abord l'Arc de triomphe et le Temple ne se feront remarquer que par la masse; et je ne crois pas que la statue qu'on y placera ait d'autre avantage sur l'ancienne que d'être plus grande. Pour plus grande, elle le sera certainement; car il faudra proportionner l'hôte à son nouveau domicile.

De tous les temps, les souverains ont été les émules des dieux. Lorsque le dieu aura une vaste demeure, le souverain exhaussera la sienne, les grands, émules des souverains, exhausseront les leurs; les premiers citoyens, émules des grands, en feront autant; et, dans l'intervalle de moins d'un siècle, il faudra sortir de l'enceinte des sept collines pour retrouver une chaumière.

Mais les murs des temples, du palais du maître, des hôtels des premiers hommes de l'Etat, des maisons des citoyens opulents, offriront, de toutes parts, de grandes surfaces nues qu'il faudra couvrir.

Les chétifs dieux domestiques, ne répondront plus à l'espace qu'on leur aura accordé; il en faudra tailler d'autres.

On les taillera du mieux qu'on pourra; on revêtira les murs de toiles plus ou moins mal barbouillées.

Mais le goût s'accroissant avec la richesse et le luxe, bientôt l'architecture des temples, des palais, des maisons deviendra merveilleuse et la sculpture et la peinture suivront le progrès. J'en appelle à présent de ces idées à l'expérience.

Citez-moi un peuple qui ait des statues et des tableaux, des peintres et des sculpteurs sans palais ni temples, ou avec des temples

d'où la nature du culte soit banni, la toile colorée et la pierre sculptée.

Mais, si c'est l'architecture qui a donné naissance à la peinture et à la sculpture, c'est en revanche à ces deux arts que l'architecture doit sa grande perfection et je vous conseille de vous méfier du talent d'un architecte qui n'est pas un grand dessinateur. Où cet homme se serait-il formé l'œil? Où aurait-il pris le sentiment exquis des proportions? Où aurait-il puisé les idées du grand, du simple, du noble, de l'élégant, du sérieux? Michel-Ange était grand dessinateur lorsqu'il conçut le plan de la façade et du dôme de Saint-Pierre, à Rome, et notre Ferrault dessinait supérieurement, lorsqu'il imagina la colonnade du Louvre.

Si l'on a appauvri l'architecture en l'assujettissant à des mesures, à des modules, elle qui ne doit reconnaître de loi que celle de la variété infinie des convenances, n'aurait-on pas aussi appauvri la peinture, la sculpture et tous les arts, enfants du dessin, en soumettant les figures à des hauteurs de têtes, les têtes à des longueurs de nez? N'aurait-on pas fait de la science des conditions, des caractères, des passions, des organisations diverses, une petite affaire de règle et de compas? Qu'on me montre sur toute la surface de la terre, je ne dis pas une seule figure entière, mais la plus petite partie d'une figure, un ongle, que l'artiste puisse imiter rigoureusement. Mais, laissant de côté les difformités naturelles, pour ne s'attacher qu'à celles qui sont nécessairement occasionnées par les fonctions habituelles, il me semble qu'il n'y a que les dieux et l'homme sauvage, dans la représentation desquels on puisse s'assujettir à la rigueur des proportions; ensuite les héros, les prêtres, les magistrats, mais avec moins de sévérité. Dans les ordres inférieurs, il faut choisir l'individu le plus rare, ou celui qui représente le mieux son état et le soumettre ensuite à toutes les altérations qui le caractérisent.

La figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y verrai, tout au contraire, un système de difformités bien liées et bien nécessaires.

Et puis, pour en revenir à la peinture, d'où

nous sommes partis, souvenons-nous sans cesse de la règle d'Horace :

« Pictoribus atque poetis
» Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
» Sed non est placidis cœant immitia; non est
» Serpentes avibus gementur. »

C'est-à-dire, vous imaginerez, vous peindrez, célèbre Rubens, tout ce qu'il vous plaira, mais à condition que je ne verrai point dans l'appartement d'une accouchée, le zodiaque, le sagittaire, etc. Savez-vous ce que c'est que cela? Des serpents accouplés avec des oiseaux.

Si vous tentez l'apothéose du grand Henri, exaltez votre tête; osez, jetez, tracez, entassez tant des figures allégoriques que votre génie fécond et chaud vous en fournira; j'y consens. Mais, si c'est le portrait de la lingère du coin, que vous ayez fait; un comptoir, des pièces de toiles dépliées, une aune, à ses côtés quelques jeunes apprenties, un serin avec sa cage; voilà tout. Mais s'il vous vient en tête de transformer votre lingère en bébé, faites, je ne m'y oppose pas; et je ne serai plus choqué de voir autour d'elle Jupiter avec son aigle, Pallas, Vénus, Hercule, tous les dieux d'Homère et de Virgile. Ce sera l'assemblée des dieux; ce sera l'Olymphe: et que m'importe, pourvu que tout soit un?

« Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum. »

UN PETIT COROLLAIRE DE CE QUI PRÉCÈDE.

Mais que signifient tous ces principes, si le goût est une chose de caprice, et s'il n'y a aucune règle éternelle, immuable du beau?

Qu'est-ce donc que le goût? Une facilité acquise, par des expériences réitérées, à saisir le vrai ou le bon avec la circonstance qui le rend beau, et d'en être promptement et vivement touché. Si les expériences qui déterminent le jugement sont présentes à la mémoire, on aura le goût éclairé; si la mémoire en est passée, et qu'il n'en reste que l'impression, on aura le tact, l'instinct.

Michel-Ange donne au dôme de Saint-Pierre de Rome la plus belle forme possible. Le géomètre de la Hire, frappé de cette forme, en trace l'épure et trouve que cette épure est la courbe de la plus grande résistance. Qui est-ce qui inspira cette courbe à Michel-Ange, entre une infinité d'autres qu'il pouvait choisir?

L'expérience journalière de la vie. C'est elle qui suggère au maître charpentier, aussi sûrement qu'au sublime Euler, l'angle de l'étui, avec le mur qui menace ruine; c'est cela qui lui a appris à donner à l'aile du moulin l'inclinaison la plus favorable au mouvement de rotation; c'est elle qui fait souvent entrer dans son calcul subtil, des éléments que la géométrie de l'Académie ne saurait saisir.

De l'expérience et de l'étude, voilà les préliminaires, et de celui qui fait et de celui qui juge. J'exige ensuite de la sensibilité. Mais comme on voit des hommes qui pratiquent la justice, la bienfaisance, la vertu, par le seul intérêt bien entendu, par l'esprit et le goût de l'ordre, sans en éprouver le délice et la volupté; il peut y avoir aussi le goût sans sensibilité, de même que de la sensibilité sans goût. La sensibilité, quand elle est extrême, ne discerne plus; tout l'émeut indistinctement. L'un vous dira froidement: cela est beau; l'autre sera ému, transporté, ivre.

Saliet; tundet pedi terram, ex oculis stillabit amicis rorem. Il balbutiera; il ne trouvera point d'expressions qui rendent l'état de son âme.

Le plus heureux est sans contredit ce dernier.

Le meilleur juge, c'est autre chose. Les hommes froids, sévères et tranquilles observateurs de la nature, connaissent souvent mieux les cordes délicates qu'il faut pincer; ils font des enthousiastes, sans l'être; c'est l'homme et l'animal.

La raison rectifie quelquefois le jugement rapide de la sensibilité; elle en appelle. De là, tant de productions presque aussitôt oubliées qu'applaudies; tant d'autres, ou inaperçues ou dédaignées, qui reçoivent du temps, du progrès, de l'esprit et de l'art, d'une attention plus rassise, le tribut qu'elles méritaient.

De là, l'incertitude du succès de tout ouvrage de génie. Il est seul. On ne l'apprécie qu'en le rapportant immédiatement à la nature. Et qui est-ce qui fait remonter jusquelà?

Un autre homme de génie.

DIDEROT.

UNE LETTRE DE THÉODORE ROUSSEAU.

La lettre qu'on va lire est extraite d'un nouveau livre d'art d'Alfred Sensier sur *Théodore Rousseau et son Œuvre*, livre sincère de la vie d'un homme écrite par un autre homme.

Elle fut adressée à Théophile Gautier, au grand poète dont nous portons tous le deuil, en réponse à la demande que celui-ci faisait à l'artiste d'une toile destinée à la *tapisserie* d'un salon neutre où les muses du boulevard venaient boire des grogs à la santé des muses de l'olympé.

Cette exposition permanente de l'art et des industries contre l'indignité de laquelle le maître proteste, n'eut d'ailleurs aucun succès.

La Rédaction.

Barbizon, le 4 février 1864.

Mon cher Monsieur,

Je suis allé hier passer la journée à Paris et j'y ai trouvé votre lettre. Je regrette qu'elle ait été si longtemps sans que j'y puisse répondre. A peine rétabli d'une maladie grave, bien arriéré dans mon travail, il me sera impossible de participer à l'Exposition qui va s'ouvrir, et je ne me vois que le temps bien juste pour terminer un tableau que je compte mettre au Salon prochain. Ceci m'excuse tout naturellement. Mais j'ai en outre des raisons pour m'abstenir, laissez-moi vous les dire, et ne vous formalisez pas si je m'en prends à vous des choses que vous vous laissez aller un peu légèrement à patronner. Vous avez exploré l'art depuis 1830; comme sur un océan, vous y avez doublé bien des caps, passé sur bien des brisants, et en fin de compte, à ceux qui vous attendaient dans le port, vous avez rapporté une vraie substance, une histoire poétique de notre art qu'ont lue tous vos contemporains et que lira la postérité. Donc, vous avez résumé, à travers ce que l'actualité avait de tumultueux, vous avez eu le génie de savoir toujours où rallier et, comme Christophe Colomb, vous saviez d'avance où était l'Amérique.

Eh bien! prenez garde maintenant. Vous étiez, dis-je, sur un océan, et un océan a des ports, j'aperçois la pointe de votre barque sur des cascades, et les cascades ne mènent qu'à des abîmes. De Papety en Cabanel et de Cabanel en Baudry, on ne tarde guère à être étourdi dans les gargouillades. Vous savez de l'art tout ce qu'on en peut savoir, vous avez pu constater que le public n'a été retenu de

génération en génération que par ceux qui, patients et solitaires dans le travail, n'étaient animés que du désir de bien faire, et non par ceux-là qui prétendaient le mettre de leur côté en se vouant à ses caprices et flattant ses goûts éphémères.

Ouvrez donc les yeux sur ce qui se passe maintenant, que chacun n'est plus occupé qu'à coller une affiche qui déborde celle de son voisin, pour attirer les regards, ne fût-ce que pour un instant. Et notre Société, à quoi se laisse-t-elle entraîner! Elle avait d'abord pour but d'exposer librement, c'était mieux, mais elle n'a pas tardé à progresser. L'année dernière je disais à Martinet qu'il finirait par nous faire tenir un café, et il me semble que nous y sommes. Voilà que nous avons la peinture avec la musique et le grog. Nous aurons la danse et les fleurs, nous pourrons écrire sur notre bannière : « Ici les cinq sens sont charmés, » et, ma foi! nous l'aurons conquis, le public, car il faudrait qu'il fût bien ennemi de son plaisir pour ne pas entrer chez nous; mais croyez-vous que la dignité de l'art en sorte bien intacte? N'y a-t-il pas des avances voluptueuses qui sont un outrage à l'amour?

Nous voici donc enfin, peintres, donnant des concerts et des bals et pouvant offrir des rafraîchissements; nous sommes peintres, ayant un almanach à notre ceinture, afin de ne manquer aucune foire de province, comme les marchands de bœufs. Par le monopole de l'État nous allons devenir peintres assermentés près les armées, les ambassades et les menus-plaisirs de cours avec une casquette brodée. Que ne fera-t-on pas de nous, bon Dieu! C'est vraiment trop de faire et trop de faconde, et, je vous le demande, qu'est-ce que l'art a donc à faire avec tout cela? Viendra-t-il jamais d'ailleurs que d'un petit coin ignoré où un homme scrute les mystères de la nature, bien convaincu que la solution qu'il en retire, et qui lui est bienfaisante, l'est aussi pour l'humanité, quel que soit le numéro d'ordre des générations.

Oui, l'art s'étiole et s'use dans toute cette pompe et cette jactance qu'on en fait. Une grande cité ne décrète pas un fleuve parce qu'elle est assez riche pour faire d'immenses amas d'eau et les contenir dans de splendides réservoirs; s'il coule majestueux entre ses quais, elle le doit qu'au travail incessant de petites sources, qu'elle ignore presque et envers lesquelles elle se montre toujours ingrate. Vous avez le secret de ces sources, riez donc

au nez de ceux qui croient qu'il n'y a la Seine que parce qu'il y a Paris. Vous qui n'avez jamais été vulgaire, n'allez pas vous laisser engager; passez les coudes dans cette foule remuante de la médiocrité actuelle. Dans votre génie aventureux, s'il vous plaisait de fouiller des bouges, on serait sans crainte à votre égard, vous en sortiriez les mains pleines de poésies; mais, au contact de la vulgarité, je vous mets bien au défi d'y rester sans en éprouver les atteintes. Déjà, tenez, vous avez subi les entraînements de la badauderie, en accueillant mal le seul vrai peintre qui se soit manifesté depuis 1830, vous qui êtes doué pour cela d'un sens si exquis: je veux parler de François Millet. Et tous les jours, sous vos yeux, presque sous votre responsabilité, Martinet nous étourdit dans son journal de réclames honteuses, avec je ne sais quels noms, tout ce qu'il y a de commun au monde. Laissez si vous voulez toutes mes généralités, mais prenez note de ces faits: ils prouvent.

Vous commandez maintenant, pour la plus grande partie, une jeune armée, et vous lui dites: « En avant! » Vous faites bien, mais je la crois plus ambitieuse que vraiment dévouée. Elle pourra surprendre un succès, je doute qu'elle puisse garder une position.

Permettez donc à un de vos grognards de rester pour sa part dans la réserve, avec quelques autres qui vous restent encore et qui ont la dent bonne pour la cartouche. On pourra sauver la chose en temps utile. Comptez sur eux, leur prudence n'est pas défection.

Excusez-moi, mon cher monsieur Théophile Gautier, d'avoir mis aussi longtemps sous vos yeux un langage barbare, ayant toutes ces choses à vous dire à propos de l'organisation inconsidérée qui se fait au nom de l'art et croyez-moi bien à vous de tout cœur, lié par sympathie et par l'admiration que j'ai pour votre talent.

Je serais charmé si, à mon retour à Paris, au mois de mars, vous vouliez bien me donner quelque rendez-vous pour causer un peu avec vous sur ce sujet.

Je suis tout à vous,

TH. ROUSSEAU.

On peut dire, à propos de Rousseau et de nos vrais artistes modernes, que les Pays-Bas, comme au temps de Louis XIV, furent la terre où se réfugia la saine pensée de l'art.

Alfred SENSIER.

M^{lle} VEUVE VAN PEAR.

CONTE VRAISEMBLABLE.

(Fin.)

Monsieur Bouquerot sauta très-haut et... retomba sur ses pieds.

Boutarel venait de commettre un attentat de lèse-bourgeoisie, en touchant à ce que son patron avait de plus cher : la routine de sa maison.

En aucune circonstance de sa vie, même lorsqu'il eut à répondre, comme membre d'un jury, *oui* ou *non*, sur toutes les questions, Monsieur Bouquerot n'avait eu plus besoin de son sang-froid.

Connaissant trop son employé, pour ne pas comprendre de suite, qu'une puissance étrangère avait suggéré en sous-main le complot, il retourna la formule de ses idées sur la femme, et d'un être utile et désagréable, il fit un être agréable et inutile.

Mais il garda sagement cette réflexion pour lui, ainsi que la suivante, qui n'est d'ailleurs qu'une déduction de la précédente : « Quand une langue de femme a parlé, une langue d'homme doit se taire. »

Cependant, comme il tenait à « lancer sa pointe, » il dit, visant Boutarel : « Honneur aux dames, mon ami, honneur aux dames! »

Et, pour ne point laisser refroidir l'effet de sa riposte, il exécuta une sortie scénique, à la manière des premiers sujets de ballet.

Cette modification dans le service, n'améliora en rien l'état des retards; au lieu d'un, il y en eut deux, voilà tout. Cet employé modèle, qu'on voyait autrefois abattre de la besogne comme six, ne parvenait même plus à venir à bout de la sienne.

Monsieur Bouquerot, l'ayant surpris une après-midi, en train de regarder filer les nuages, se dit, non sans angoisses : « Mon employé se sent pousser des ailes, un de ces jours il s'envolera! »

En effet, dès la Première du printemps, Boutarel prit son vol pour la Suisse.

Monsieur Bouquerot reçut le coup de grâce sous la forme d'une lettre, datée de Vevey, dans laquelle M^{lle} veuve Van Pear avait

l'honneur de l'informer, bien et dûment, qu'il devait à l'avenir cesser de considérer son mari comme faisant partie de sa maison.

— « Et moi qui voulais l'élever aux dignités de l'association, — l'ingrat! »

Ayant dit, le négociant, devenu du coup plus triste qu'un poète élégiaque, s'enferma dans son cabinet, et se livra au pénible enfanement d'une oraison funèbre, qui ne lui coûta pas moins de quatre heures de travail, et de six brouillons. Ce ne fut pas sans intention qu'il rédigea ainsi l'adresse :

Monsieur

ÉTIENNE BOUTAREL,

Rentier,

(Suisse),

à Vevey.

Par le même courrier, il adressait à l'*Office de publicité* un communiqué ainsi conçu :

On demande un jeune homme, CÉLIBATAIRE OU VEUF, au courant des affaires; inutile de se présenter sans de bonnes références. S'adr. Office de Publ. sous les initiales Y. Z. [53427.]

En dépit de ce palliatif appliqué à ses maux présents, Monsieur Bouquerot passa une mauvaise nuit.

Ce petit coup d'Etat ne s'était point fait en un jour. La femme, née diplomate, avait apporté à son exécution toute la puissance de ses nerfs. Boutarel, esprit sain, résistait aux insinuations de sa femme, appelant à son secours tous les arguments de la raison; mais le brave garçon n'était pas de force, et sa volonté d'homme dut bien finir par se briser contre un caprice de femme. Que de subtilités féminines il avait fallu opposer à ses délicatesses!

— « Ta position! ta position! lui répétait-elle sans cesse, à quoi me sert la fortune, si mon mari, aux gages d'autrui, pour se faire exploiter par des gens sans valeur, me revient dormant de fatigue, à l'état de nature morte;... un mari qui n'a que les chiffres en tête ne peut trouver le temps de penser à sa femme.... un mari que l'on n'a jamais sous la main! et puis tu te rendras malade avec tes chiffres et alors quand tu seras au lit, qui te soignera? est-ce madame Bouquerot ou moi? — bel agrément!

— Mais je ne peux plus vivre comme cela! ce n'est pas la peine d'être riche si je ne puis seulement pas prendre l'air un mois de l'année, moi qui ai tant envie d'aller passer l'été à la

campagne..... et qui m'y conduira ci ce n'est mon mari?..... Mais non : tu aimes mieux sacrifier ta femme à tes intérêts!..... la délaissier pour faire des rentes à Madame Bouquerot (cette bonne madame Bouquerot, laide comme les sept péchés capitaux réunis, n'avait pas lieu de s'attendre à un tel honneur.) Oh! les femmes qui n'aiment pas leur mari, cela leur est bien égal, au contraire, elles trouvent toujours que leur mari ne s'absente jamais assez!..... mais moi, je ne suis point de ces femmes-là! je suis une honnête femme;..... c'est peut-être ridicule, mais c'est ainsi!..... »

Enfin M^{lle} veuve Van Pear en avait tant dit et tant fait qu'elle avait fini par réduire cette non-valeur à sa plus simple expression et par enfermer Boutarel avec elle, dans une villa charmante de Vevey, où elle put l'aimer éperdument tout l'été, au gré de ses désirs.

L'hiver revint avec ses charmantes intimités au clair de lampe, ses théâtres, ses bals (où il est assez curieux de faire cette remarque que les dames sont beaucoup moins vêtues qu'en été), ses jeux de société moins innocents qu'on se plaît à le dire.

L'hiver, avec ses végétations blanches, alors que le Père éternel secoue sa barbe sur les humains et coupe les vivres aux moineaux, gens d'esprit.

L'hiver, où les peintres, mes amis, emmitouffés comme s'ils allaient à la découverte du lac Tranquille du pôle Nord, vagabondent dans les bois et se rougissent le nez à l'étude des grands squelettes dont les innombrables linéaments s'enchevêtrent comme les plombs d'un vitrail immense que le soleil empourpre.

L'hiver où il y aura d'un côté des joies et des éclats de rire, et de l'autre des pleurs et des grincements de dents.

L'hiver où le monde serait bien pris au dépourvu s'il n'y avait ni peintres, ni cuisiniers, ni litterateurs, ni pâtissiers, ni musiciens, ni couturières, ni poètes, ni coiffeurs, ni prêtres.

M^{lle} veuve Van Pear, avant de ramener son mari à Bruxelles, y retint une habitation à part, afin de l'isoler du reste de la famille. L'emménagement d'un salon intime avait été tout particulièrement soigné en vue d'un hivernage

agréable : Tapis sourds, tapisseries sombres, meubles fantaisistes, sièges capitonnés, bibelots à profusion, depuis l'élégante figurine de Sèvres, jusqu'à la grotesque potiche du Japon; plantes exotiques, depuis le palmier nain, ouvrant sa feuille en éventail, jusqu'au fier bananier ne perdant pas un pouce de sa tige.

Peu de peintures : Deux toiles de De Jonghe, le peintre de dames; un crayon de Félicien Rops et un portrait en pied d'après la veuve, par Lambrichs.

Attenait à ce salon simili-artistique une pièce assez bizarre, mi-chambre à coucher, mi-salle de bain; mais deux rideaux de velours rouge, épais comme des murailles, dérobaient aux regards, les mystères de l'alcôve.

Afin d'écarter les visiteurs de ce milieu sympathique, un salon de réception précédait l'autre; son ameublement négligé et d'un goût suranné, prouvait le peu de cas que M^{lle} veuve Van Pear faisait des visites. Boutarel et sa femme vivaient pour ainsi dire en à-part.

Seul le frère de la veuve jouissait du privilège de ses entrées dans le salon intime. Elle n'était point fâchée d'avoir auprès de son mari un homme qui lui rappelât un peu le reste du monde, sans l'y entraîner. Ce frère, bon garçon, très-personnel, carré dans ses opinions, vivait un peu en dehors des choses de la vie, comme la plupart des officiers mettant leur état au-dessus de tout. La politique était son fort, y compris quelques parenthèses galantes, la politique composait le fond et la surface de toutes ses conversations. Boutarel, qui vivait, lui, dans la douce indifférence des événements civils et militaires, ne pouvait faire autrement que la sourde oreille aux théories de l'officier; et l'ardeur de l'un s'émuissant contre l'inertie de l'autre, il était difficile à ces deux hommes de sympathiser.

Une soirée que le soldat s'était par trop escrimé dans le vide, il dit à sa sœur : « Ton mari n'est qu'un imbécile! » et il ne revint plus.

Cette retraite pouvait avoir des conséquences funestes pour l'état mental de Boutarel en le privant du commerce des humains; le cas fut prévu à temps par M^{lle} veuve Van Pear et l'officier eut bientôt un remplaçant.

Son choix s'arrêta sur M. Bouquerot, dont l'âge et le caractère écartaient tout danger de détournement.

M. Bouquerot fut bien étonné de recevoir une invitation à dîner de son ancien employé. Il ne se fit pas prier, contrairement à ce que l'on eût pu croire; ce qu'il regrettait le plus en Boutarel, ce n'était pas l'employé actif et dévoué, mais plutôt le partenaire aux dominos, — car M. Bouquerot était un *dominotier* fini. L'espoir de la partie lui revenait.

Il n'est rien de tel que les conversations de table pour faire dire aux gens ce qu'ils ont sur le cœur. Inévitablement le patron et l'employé devaient se rencontrer sur le chapitre des souvenirs et regrets. A peine eût-on avalé le potage, que Boutarel manifestait déjà avec une énergie inquiétante le désir de reprendre du service, et M. Bouquerot répondait qu'il ne demandait pas mieux que de rendre à son adepte son ancien grade, n'ayant pu, il avait la bonhomie d'en convenir, le remplacer. M^{lle} veuve Van Pear ne s'attendait pas à cela. Prise un peu à l'improviste, elle eut l'air de participer à l'épanchement mutuel de ces deux hommes; mais pendant tout le dîner elle se mordit la lèvre inférieure avec une telle persistance, que cette bonne madame Bouquerot, qui n'avait de la femme que le costume, en fut tout alarmée.

— Eh bien! il y avait longtemps que je n'avais dîné avec tant de plaisir, dit entretemps M. Bouquerot. Pendant que nous y sommes, si nous cimentions cette nouvelle alliance par une bonne partie de dominos?... Vous savez que vous me devez une revanche — ça va-t-il, en cent et on ne pioche pas!

M^{lle} veuve Van Pear fit une interruption :

— Mon Dieu, monsieur Bouquerot, que je suis donc fâchée de vous priver d'un plaisir aussi innocent! mais il faudrait pour cela un jeu de dominos, et vous n'en trouveriez pas un dans toute la maison; nous ne jouons jamais.

— Et que faites-vous donc de vos soirées, chère madame, insinua madame Bouquerot avec astuce?

— Oh! il y a tant de choses à faire, sans remuer des petits morceaux de bois... Nous cau- sons, nous lisons, nous nous chauffons...

— Oh! vous devez bien vous ennuyer!

— Une honnête femme ne s'ennuie jamais avec son mari, madame!

Le trait fit mouche; madame Bouquerot se le tint pour dit, et bouda toute la soirée.

Cependant M. Bouquerot n'abandonnait pas la partie.

— On voit bien, madame, que vous ne me connaissez pas! Vous croyez peut-être que je m'embarque sans biscuit? — En voici des dominos; ils ne me quittent jamais, du reste, je ne saurais pas jouer avec d'autres.

En même temps, il exhumait, des oubliettes de sa redingote, une boîte oblongue d'où les dominos se précipitèrent avec un charivari charmeur.

Boutarel hésitait, regardant sa femme.

Mais M. Bouquerot, pour l'induire en tentation, couvrit de ses dix doigts les losanges mystérieux qui se mirent à pirouetter en tous sens, comme s'ils eussent subi l'influence d'un fluide magnétique.

— Double six a la pose!!!

Boutarel s'attabla à contre-cœur et perdit huit parties de suite dont deux *belles*.

— Pas de chance au jeu, chance en femmes! n'est-ce pas, madame? conclua, non sans malice, le vainqueur.

La veuve exaspérée, craignant, une fois sa fureur lâchée de ne plus rester maîtresse d'elle-même, ne releva pas l'apostrophe.

— Quitte ou double?

M^{me} Bouquerot, très-mal à l'aise dans sa bouderie, objecta que « ce n'était plus l'heure des honnêtes gens. »

— Il n'y a pas d'heure pour les braves! je vous en rends trente de cent, s'écria M. Bouquerot chez qui la passion du jeu allait quelquefois jusqu'à la témérité.

Mais Boutarel interrogeant le regard de sa femme ne put résister cette fois à cet œil de maîtresse qui eût regardé le soleil en face.

Rentrée chez elle, M^{me} Bouquerot signifia à son mari qu'elle ne mettrait plus les pieds « chez cette femme, que ses façons tranchantes et ses manières ne lui convenaient pas. »

— Elle est un peu évaporée, c'est vrai, mais, en somme, c'est une honnête femme.

— Honnête, c'est possible, mais elle n'en vaut guère mieux pour cela.

— Elle est un peu jalouse, mais elle aime son mari, après tout.

— Elle l'aime... elle l'aime trop!

— Oh! cela se voit si rarement qu'il ne faut pas lui en faire un crime.

— As-tu remarqué comme il est changé depuis?... il n'a plus de figure!

— Le fait est qu'il baisse un peu, — certainement il n'est plus de force aux dominos.

Boutarel n'est pas mort depuis trois semaines que déjà deux amateurs se disputent sa succession. Les convenances imposant une année de veuvage à M^{lle} veuve Van Pear, ces messieurs devront attendre; mais comme tous deux sont jeunes, tous deux ont des chances.

Henri LIESSE.

SONNET D'ANTAN.

A Léon Jouret.

La baigneuse que j'ai vue,
En costume où rien ne ment,
S'efforçait — ô l'ingénue! —
D'allonger son vêtement.

Sa chevelure tordue
Sur la nuque, élégamment,
Laisait voir l'épaule nue,
Ce qui nous parut charmant.

Entrant dans l'eau, sérieuse,
La ravissante baigneuse
Mouilla le bout de ses doigts,

Et prenant une attitude
Un peu coquette, un peu prude,
Fit le signe de la croix.

Henri LIESSE.

Blankenberghe — août 72.

LE MUSÉE DE SÉVILLE.

(Fin.)

Dans le tableau du *Réfectoire des Dominicains*, nous retrouvons mieux Zurbaran que dans l'*Apothéose de Saint Thomas d'Aquin*; mais nous l'aimons mieux encore dans son *Saint Bruno en conférence avec le pape Urbain* et dans le *Couronnement de Saint Joseph*. Intonation juste, exécution soignée, travail consciencieux, énergie de faire, connaissance du clair-obscur; tout ce qui distinguait le grand artiste se trouve dans ces tableaux, dont l'originalité bien tranchée sépare son talent de celui de tous ses contemporains.

Le Musée de Séville renferme en outre d'autres tableaux de Zurbaran: Un *Père Éternel*, énorme peinture destinée sans aucun doute à la partie supérieure de quelque rétable. Cette toile est d'un grand effet; mais dans le style on reconnaît une autre école: l'auteur s'est inspiré sans aucun doute du Père Éternel du Vatican dont les gravures, ou quelques reproductions, seront venues jusqu'à lui.

Un *Christ* sur trois qu'on lui attribue. C'est ce même Christ qu'il a peint tant de fois et où il a poussé le réalisme jusqu'au trompe-l'œil. C'est bien là, dans ce modèle savant, les chairs brisées par les souffrances et les convulsions de l'agonie; mais la pensée manque, rien dans la forme ascétique de ce cadavre ne rappelle l'immortalité de l'Homme-Dieu. C'est le Christ des rêveries fébriles de Jean-Paul, le Christ mort sans résurrection.

Cependant on trouve Zurbaran dans cette toile comme dans les deux tableaux de moines, dont l'un se déchira la poitrine avec un poignard, et dans trois autres représentant un *évêque*, un *cardinal* et un *pape*, quoiqu'il soit assez difficile de juger du second perdu presque sans ressource.

Mais la véritable œuvre hors ligne de Zurbaran, au Musée de Séville, est le *Couronnement de saint Joseph* (la coronacion de San José). Dans cette toile l'auteur s'est surpassé comme coloriste, et dans ce genre, il s'est élevé à la hauteur des plus illustres peintres de l'école espagnole. Les figures l'enlèvent en vigueur

sur les fonds ; au premier plan est le saint et presque en second le Christ qui lui présente la couronne. La tête du saint, les mains, sont traitées avec une science parfaite. La tête du Christ se perd dans le *flo* et diffère ainsi de l'énergie qui préside à l'exécution du principal personnage. On reproche à cette toile quelques duretés dans les contours, la raideur du mannequin que Zurbaran n'a jamais su dissimuler et que le temps et les repeints que l'on observe çà et là ont contribué à accentuer davantage.

Malgré les défauts que nous venons de dire, défauts qui ne sauraient échapper à une analyse soutenue, son talent le place au premier rang parmi les peintres de son époque. Il n'a jamais cherché à flatter les sens par des procédés d'atelier, il a toujours attaqué franchement la nature, et s'est toujours guidé sur elle. Élève de Roelas, il eût pu s'en écarter et peindre de souvenir, mais son esprit fortement trempé, et son caractère sombre, exact et investigateur l'ont sauvé de cette voie où se sont perdus tant de peintres dont la postérité a fait justice. Si ses tendances l'ont porté vers des sujets peu agréables aux yeux, s'il a cherché la partie dramatique de l'art, il faut convenir qu'il y a réussi au mieux et que les sens, étonnés du spectacle qui leur est offert, se détachent difficilement des sombres sujets qu'il leur présente. Zurbaran vécut entre 1598 et 1662, il fut contemporain de cette pléiade d'hommes remarquables qui ont illustré le règne de Philippe IV ; son talent n'est pas la moindre étoile qui ait projeté sa lumière sur le nom de ce monarque et fait briller, à travers le voile que le temps jette sur l'histoire, le siècle des Philippines.

Après Zurbaran, nous trouvons un autre de ses contemporains dont nous avons dit ailleurs l'orgueil et l'irascible amour-propre. Né à Cordoba, en 1630, Juan Valdez Léal vint peindre à Séville où il mourut en 1691. Bon peintre, exécutant avec science et maestria, il n'a manqué à cet artiste que de naïtre poète, et son habileté n'a pu le sauver des lieux communs, des vulgarités de la palette et du pinceau. Si l'on excepte les deux tableaux conservés à la Caridad de Séville, sa peinture sans style et sans caractère est restée vulgaire

quoique son exécution et ses autres qualités l'aient placé au premier rang.

Nous avons remarqué de lui cinq panneaux représentant des *saints* ; deux *moines* ; une *Conception* ; une *Assomption* ; trois tableaux dont les sujets sont tirés de la *Vie de saint Jérôme*, un *Christ en croix* et les saintes femmes, tableau connu sous le nom de la *Calle de là Amargura*.

Génie inquiet et envieux, Valdez Léal n'a pas d'originalité propre, sa manière varie à l'infini et son désir incessant de rivaliser avec ses contemporains l'a poussé dans chaque œuvre à essayer de nouvelles méthodes, de nouveaux effets, de nouveaux procédés. Trop d'étude des tableaux, pas assez d'observation de la nature ; plus craint qu'aimé de ses confrères, il eût, avec un autre caractère et une autre direction, pu profiter de son trop plein d'imagination, l'appliquer à son art et fût alors parvenu à l'élévation qu'il a continuellement poursuivie sans jamais l'atteindre.

Ses tableaux brillent par une fermeté de touche, une énergie d'effet et une exécution parfaite. Sur ce terrain surtout il manie la pâte à sa volonté ; tous les procédés, tout ce qui est du métier lui est acquis à un haut degré. Son dessein cependant n'est pas toujours correct ; il peint avec soin certaine partie et tout à coup néglige des choses qui exigeaient la même attention.

Autour de Murillo a gravité un grand nombre de satellites, ses imitateurs serviles, dont le talent n'a jamais eu assez de force, le caractère assez d'énergie, pour se créer une originalité propre. Plusieurs de ces élèves l'ont imité quelquefois avec tant de bonheur que leurs œuvres, après avoir reçu l'effet du temps, ont été souvent confondues avec celles du maître. Nous avons parlé ailleurs de Menésès ; nous aurons à nous occuper de Miguel de Fovar, d'Andres Pérez, de Sebastian Gomez et de bien d'autres dont les œuvres viennent à l'appui de ce que nous venons de dire. Pour le moment, arrêtons-nous sur Juan Simon Gutierrez, dont le musée de Séville conserve quelques tableaux.

Nous ne prendrons point pour exemple es quatre toiles qui portent les numéros 261, 264, 267 et 270, dont les sujets sont tirés de la *Vie*

de *santo Domingo*; car ce n'est pas imiter un maître que de produire de mauvaises choses, et, si l'on excepte le numéro 270, aucun des autres tableaux n'est digne de la place qu'il occupe. Celui-ci cependant est fort recommandable. Il se fait remarquer par un effet général juste et réussi et par les têtes dont le caractère est parfait. Nous préférons cependant, et de beaucoup, le *Christ guérissant un aveugle* et le *Christ contant une parabole*. Ce sont de bons tableaux, honnêtement peints, d'un coloris agréable, mais d'une exécution molle et timide. Tout y est étudié, trop étudié, sans aucun doute; la fermeté et le brio sont les plus grands défauts que l'on y remarque. La composition même se ressent du servilisme de l'artiste, et si ses œuvres brillent par une grande harmonie de tons et par une jolie couleur, elles plaisent beaucoup moins que celles de bien des peintres qui n'avaient pas son talent. Le meilleur tableau de Gutierrez est sans contredit la *Consécration* (la *Consagracion*) de saint Augustin; mais il manque complètement de style. Juan-Simon Gutierrez faisait partie de l'Académie de Séville; à ce titre, il a rendu de très-grands services aux arts. Il florissait de 1664 à 1672.

Juan del Castillo, le maître d'Alonzo Cano et de Murillo, ces deux grands génies qui le laissèrent bien loin derrière eux, est bien représenté au musée de Séville. On y remarque d'abord quatre tableaux de ce peintre: une *Naissance du Christ*, une *Annonciation*, une *Adoration des Mages* et une *Visitation*. Ces quatre toiles sont d'un faire sec, le dessin en est souvent négligé, le style en est douteux, les pagnes seuls sont dignes d'admiration.

Une des toiles qui méritent le plus l'attention, est le *Martyr de saint André*, par le licencié Juan de Roelas, maître de Zurbaran. Elle passe pour le meilleur tableau de ce peintre. Au premier aspect, elle rappelle un peu la manière des Bassano; mais la composition et le dessin en sont bien supérieurs. Roelas maniait la pâte avec facilité, il possédait toutes les qualités qui font les grands artistes, et on ne peut lui reprocher qu'un peu de dureté dans le faire, mais on lui pardonne facilement ce défaut, parce qu'il fait partie de l'originalité de son talent. Cet article était chanoine; il

vécut de 1558 à 1625. Il précéda donc l'époque la plus brillante de l'école de Séville.

Le *Martyr de saint André*, bien que très-remarquable par la composition des lignes et la disposition générale, pêche complètement par la répartition des lumières: tout est éclairé à la fois, et l'effet est totalement perdu faute d'avoir concentré le jour sur le groupe principal.

Francisco de Herrera, que l'on nomme généralement Herrera el Viejo (le Vieux), n'est guère mieux représenté au musée de Séville que le Licenciado Roelas; on y trouve de lui une *Apothéose de saint Hermenegildo*, une *Apothéose de saint Basillo* et un *saint Mathias*.

L'on comprend mieux le talent d'Herrera dans son buste de *saint Mathias*. La tête est belle, d'un beau faire, d'un dessin solide et d'une pâte ferme.

Nous n'en dirons pas autant de l'*Apothéose de saint Basile* qui, outre la diffusion de l'arrangement général, manque d'harmonie, et dont le dessin, répréhensible dans plusieurs endroits, est sec et sans style. Nous retrouverons plus tard Herrera dans d'autres galeries, où l'on remarque de lui des toiles bien supérieures à celles du musée de Séville.

Pablo de Cespedes, le peintre-poète, le grand écrivain qui d'une main tenait un crayon ferme et sévère, et de l'autre écrivait sur son art des considérations philosophiques de l'ordre le plus élevé, et cela avec tant de sûreté que l'on doute si ses tableaux eux-mêmes ne sont pas les commentaires de ses écrits et s'il n'est pas plus grand écrivain que maître dans l'art de la peinture; Pablo de Cespedes est mieux représenté au musée de Séville qu'Herrera et que bien d'autres. On y remarque de lui une *Cène* et un *Salvador* de la plus grande beauté. Le dernier surtout mérite une grande attention, et on peut le ranger parmi les meilleures productions de cet artiste.

Nous avons passé en revue les meilleures toiles du musée, et quoique l'on y trouve encore des productions de beaucoup d'autres artistes de l'école espagnole, celles-ci sont si pauvres que nous nous abstenons d'en faire mention.

CARNET LITTÉRAIRE.

Polinka Saxe, roman de DROUGININE, traduit du russe par ALPH. CLAEYS. Bruxelles, J. Blanche, 1872, 255 p.

C'est une tâche délicate de traduire d'une façon élégante et fidèle un roman écrit dans l'idiome européen le plus difficile. *Polinka Saxe*, de Drouginine, est une de ces études de mœurs où excellent les écrivains russes contemporains, Pouchkine, Lermontof, Gogol, le comte Sollohoup, Herzen et Tourghénéf, pour ne citer que des noms connus à l'étranger. Bien que ces romanciers appartiennent au même pays et qu'ils aient écrit à peu près en même temps, ils sont loin de se ressembler. Divisés de tendances et de manières d'entendre la composition littéraire, ils sont les uns réalistes, Herzen, Gogol et, dans une certaine mesure, Tourghénéf; les autres byroniens, sceptiques, désillusionnés comme Musset, Mérimée et Stendahl en France. Ce dernier groupe est formé de Pouchkine, jeune, ardent, impétueux, très-artiste et le rénovateur de la langue et de la littérature, de Lermontof, son brillant disciple, de Sollohoup, écrivain spirituel et touchant, et du conteur qui nous occupe, Drouginine.

A diverses indications éparses dans le roman, nous estimons que *Polinka* date de quelque vingt-cinq ans. La donnée peut sembler commune, surtout aujourd'hui que nous avons les *études* de M. Dumas fils et autres licenciés es-science du mariage. Mais, après avoir lu les lettres du mari et de la femme de Drouginine, l'on avouera avec nous que la Néva, aussi bien que l'une et l'autre rive de la Seine, compte des observateurs de l'esprit le plus pénétrant.

Polinka Saxe, d'ailleurs, a probablement sur *l'Affaire Clémenceau* et d'autres œuvres retentissantes l'avantage de l'antériorité.

Nous montrerons tantôt que la littérature russe venue jusqu'à nous par des traductions, compte plusieurs de ces récits où la femme tentée triomphe ou succombe.

Un homme de trente-deux ans, Constantin Alexandrovitch Saxe, après avoir assez bien *anticipé sur la vie*, à Paris et ailleurs, se met résolument au travail, devient employé supérieur du gouvernement, et se crée une jolie fortune dans son pays où, à ce qu'il paraît, l'administration enrichit.

Ce n'est pas le fait de tout le monde de devenir très-sérieux après beaucoup de dissipation, et nous pouvons déclarer Saxe un homme supérieur.

Il existe, à ce moment, dans la société qu'il voit, une jeune fille de dix-neuf ans, que ses parents ont élevée dans l'esprit du jour, c'est-à-dire assez mal et qui devient sa femme. Elle chante, sans que cela la divertisse le moins du monde, la *romance du Saule*, et tapote trop souvent sur son piano une *Perl-Polka*, dont son mari saisit difficilement le charme. Voilà pour son éducation artistique et nous pouvons ajouter littéraire, sans y mettre de malice. Quant à son caractère, elle est folâtre comme un jeune chat, — c'est l'expression de l'auteur, — et n'entend absolument rien à la vie de tous les jours.

Ce que fait son mari, les obligations de son service, son goût pour les choses de l'esprit, loin de chercher à les comprendre, elle en rit quand elle n'en prend pas de l'humeur. Comme c'est amusant pour une jeune femme, qu'un mari s'enferme dans ses bureaux pour écrire sérieusement des sottises : peut-on comprendre qu'un homme d'esprit passe parfois la nuit à travailler? Au demeurant, c'est une charmante enfant, et là-dessous nous en devons croire le brave mari écrivant ce qui suit à un sien ami retiré dans ses terres non loin d'Odessa :

« Le charme de la beauté de Polinka consiste principalement dans sa grâce enfantine. Sa lèvre supérieure est assez éloignée de sa lèvre inférieure. C'est la beauté de l'enfant et non celle de la femme. Toute la partie inférieure du visage est tellement ronde qu'il n'y a pas la moindre fossette. Cela va à ravir à ma Polinka. Mais, selon moi, une femme de dix-neuf ans pourrait se passer de cette qualité, etc., etc... »

Mais si elle a la naïveté, la candeur, la grâce et la pétulance de l'enfant, Polinka en a aussi la déraison et la faiblesse. Ne lui demandez que ce qu'elle peut donner, et Saxe a tort de penser que ce n'est pas assez. Il voudrait faire son éducation, lui *meubler* un peu l'esprit. Un jour, il songe à lui inspirer le goût du beau, et il lui achète de délicieuses œuvres d'art; puis il l'engage à lire les meilleurs romans français, il veut aussi lui faire envisager le monde tel qu'il est et la fortifier moralement. Disons en passant qu'il laisse trop voir son ennui d'avoir rencontré une jolie femme aussi nulle.

Il demande conseil à son ami de Crimée,

heureux et obstiné célibataire, puisant sa philosophie dans Rabelais, et se faisant appeler Pantagruel. La réponse de l'ami est pleine d'esprit et de sens : — « Des faits, donnez-moi des faits, » écrit-il.

« Je suis sourd pour l'abstrait, pour l'idéal. Tu veux d'elle la compagne de ton âme. Mais les occupations d'une compagne de l'âme ne sont déterminées par aucun code. Je n'ai compris qu'une chose dans ton plan d'éducation ; tu veux développer chez ta femme le goût du beau, et lui faire envisager d'une façon quelque peu ironique la vie et ses petites misères. J'approuve l'un et l'autre. Ensuite... Mais impossible de répondre à tout ce que tu demandes. Ne ferais-tu pas mieux de m'écrire quelles sont tes idées sur la destinée des femmes de notre temps, je saurais alors ce que tu veux que soit ta Polinka. Peins-moi ton idéal, et envoie-le-moi par la poste ; seulement ne te laisse pas dérouter par le mot idéal ; que tes idées soient aussi simples et aussi palpables que des faits. »

Parmi les conseils que l'ami de Crimée donne à Saxe, il y a celui de se méfier beaucoup d'un certain prince Galitzki, frère de l'amie intime de sa femme, lequel a demandé Polinka en mariage et a eu la douleur de la voir marier à un autre pendant qu'il voyageait en Italie.

Nous nous arrêterons ici dans notre analyse, voulant laisser aux lecteurs de *Polinka* le plaisir de l'imprévu. Il y a assez de gens qui n'aiment pas à savoir d'avance comment finit une pièce de théâtre ou comment se déroule l'action d'un roman. Nous trouvons ce sentiment parfaitement légitime. On a le droit de ne lire que pour se distraire ou se sentir l'âme remuée.

Avant de finir, disons cependant que le sujet du roman que M. Claeys, notre compatriote, vient de traduire avec bonheur, n'est pas sans présenter une certaine analogie avec l'émouvante nouvelle de Sollohoub, intitulée la *Pharmacienne*, et avec *A qui la faute?*, roman de Herzen, qui eut beaucoup de succès en Russie, il y a une vingtaine d'années. Nous le connaissons par une analyse détaillée de la *Revue des Deux-Mondes*. Lioubineka, l'héroïne de Herzen, et la femme du pharmacien de Sollohoub, ne peuvent résister ni l'une ni l'autre à la crise qu'elles traversent et, rencontre singulière, les trois tentateurs, Galitski, de *Polinka Saxe*, et les deux jeunes nobles, de Herzen et de Sollohoub, nous paraissent taillés sur le même patron. Crierons-nous pour cela

à l'imitation, au plagiat ? Ce serait se montrer injuste. Ce qui fait et autorise la ressemblance, c'est que ces trois héros de roman sont tout simplement le type d'une classe de gentils-hommes fatigués et déçus, assez commun en Russie.

A quand une autre nouvelle russe ? demanderons-nous au traducteur de *Polinka*. Il vient après des gens bien habiles : Mérimée, qui a mis en bon français, Pouchkine et Gogol, le puissant analyste satirique de l'*Inspecteur général* et des *Ames mortes*. Ce dernier livre a été traduit, ainsi que des romans de Tourghénéf, le conteur descriptif par excellence, par M. Charrière ; MM. Viardot et Marmier ont fait passer dans la langue française quelques ouvrages de Gogol, de Lermontof, de Polevoï, de Bestouchev et de Vonliarliarski. On voit que les noms ne manquent pas. Si nous ne nous trompons, de tous ces auteurs, Tourghénéf a été le plus traduit. Il est vrai qu'il joint à un talent de conteur très-complet le mérite de l'actualité. Un des premiers essais de traduction en français d'auteur russe a été la paraphrase des chefs-d'œuvre poétiques de Pouchkine par M. Dupont. Cette tentative fut malheureuse, si nous en croyons les critiques, et, en effet, la phrase de M. Dupont ne nous dit pas grand'chose. C'est qu'il ne suffit pas de rendre le sens d'un auteur, sans tenir compte de sa physionomie et de son allure. Il y a une couleur, un certain caractère à donner à son style dans une traduction, et qui varie d'un écrivain à l'autre. Dans notre ignorance du russe, nous n'affirmerions pas que M. Claeys n'eût pas fait par ci par là un léger contre-sens — Montesquieu, traduisant Tacite, en eût peut-être laissé échapper — mais, ce que nous savons, c'est que sa nouvelle, telle qu'il nous la livre, est palpitante d'intérêt. Les caractères sont observés avec beaucoup de finesse ; certains détails paraissent charmants. Puis, un autre attrait, dans *Polinka Saxe* tout est bien russe, et de ce qu'on vient de lire, on conclut qu'en Europe aujourd'hui les mœurs sont partout à peu près les mêmes. M. Claeys a eu le talent de faire parler ses personnages dans le ton de Drouginine, et les choses sont dites dans une langue élégante et précise.

CAM. P.

RUY-BLAS.

REPRÉSENTATIONS DE M. LAFONTAINE AU THÉÂTRE DU PARC.

Les chefs-d'œuvre n'ont pas d'actualité par ce seul fait que leur actualité est éternelle. Il n'est donc pas trop tard pour parler encore de *Ruy Blas* lors même qu'il disparaît de l'affiche, — son principal interprète, M. Lafontaine, étant rappelé à Paris.

Mais reste-t-il encore quelque chose à dire sur cette œuvre puissante, si virilement conçue, si profondément pensée, si audacieusement lancée au théâtre ? Le mot critique nous paraît être ici un nonsens ; et d'ailleurs s'il peut exister une critique qui s'élève à la hauteur de l'œuvre, il faut l'aller chercher dans la préface de *Ruy Blas* : elle s'y trouve écrite tout entière de la main du poète.

Puisque à meilleur droit, cette tâche revient à d'autres, n'écrivons ici le grand nom de Victor Hugo, que pour lui rendre le salut dû au génie ; mais faisons l'éloge des acteurs, — artistes en cette circonstance, — dont le talent s'est montré digne d'interpréter la plus belle œuvre dramatique de l'époque.

A la représentation de *Ruy-Blas*, les uns applaudissent les vers, les autres applaudissent l'interprète ; nous, nous applaudissons la pensée du maître qui, avec une fiction étonnante, incroyable, nous a ému, nous a révolutionné, en mettant l'histoire et l'âme à nu, en parlant la langue sublime des poètes où l'antithèse atteint sa suprême puissance, — antithèse de l'idée, — tantôt tragique, tantôt comique, toujours humaine.

Après le théâtre de l'Odéon, ce drame n'a pu être plus dignement représenté qu'au théâtre du Parc, de même qu'après Frédéric Lemaître, *Ruy-Blas* n'a pu être plus puissamment personnifié que par Lafontaine.

En effet nous ne savons jusqu'à quel point cet artiste de génie dut s'incarner dans ce rôle de géant, mais si le rôle était à la taille de Frédéric Lemaître, Lafontaine a su se faire à la taille du rôle, et nous ne pouvons nous imaginer le second moins grand, moins superbe, moins satyrique que le premier.

Le mérite de l'interprétation revient ensuite à M^{me} Malhardié, pour laquelle on peut renouveler l'éloge que fit jadis le poète à la créatrice du rôle : « La reine est un ange, la reine est une femme. Le double aspect de cette chaste figure a été reproduit par M^{lle} Louise Baudoin avec une intelligence rare et exquise. Au 5^e acte, Marie de Neubourg repousse le laquais et s'attendrit sur le mourant ; reine devant la faute, elle redevient femme devant l'expiation. Aucune de ces nuances n'a échappé à M^{lle} Baudoin, qui s'est élevée très-haut dans ce rôle. Elle en a la pureté la dignité et le pathétique. »

Mettre le nom de M^{me} Malhardié à la place de M^{lle} Baudoin, c'est lui rendre l'hommage que lui doit notre admiration.

Lorsque Frédéric Lemaître vint jouer *Ruy-Blas*, à Bruxelles, on se vit forcé, vu l'insuffisance de l'acteur chargé du rôle de Don César, de supprimer

cette scène admirable du 4^e acte, où la gaieté, l'entrain, le sans-gêne, la verve comique s'y montrent dignes de Molière. Mais cette fois, le talent d'un artiste de premier ordre, M. Bondois, a permis de rendre à la scène un chef-d'œuvre qui lui revient à si haut titre.

Le rire large de Don César, sa sensibilité parfaite, son allure cavalière ont été caractérisés par M. Bondois avec une personnalité superbe.

Les autres rôles ont été fort bien tenus. M. Monrose s'est distingué par sa diction irréprochable, mais le cynisme de Don Salluste exige une nature si sombre, si farouche et si antipathique, qu'il ne faut pas se montrer trop exigeant pour l'interprétation d'un des rôles les plus difficiles qui soient au théâtre.

M^{lle} Mondelet a été adorablement fine dans le rôle charmant de Casilda. M^{lle} Mondelet est une comédienne.

M. Stroëhker nous a étonné d'abord, par une mimique très en situation ; sa pose du vieux chevalier amoureux et guerroyeur, était réellement drôle ; mais cet artiste est trop jeune pour ce rôle et le langage ne se trouvant pas en rapport avec le plumage, donnait à Don Guritan un côté grotesque qu'il ne saurait avoir.

On juge d'après ce simple compte-rendu de l'excellence de l'interprétation de *Ruy Blas* au théâtre du Parc. Les intelligents qui comptaient applaudir une fois de plus le chef-d'œuvre du poète sublime, en voudront certainement au maître valet de nous quitter si vite et d'interrompre ainsi en plein succès les représentations d'un drame qui, presque seul, en ce temps, accomplit la véritable mission du théâtre, celle d'élever l'esprit et le cœur.

La Rédaction.

THÉÂTRE DES FANTAISIES PARISIENNES :

La Fille de madame Angot, opéra-comique en trois actes de CHARLES LECOQ, CLAIRVILLE et STRAUDIN.

Libretto de bon goût, — musique Spirituelle et de bon ton
Qui, déjouant de la critique,
Le sévère « qu'en dira-t-on »,

Sans se gêner, faisant la nique
A la musique-feuilleton,
Envoie au diable, chez Pluton,
La folle muse *offenbachique*.

Or, Public, auteurs : tous contents.
Costumes neufs, quoique du temps,
Et grand luxe de mise en scène.

Bref, d'un succès de bon aloi,
Si Lecocq a la part de roi,
Desclauzas a la part de Reine.

Henri LIESSE.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE PREMIER VOLUME.

ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE D'ART.

Profession de foi (p. 1). — Aux artistes (p. 17). — Lettres de Paris (p. 209).	LÉON DOMMARTIN.
Les grands maîtres de la Renaissance italienne (p. 4). — L'exposition de l'hôtel d'Assche (p. 113).	JEAN ROUSSEAU.
Clarks de Groux (p. 8, 21 et 34). — Antoine Wiertz (p. 68, 84, 102, 119, 131, 146 et 168). — Le Salon : <i>Reflexions et menus propos</i> (p. 306).	ÉMILE LECLERCQ.
Causerie artistique (p. 19).	J. GRAHAM.
A propos de l'exposition de l'hôtel d'Assche (p. 104).	HENRI LIESSE.
Les biographes et les biographies (p. 24). — Le peintre d'histoire (p. 50 et 82). — Du portrait (p. 225 et 262.). — Du procédé (p. 293).	HOUT.
De la décadence de l'architecture (p. 13, 44 et 92).	VAN BRUSSEL.
Nos ennemis (p. 34).	WILHEM.
Beaux-arts : Discours (p. 66).	HAGEMANS.
Constable (p. 116).	J. G.
Une lettre de Félicien Rops (p. 134).	FORTUNÉ CALMELS.
L'art et la réalité (p. 162 et 188).	IZALGUER.
L'exposition des aquarellistes (p. 165). — L'exposition du Cercle artistique (p. 177). — Pour servir de préface au salon de 1872 (p. 240). — Le Salon de 1872 (p. 274).	CAMILLE LEMONNIER.
Holbein (p. 194 et 212).	ARSÈNE HOUSSAYE.
Exposition de peinture à Blankenberghe (p. 274).	E. THAMNER.
Le Musée de Séville (p. 330 et 347).	LANDRIN.
Lettre à Théophile Gauthier (p. 342).	THÉODORE ROUSSEAU.

EXHUMATIONS ARTISTIQUES.

Aux bourgeois. — A quoi bon la critique? — De l'héroïsme de la vie moderne. — Du paysage. — Du chic et du poncif. — De l'éclectisme et du doute (p. 39).	CHARLES BAUDELAIRE.
Extraits de critique d'art (p. 232).	CAMILLE LEMONNIER.
Mes pensées bizarres sur le dessin (p. 257). — Mes petites idées sur la couleur (p. 289). — Ce que tout le monde sait sur l'expression et quelque chose que tout le monde ne sait pas (p. 321). — Paragraphe sur la composition, où j'espère que j'en parlerai. — Mon mot sur l'architecture (p. 337).	DIDEROT.

MUSIQUE.

Les origines de l'air (p. 56). — Les commencements de l'harmonie en France (p. 97).	GEVAERT.
Hamlet (p. 27). — Le vaisseau fantôme (p. 140).	MATHURIN.
Litolff et l'opérette (p. 28).	J. DUFOUR.
Oiga Janina et la musique de Liszt (p. 45).	FRAZ SERVVAIS.

FANTAISIES LITTÉRAIRES.

Un paysage d'automne en Ardenne (p. 36).	LÉON DOMMARTIN.
Esprit de Swift (p. 153).	SWIFT.
Pages oubliées (p. 53).	STÉPHANE MALLARMÉ.
La poésie moderne (p. 153 et 196).	E. THAMNER.
De la fausse science et de la prétendue ignorance (p. 214).	CHAMPFLEURY.
L'esprit et l'humour (p. 22).	LOUIS DEPREZ.
De la féerie (p. 57).	N + 1.
La Ferme (p. 137).	LOUIS BERTRAND.
L'almanach liégeois de Mathieu Laensberg (p. 77, 89, 138 et 204). — Voyage autour de la kermesse (219 et 251).	HENRI LIESSE.
Feuillées (p. 264).	OCTAVE PIRMEZ.
Était-ce un rêve? (p. 301).	MAX SULZBERGER.

POÉSIES.

Les baisers de Lizon (p. 24)	ÉDOUARD BRISEBARRE.
La pauvresse (p. 74).	LOUIS DELISSE.
Jadis (p. 92)	ÉDOUARD LECLERCQ.
Le dompteur (p. 52).	CAZALIS.
En troisième classe (p. 108), — Agonie posthume (p. 250).	E. THAMNER.
Un tableau de Terburg (p. 125)	ERNEST D'HERVILLY.
Marine (p. 187)	LÉON DOMMARTIN.
Sérénade (p. 190).	G. DE B.
De Waarheid in het leven (p. 217, 229, 244, 261 et 292)	HIEL.
L'échafaud de lerne (317).	CESLAW KARSKI.
Sonnet inédit (p. 312)	GÉRARD DE NERVAL.
Soleil couchant (p. 326)	JOSÉ DE HÉRÉDIX.
A Marie-Josèphe (p. 326)	W. S.
Sonnet au Manncken-Pis (p. 11). — De profundis ! (p. 24). — Métempsychose (p. 38). — Jumelles (p. 55). — La buveuse d'absinthe (p. 89). — O temps, ô barbarie ! (p. 109). — Giboulée de Mars (p. 125). — Madrigal à une tête de cire (p. 138). — Suivez-moi dans le parc (p. 172). — La mangeuse de riz (p. 187). — Là-bas ! (p. 232). — Odine (p. 266). — La femme de trait (p. 295). — La descente au salon (p. 298). — Petit lever (p. 326). — Énigme (p. 326). — Sonnet d'Antan (p. 347).	HENRI LIESSE.

CONTES ET NOUVELLES.

Eyapopeya (p. 51). — Le petit oranger (p. 72). — A quoi rêvent les vieilles filles (p. 87 et 107). — Jean Tracy Gudd (p. 245)	ERNEST D'HERVILLY.
Histoire d'une fille folle (p. 149, 172, 200 et 217). — La légende des gras et des maigres (p. 267 et 296)	CAMILLE LEMONNIER.
Le nez rouge (p. 235)	LORD FREELING.
M ^{lle} veuve Van Pear (p. 312, 327 et 344)	HENRI LIESSE.

THÉÂTRES ET BEAUX-ARTS.

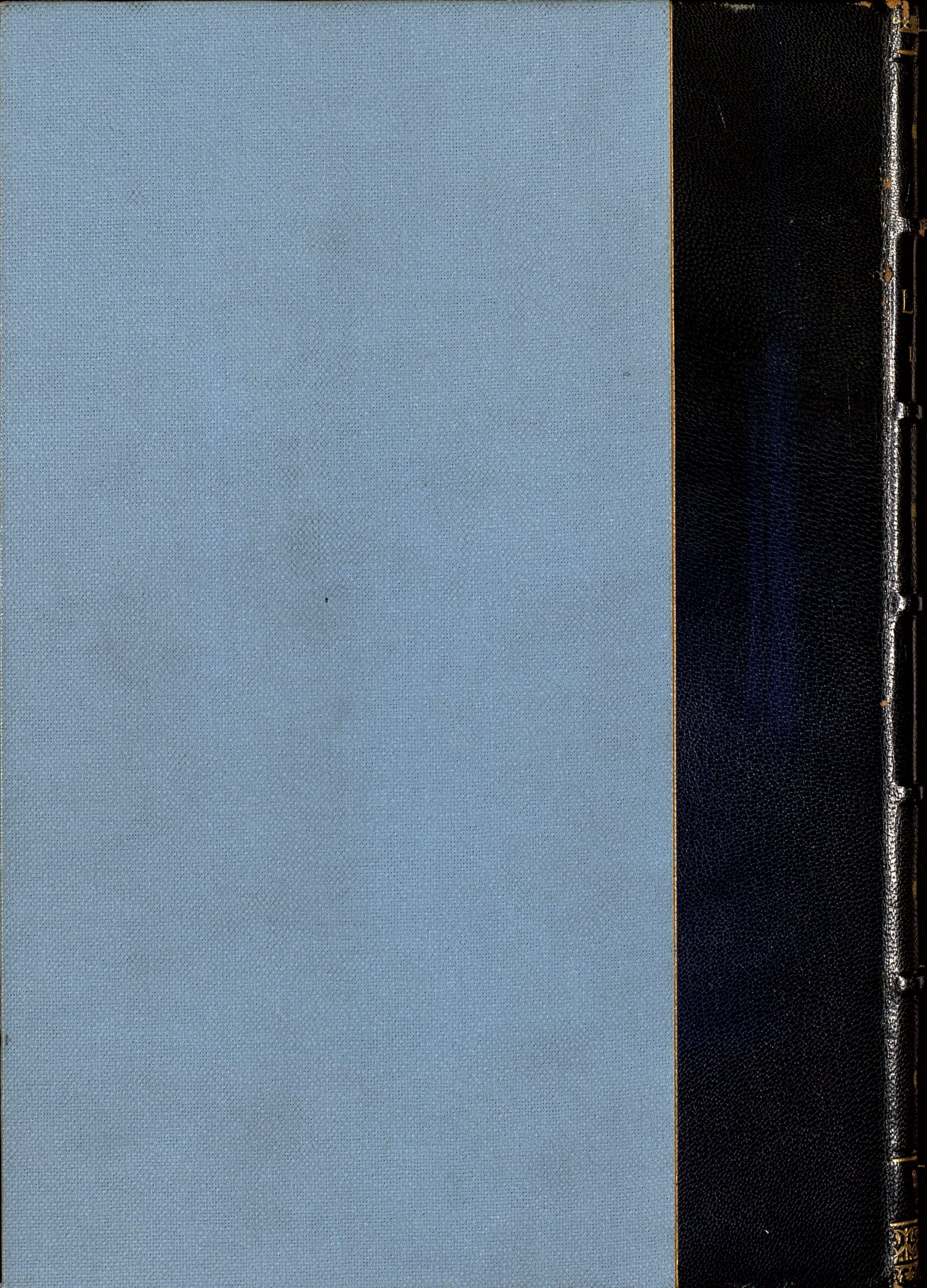
Fragments de la <i>Coupe enchantée</i> (p. 11)	KIRSCH.
Le théâtre national (p. 159)	E. G.
Chroniques artistiques (p. 157 et 318). — Une première à Namur (p. 156). — Le théâtre (p. 176). — <i>La Fille de madame Angot</i> (p. 352)	HENRI LIESSE.
Le théâtre (p. 32). — Au courant de la scène (p. 62). — Chronique artistique (p. 94, 111, 125 et 142).	LAZARILLE.
<i>Ruy-Blas</i> (p. 352)	LA RÉDACTION.

CRITIQUE LITTÉRAIRE.

<i>Les Humbles</i> , par François Coppée (p. 109)	L. PÉRICAUD.
<i>Maison tranquille</i> , par Émile Leclercq (p. 122). — <i>Jacques Herzman</i> , par Ad. Prins (p. 208).	KARL STURR.
<i>Six semaines dans l'Atlas</i> , par E. Thamner (p. 302).	L.
<i>Polinka Saxe</i> , traduction par Claeys (p. 350)	CAM. P.

DIVERS.

Objets d'art et de curiosité (p. 14, 47, 79, 95, 110 et 144).	KARL STURR.
Nos pertes (p. 14)	LA RÉDACTION.
Lettres critiques (p. 31)	PH. LEMOURY.
Une vente en Angleterre (p. 174).	X ^{xxxx} .
Le dernier tableau d'Henri Regnault (p. 240).	HENRI BAILLIÈRE.



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires numérisées par elles : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).
Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles.
Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre *base de données*, qui est interdit.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.