1882
Chronologie art belge

Décès

Artistes

Chabry Léonce / FR (Bordeaux, 18/04/1832 – Bruxelles, 19/07/1882).
Charlet Omer / FR (02/01/1809-1882), peintre de batailles et de tableaux religieux, qui eut une grande vogue sous l'empire. Il avait cessé d'exposer aux Salons depuis plusieurs années. On cite de lui, entres autres toiles, le Martyre de Saint Sébastien et le Roi Saint Louis, toutes deux placées à la cathédrale de la Rochelle. M. Omer Charlet avait obtenu une 1e médaille en 1845.
de Biefve Edouard (Bruxelles, 04/12/1808 – Bruxelles, 07/02/1882).
Sacré Emile (1844 – 1882)

Personnalités

Evénements remarqués

Généralités

LES ORIGINES DE L'ART EN BELGIQUE PAR EUGÈNE VAN OVERLOOP.
* Livre numérisé in http://archive.org/stream/lesoriginesdela00overgoog#page/n7/mode/2up

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 39. Dimanche, 24/09/1882.
M. Eugène Van Overloop poursuit ses études artistiques. Il a débuté par un travail, écrit avec conscience et simplicité, sur l'immanence du sentiment de l'art dans l'humanité. Il a groupé alors d'une manière intelligente et très démonstrative, les éléments qui établissent cette vérité. C'était le point de départ logique d'une série de recherches historiques qui actuellement semblent devoir se concentrer, pour lui, sur la Belgique.
Il aborde ainsi courageusement un labeur immense, affirmant par cela même une résolution et une persévérance qui mènent d'ordinaire à bien ces œuvres dont les proportions paraissent d'abord troublantes et les difficultés insurmontables.
M. Van Overloop est, du reste, un amateur dans le bon sens du mot, ne mettant dans la satisfaction de ses goûts aucune ostentation, ne rêvant pas d'obtenir un jour, à défaut d'autre, la célébrité qui s'attache à une galerie plus ou moins bien composée, ne rêvant pas non plus de poser pour le protecteur et le metteur en scène des personnalités artistiques, ne rêvant pas davantage de devenir lui-même un artiste avec atelier et attirail, exposant, concourant et se grimant la tête selon la formule. Ces manies qui nous empestent, ces

affectations ridicules qui nous encombrent, ces prétentions impuissantes qui nous agacent, lui sont étrangères.
Il a le bon goût de comprendre qu'il y a, pour l'homme du monde, dans la vie artistique qu'il côtoie, beaucoup à observer et à admirer, beaucoup de jouissances charmantes ou élevées à recueillir, un long et salutaire échange de pensées et de sentiments à réaliser. Mais il sait aussi qu'il en faut bannir tout charlatanisme et se garder, comme d'une déplorable faiblesse, de l'envie de prendre service dans le bataillon artistique lui-même, d'y entrer en maladroit aventurier, de singer ses habitudes, d'essayer d'acquérir ses talents, de prétendre jouir de ses prérogatives, de lui faire concurrence dans les expositions et de lui disputer les morceaux de sucre candi que distribue le reportage. On sait de quelle épidémie nous souffrons à cet égard, que de dames, jeunes ou mûres, que de demoiselles, que de messieurs irréprochables, se risquent à cette parade qu'on commence, du reste, à siffler, et s'imaginent qu'on a du talent dès qu'on a remporté quelques succès de politesse ou de complaisance, dans le monde où l'on s'ennuie et où l'on s'encense.
L'homme dont nous parlons se borne à écrire, sans aucune vanité, ses impressions personnelles. Son premier ouvrage était bien celui d'un commençant, ne visant pas à l'éloge mais se présentant modestement au public, en disant : « Voici quelques pages de réflexions au sujet desquelles je voudrais avoir votre avis sincère ; je cherche dans des préoccupations artistiques la distraction et le délassement des affaires ; est-ce que ce simple écrit vaut qu'on s'y arrête ». Nous lui avons dit alors : « Cela est fait avec soin et scrupule ; cela ne manque pas d'intérêt, votre œuvre est de bon aloi, malgré ses imperfections. Persévérez ».
Un nouvel écrit a ainsi vu le jour, et il accuse déjà plus de maturité. L'esprit de l'auteur s'élève et se condense.
Ses notions sont plus fermes, plus nettes. Sa plume est plus adroite et plus correcte, quoiqu’encore inexpérimentée sur bien des points. Nous ne pouvons entrer dans le détail d'une critique littéraire à cet égard. La portée du livre est surtout dans son objet artistique et c'est lui que nous voulons résumer. Nous nous bornerons à signaler le grave défaut qu'il y a eu à employer les cent premières pages à résumer les notions, aujourd'hui vulgarisées, sur la formation de l'écorce du globe, ses premiers habitants et les transformations géologiques primitives, tout cela pour préparer le lecteur à l'exposé des premiers vestiges de l'art. C'est absolument disproportionné, et quand on met ces interminables préliminaires en rapport avec le titre du livre, on est pris peu à peu d'une impatience qui heureusement s'adoucit quand enfin, à la page 103, on lit cette phrase qui semble le rameau d'olivier de la colombe de l'arche : « Quoi qu'il en soit, il faut atteindre la deuxième phase de l'âge du mammouth pour rencontrer des œuvres d'art proprement dites ».
L'œuvre eût pu commencer là après quelques indications rapides sur ce que signifie chronologiquement cette expression symbolique L’âge du mammouth. A partir de ce moment elle se déroule d'une manière intéressante, montrant successivement comment, dès l'époque où l'homme n'utilisait pour ses outils que la pierre, il a commencé à rechercher leur forme et leur ornement, comment il s'est préoccupé de sa parure corporelle, comment les poteries aussi dénotaient une tendance vers le beau, primitive et sauvage, il est vrai, mais incontestable. Ce mouvement se poursuit chez l'homme de l'âge du renne. L'auteur utilise, à cet effet, avec ingéniosité, les débris de tous genres recueillis dans les cavernes de la vallée de la Meuse et des vallées latérales, ainsi que dans les plaines du Hainaut. Il continue ces mêmes investigations et la même démonstration pour l'âge de la pierre polie et accumule les observations, qu'il rend plus saisissantes par des planches photographiques, choisies avec discernement, représentant des bois de renne gravés par nos lointains ancêtres, des figurines en ivoire, harpons, bâtons de commandement, plaques de grès gravées, haches et pointes de flèches.
On termine la lecture avec satisfaction et en se ralliant à la thèse très vraie de l'écrivain, exprimée en ces termes dans la préface : « Nous sommes tous, plus ou moins artistes, en ce sens que nous nous préoccupons de l’aspect extérieur des choses, et que nous cherchons à mettre cet aspect en harmonie avec l'idée que nous nous faisons du beau ; travail inconscient d'ordinaire, mais réel et de tous les instants. Nous

faisons de l'art un peu comme M. Jourdain faisait de la prose. Nos vêtements, notre mobilier, nos ustensiles, la disposition de nos demeures et de nos jardins, notre mode d'existence tout entier, sont là pour en témoigner ».
Combien cette idée est exacte, et comme le fait de démontrer que les préoccupations de ce genre qu'avaient les grossiers et barbares habitants des cavernes il y a quelques centaines de mille ans, affirme puissamment que c'est bien le moins d'en faire autant aujourd'hui.
Il fallait, comme l'observe M. Van Overloop, que le sentiment du beau fut bien vivace chez ces pionniers de l'Occident, pour qu'au milieu des inquiétudes matérielles de leur existence tourmentée et sans cesse menacée, ait pu se glisser la pensée de l'art. Elle ne se révèle que comme tendance, mais au point de vue du principe, cette tendance en dit plus long peut-être que les œuvres finies de l'époque actuelle.
Assurément les artistes seront toujours rares, en tant qu'exécutants, mais le sentiment artistique, c'est-à-dire le désir de jouir du beau, l'aptitude à en subir le charme sont presque universels et devraient être développés dès l'enfance, même dans le peuple, surtout dans le peuple, tant il en résulte pour l'homme, de sérénité, de joie tranquille et pure, d'inclination vers l'harmonie, la paix, la bonté et toutes les qualités vraiment sociales.
L'art s'est trop concentré dans une élite pour laquelle seuls les artistes travaillent, ce qui les entraîne à ne faire que des œuvres de plus en plus raffinées et obscures pour la foule, éloignées d'elle, et n'entrant pas dans l'intimité de sa vie journalière.
Il n'en a pas été toujours ainsi. A différentes époques l'art était vraiment populaire, s'occupant avec abandon d'orner tout ce qui prend place dans les occupations quotidiennes, une lampe, un plat, une clef, une enseigne, et s'y attachant avec autant d'amour qu'aux plus grandes choses. Il accomplissait alors véritablement sa destinée, car il pénétrait partout comme un fluide bienfaisant pour les âmes, et l'artiste lui-même en recevait une dignité et une popularité en rapport avec l'influence puissante qu'il exerçait.
Cette sorte d'esthétique populaire, dit M. Van Overloop, dépeindra parfois mieux le caractère d'une époque que ne pourraient le faire les chefs-d'œuvre des maîtres.
Pour se l'approprier, il est indispensable de quitter la grande route. Il faut se promener, flâner dans le passé comme un étranger dans une cité qu'il visite, pour surprendre sur le vif les mœurs des habitants, ne comptant pas les détours, fouillant les endroits écartés, ne dédaignant pas les ruelles, et en rapportant des notes caractéristiques que n'aurait jamais fournies le parcours des grandes artères.
Et précisant cette tendance si humaine vers le beau, et ses effets, il ajoute ailleurs : C'est un phénomène constant que le désir de posséder, pour les exigences de la vie, des instruments élégants ou coquets. Nos ustensiles de table, de poche, de bureau dénotent dans leur forme ou leur substance une recherche qui s'accentue tous les jours. C'est là, sans doute, une manifestation du luxe, mais c'est quelque chose de plus. Il semble qu'il y ait un rapport d'influence entre l'instrument et l'acte qu'il sert à accomplir. Le vin paraît meilleur dans un beau verre ; un couvert bien dressé communique au repas un charme particulier ; la plume neuve qu'on •donne à l'écolier le fait écrire de toute son âme. La même remarque se retrouve dans l'outillage de l'ouvrier : c'est son luxe à lui ; un bel outil donne du cœur, il rend le travail plus attrayant et augmente, par là même, son effet utile. Pour juger d'un artisan, il suffit souvent d'examiner son établi.
Observations profondes, éminemment justes et qui montrent de quel côté devrait être tournée cette éducation populaire qui est devenue presque exclusivement scientifique et sèche, pédantesque et froide, au point de permettre récemment à un de nos écrivains de résumer en cette formule, mordante jusqu'au sang, notre ennuyeuse époque de finance corrompue et d'instruction superficielle : La forte odeur de l'argent monte dans une calme atmosphère de pédagogie.
Cette même notion de l'universalité du sentiment du beau, de l'utilité qu'il y a à le dégager et à le faire saillir, revient encore dans d'autres passages, tous marqués au bon coin. Le beau, dit l'auteur, trouve assurément des interprètes spéciaux dans les artistes ; mais il ne faut pas pour cela l'incarner exclusivement en eux.

Les artistes ne résument pas plus à eux seuls le besoin du beau, que les architectes ne résument le besoin de s'abriter, et les tailleurs le besoin de se vêtir. Tous travaillent d'après des indications et des ordres, souvent tacites, mais formels, venus du monde qui les environne. De même que l'architecte, dans ses créations, s'inspire avant tout du climat qu'il doit combattre et des habitudes du futur occupant, l'artiste, dans ses œuvres, en apparence spontanées, ne fait que donner une forme palpable aux idées de son siècle et reproduire ce que la masse porte dans l'âme.
C'est pour retrouver et mettre dans tout son relief ces besoins et cette action inconsciente des foules que M. Van Overloop est d'avis qu'il faut s'attacher avec insistance à l'histoire de l'art. Nous avons nous-mêmes dit souvent qu'il n'y a pas de critique sérieuse possible sans de telles connaissances, et par des exemples tirés de notre développement national depuis le commencement de ce siècle, nous avons montré combien la place que mérite une œuvre, et le degré d'admiration relative qu'il convient de lui accorder, dépendent étroitement de ses antécédents et de ce qui l'a suivie. M. Van Overloop généralise, il veut dépasser le seuil de ce siècle, il veut pénétrer dans le passé, remonter les âges depuis les contemporains jusqu'aux vestiges les plus lointains, en passant par les influences françaises du 18e siècle, les survivants et les descendants de la grande école flamande, cette école elle-même avec la gloire resplendissante de Rubens, la Renaissance, les gothiques, le moyen-âge, la conquête romaine, les origines celtiques, l'homme préhistorique. C'est le premier anneau de cette chaîne gigantesque dont il vient de s'occuper.
Pourtant la succession de ces périodes historiques n'est qu'apparente pour la Belgique. Ce sont des tronçons qui se suivent, mais souvent sans se souder. Notre art national n'est pas un depuis ses commencements.
Fréquemment la série a été rompue, et l'art nouveau, au lieu de trouver sa raison d'être et sa source dans celui qui l'a précédé, n'a été qu'une importation venant du dehors. C'est ainsi notamment que celui qui fleurit aujourd'hui, nous l'avons démontré ailleurs, loin de descendre de l'école flamande du 17e siècle, dérive directement de l'influence de David, et, malgré les efforts que tenta après 1830, l'Académie d'Anvers, a encore pour objectif, pour modèle, pour inspirateur, contesté mais réel, le mouvement qui se poursuit en France. Il y a dans l'opinion contraire, un écueil, car on se laisse aisément aller à la séduction de la logique apparente des événements. M. Van Overloop saura l'éviter s'il poursuit le programme qu'il s'est bravement imposé et dans l'accomplissement duquel il a, non sans succès, parcouru la première étape.

DU CARACTÈRE NATIONAL DE L'ART
- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 51. Dimanche, 17.12.1882.
Dans son excellent traité d'Esthétique qui vient de paraître, M. Pierre Véron fait, au sujet de l'histoire de l'art, quelques observations fort intéressantes :
Toutes les grandes époques artistiques ont été des époques de liberté. Aux beaux temps de la Grèce, comme à ceux de la Renaissance italienne ; dans la France du moyen-âge, comme plus tard dans la Hollande affranchie, les artistes ont pu travailler à leur guise, sans qu'aucun dogme esthétique s'imposât à leur imagination, sans qu'aucune corporation officielle se considérât comme investie de la dictature artistique et comme responsable des directions que pourrait prendre le goût de la nation.
Aussi, à ces belles époques, l'art est-il vraiment un art national : les esprits, laissés à leur pente naturelle, cherchaient l'art où ils le sentaient, ou plutôt ils le trouvaient sans le chercher, par le mouvement spontané des imaginations, sans autre guide ni autre règle que les instinctives préférences communes à la race tout entière.
C'est cette communauté des instincts livrés à eux-mêmes qui explique les similitudes intimes qui, aux grandes époques, se remarquent entre les œuvres d'art, en même temps que l'effet de la liberté éclate par ce caractère, que rien dans l'art ne supplée : l'originalité individuelle.
Tous aux mêmes époques sont plus ou moins frappés des mêmes choses. Les sources de l'inspiration sont peu variées ; parfois même un sentiment, une idée unique s'impose à toute une génération ; mais chacun

l'interprète à sa façon, dans la pleine indépendance de son inspiration personnelle et dans la mesure de son génie propre.
De là cette variété infinie dans l'unité - variété de l'expression dans l'unité du sentiment - qui marque certains siècles. C'est que, en effet, jamais l'artiste ne se sent plus puissant et plus inspiré que quand il se trouve en communauté d'impressions avec la société où il vit, et jamais l'art n'est plus grand que quand il s'attaque aux idées et aux sentiments qui pénètrent et dominent une société tout entière.
Or, ce fait de l'universalité de l'art et du sentiment artistique à un certain moment de leur évolution intellectuelle chez la plupart des peuples, est un fait capital dans l'histoire des manifestations de l'intelligence humaine. Les Egyptiens, les Assyriens, les Grecs, les Chinois, les Japonais, etc., ont tous eu un art spontané, sorti des entrailles mêmes de la nation, et qui semble avoir été à peu près également compris et goûté par tous les hommes de même race. C'est ce que l'on retrouve dans la France du moyen-âge, aux douzième et treizième siècles, et chez les Italiens de la Renaissance.
Un tel fait, si concordant chez un si grand nombre de peuples de races différentes, ne peut être mis sur le compte du hasard. Le hasard est une explication trop commode, qui a d'ailleurs l'inconvénient de ne rien expliquer. Le hasard n'est pas même une hypothèse, c'est le néant. Il n'y a pas de hasard dans l'histoire. Tous les faits, petits ou grands, se tiennent par une chaîne continue, dont les anneaux peuvent nous échapper, mais qui n'en existent pas moins pour cela.
L'art, considéré au point de vue psychologique, n'est autre chose que l'expression spontanée de certaines conceptions des choses, qui dérivent logiquement de la combinaison des influences morales ou physiques auxquelles se trouvent soumises les diverses races, avec les aptitudes el les tendances originelles ou acquises de ces races elles-mêmes.
C'est une traduction des sentiments qui naissent de ce mélange, traduction plus ou moins littérale, plus ou moins idéale, suivant que les peuples se laissent plus ou moins dominer par la réalité matérielle des choses ou par les tendances et les habitudes de la race. Mais, quel que soit le dosage de ces mélanges, il est certain que les deux éléments primitifs : réalité, personnalité, s'y retrouvent toujours, en dépit des théories contraires qui réduisent l'art ou au plagiat photographique des choses réelles, ou à la divination conjecturale des types idéaux.
Nous n'insistons pas sur ces considérations. Nous voulons dire seulement que toute forme de l'art a sa raison d'être ailleurs que dans le hasard, et qu'il en est de même de ses décadences.
Quand un art cesse-t-il d'être national, c'est-à-dire commun à tous les individus d'un peuple ou d'une race ? Quand disparaît dans une nation cette universalité du goût, qui est le caractère dominant des grandes époques artistiques, et dont la disparition est la marque même de la décadence de l'art ?
Lorsque l'art cesse d'être l'expression sincère et spontanée du sentiment général ; lorsque, au lieu de traduire directement l'impression commune et l'émotion vraie de tous ou du moins de la grande majorité, il se met à analyser ses propres moyens d'action, fait de ces moyens le but de ses efforts et perd de vue le principe même de l'art, qui est la sincérité et la spontanéité de l'émotion.
Cette décadence est fatale, en raison même de la loi qui interdit à l'homme des races supérieures de s'arrêter trop longtemps en face des mêmes spectacles ; un moment vient nécessairement où le sentiment et l'idée qui ont inspiré une civilisation et un art épuisant tout leur effet utile, toutes leurs conséquences fécondes et où l'esprit se trouve condamné, pour un temps plus ou moins long, à l'imitation et aux redites, par suite de l'admiration même qu'excitent les œuvres antérieures.
Alors ce n'est plus même le sentiment et l'idée antérieurs qu'on imite et qu'on redit, c'est l'expression de ce sentiment et de celte idée, c'est la forme par laquelle ils se traduisent, forme désormais vide et inanimée. Mais on se lasse bien vite de la simple imitation, précisément parce qu'elle ne dit plus rien à l'esprit. Pour renouveler la sensation, on force l'expression, on en poursuit logiquement l'exagération jusqu'aux dernières limites du possible. La fantaisie individuelle, absolument dévoyée, se donne libre carrière. L'art

devient un exercice de même degré et de même valeur que les dislocations des clowns, qui ne songent qu'à étonner le public et à faire admirer la souplesse de leurs articulations.
Alors le public se partage en deux catégories inégales : les dilettantes, qui feignent de trouver un plaisir particulier de délicats à ces exercices, parce qu'ils tiennent à faire partie d'une élite; les autres, c'est-à-dire, les quatre-vingt-dix-neuf centièmes de la population, qui, ne comprenant rien à ces calculs de raffinements, laissent aller l'art à sa perte, sans s'occuper de lui, et se désintéressent de tous les efforts qu'il fait pour attirer l'attention par ses singularités préméditées.
Si, dans ces conditions, il se rencontre un petit nombre d'artistes qui soient assez habiles pour découvrir encore quelques parcelles d'or dans la mine épuisée, ou qui soient assez en avance sur leur temps pour entrevoir des sources nouvelles de poésie, les uns comme les autres ont grande chance de passer inaperçus au milieu de l'indifférence générale.
Tout cela est fatal. Il n'y a donc ni à s'en plaindre, ni surtout à s'en étonner.
Mais la même loi qui condamne les races progressives à épuiser leurs idées et leurs sentiments, afin de les corriger et de les compléter sans cesse par des idées et des sentiments nouveaux, devrait, par la conséquence logique de son application, produire après les civilisations mortes les civilisations nouvelles, et, par la même raison, enfanter des arts nouveaux appropriés à ces civilisations.
C'est ce qui arriverait, en effet, si, à côté de la tendance vers le progrès, il ne s'en trouvait une autre, exactement contraire, qui combat et le plus souvent opprime le premier. Pendant que, dans un peuple, les uns poussent en avant à la recherche du mieux, les autres, par éducation, par intérêt, par habitude, par paresse d'esprit, par peur de l'inconnu, repoussent tout ce qui est nouveau.
Or, la prépondérance, pendant un temps plus ou moins long, appartient nécessairement à ceux qui représentent la civilisation antérieure. Us s'appuient sur toute l'organisation sociale, politique, administrative. De plus, ils ont pour eux le fait, ce qu'en langage juridique on appelle les « précédents », tandis que les autres ne peuvent invoquer que des aspirations, d'abord vagues, incomplètes, et en tout cas dépourvues de la sanction de l'expérience. Aux habitudes d'esprit qui ont fait la gloire du passé, ils ne peuvent opposer que les lueurs plus ou moins incertaines d'un avenir problématique. Aussi, sont-ils condamnés à se heurter aux résistances de tout ce qui, dans les sociétés, est constitué, fixé, assis.

L'ENSEIGNEMENT ACADEMIQUE
- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 52, dimanche, 12.12.1882
Nous publions, comme suite au Caractère national de l'Art, les intéressantes réflexions suivantes, extraites du Traité d'esthétique de M. Eugène Véron. [L'esthétique : origine des arts, le goût et le génie, définition de l'art et de l'esthétique, le style, l'architecture, la sculpture, la peinture, la danse, la musique, la poésie, Paris, Reinwald, 1878].
En France et, il faut le dire, dans tous les pays européens, l'éducation aujourd'hui repose presque uniquement sur l'admiration et l'imitation du passé, du moins en ce qui concerne les arts. L'instinct du progrès est, dès l'enfance, combattu par toutes les forces organisées de la société, dans l'Université, comme partout ailleurs ; et, s'il est une chose qui doive exciter l'étonnement, c'est que cet instinct soit assez vivace pour n'être pas complètement étouffé par la conspiration des ennemis ligués contre lui.
Parmi ces ennemis, le plus puissant sans contredit est l'Académie des beaux-arts. Les hommes de talent et de mérite qui constituent ce corps sont d'autant plus dangereux pour le progrès de l'art, qu'ils sont plus sincèrement convaincus des services qu'ils lui rendent. C'est cette sincérité qui fait leur force.
S'ils se posaient en ennemis du progrès, ils seraient bien vite réduits à l'impuissance. Mais non, ce qu'ils veulent, ce qu'ils poursuivent avec ardeur, c'est le développement de l'art. Seulement ils sont persuadés que ce développement n'est possible que par l'étude exclusive des arts d'autrefois. Et le raisonnement sur lequel ils s'appuient est en effet des plus spécieux.

Où l'art a-t-il été plus brillant que dans la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance ? Nulle part, il le faut bien reconnaître.
Où donc, par conséquent, trouver de meilleurs modèles que les chefs-d'œuvre de ces deux nations privilégiées ? Pourquoi s'épuiser à rechercher par des efforts individuels ce qui est trouvé depuis longtemps ? Etudiez donc sans relâche les productions de ces admirables génies que nul n'a surpassés, et, quand vous aurez pénétré tous leurs secrets, eh bien ! alors vous pourrez voler de vos propres ailes et produire à votre tour des chefs-d'œuvre, si la nature vous en a faits capables.
En vertu de ce raisonnement si simple cl si lumineux, tout l'enseignement de l'Ecole des beaux-arts se réduit à recommencer indéfiniment ce qu'ont fait les artistes des civilisations mortes, jusqu'à ce que l'on soit devenu à peu près incapable de faire autre chose que des pastiches plus ou moins réussis.
En vertu de ce raisonnement, les jurys des concours et des expositions donnent les croix, les prix et les médailles aux artistes qui se sont tenus le plus près des modèles recommandés.
En vertu ce de raisonnement, l'administration n'achète que les œuvres confectionnées suivant la formule académique, et ne fait de commandes qu'aux artistes qu'elle sait résolus à n'en pas sortir, car il est convenu que celte formule est celle du « grand art », et une administration qui se respecte et qui a conscience de son « rôle d'éducation » ne saurait en encourager une autre.
Et voilà comment on a fait d'Ingres le prototype officiel de la perfection artistique de la France du dix-neuvième siècle, et comment M. Cabanel est devenu son prophète, en même temps que le grand juge des artistes et le président-né de tous les jurys.
Voilà pourquoi les jeunes gens qui entrent à l'Ecole avec les meilleurs instincts d'indépendance, de sincérité en sortant presque tous plus ou moins encabanellisés, c'est-à-dire, asservis à la routine, émasculés, perdus pour l'art. Au lieu de consulter leurs sentiments, d'obéir à leurs impressions, d'aller là où les porteraient spontanément leurs goûts, leurs préférences, leurs aptitudes, là où ils seraient des artistes et des poètes, ils travaillent à étouffer en eux le cri de leur nature pour écouter celui du maître ; ils se torturent pour arriver à se convaincre que le progrès consiste à galvaniser l'art antique et qu'il n'y a d'originalité possible que par le pastiche des Grecs ou des Italiens.
A ce prix, ils achètent les éloges des jurvs, les faveurs de l'administration, les commandes de l'État, l'admiration des moutons de Panurge, et, une fois entrés dans cette voie, ils y sont retenus et emprisonnés par une série d'engrenages moraux et pécuniaires, qui ne leur permettent plus de jamais recouvrer leur liberté.
Cette mainmise de l'Etat, du monde officiel sur les artistes est profondément déplorable. Si du moins ils trouvaient dans le public des juges sympathiques et sérieux, ils pourraient se tourner de ce côté, s'y appuyer, pour résister à la terrible pression d'en haut.
Mais non, le public d'aujourd'hui, le grand public, ne s'inquiète ni ne s'occupe de ces choses. Pourquoi ? Parce qu'il est devenu incapable de poésies ? Parce qu'il n'y a plus de place pour l'art au milieu des luttes d'intérêts ? Parce que la science a tué l'admiration et que l'industrie a éliminé l'imagination et le sentiment ? Nullement. Le public du dix-neuvième siècle, qui volontiers se croit sceptique, blasé, demeure, comme tous les publics de tous les temps et de tous les pays, ouvert à toute poésie, à tout art sincère et vrai ; mais il se trouve pris entre deux courants contraires.
D'un côté, il lui est impossible de s'émouvoir de l'art composite que lui prônent les organes autorisés du goût officiel ; il veut bien admirer les Grecs et les Romains, à leur place et en leur temps, mais il sent bien, sans s'en rendre compte, que ce n'est pas une raison suffisante pour leur sacrifier l'art français ; et, quels que soient sa complaisance et son respect pour les lumières de l'aréopage artistique, il ne peut parvenir à s'en pénétrer jusqu'à trouver, dans les habiles adaptations de ces messieurs, l'équivalent de l'art vaguement entrevu, qui satisferait ses aspirations latentes et qui ferait enfin déborder en lui les sources d'émotion que lui-même ne soupçonne pas.

Mais, d'un autre côté, il n'a pas suffisamment réfléchi sur les conditions nécessaires d'un renouvellement artistique, pour se soustraire résolument à l'influence des doctrines officielles. L'art académique le laisse froid, mais il n'en croit pas moins à la vérité des théories dont il résulte. Il aime à parler du « Beau idéal », sans savoir ce que c'est ; et, si cela ne suffit pas pour lui faire admirer les œuvres construites d'après la formule, cela le gêne pour comprendre et adopter les autres. Cette contradiction, en déconcertant le public, déroute et stérilise les artistes.

C'est ainsi que l'entêtement des académies et des administrations à vouloir ressusciter des morts a pour résultat de tuer les vivants, et que, à force de vouloir persuader le public qu'il n'y a pas d'autre art que celui de l'académie et de l'administration, elles arrivent à fausser le sentiment artistique chez les artistes et à l'endormir chez les autres.

Et notez que, dans les conditions présentes, ce résultat est inévitable. Des compagnies qui se recrutent elles-mêmes, des corps constitués, quel que soit le mérite des individus qui les composent, sont toujours et fatalement hostiles au progrès, par la raison simple que toute compagnie se fait nécessairement une doctrine collective et éclectique qui finit par devenir pour elle la vérité immuable, qui fatalement exclut toute indépendance, toute originalité, qui ne peut que reproduire le passé, sur lequel ont vécu ceux qui le représentent et qu'elle oppose ensuite avec une confiance inébranlable a toutes les manifestations divergentes, à toutes les tentatives d'innovation, à toutes 1rs révoltes du génie individuel.

Il en sera ainsi tant qu'il y aura des corps investis d'une autorité quelconque sur les choses de l'intelligence. Cette démonstration n'est plus à faire. Tous les hommes qui ont eu le sentiment vrai des nécessités de l'art n'ont cessé de protester contre le despotisme du classicisme académique. Gustave Planche, Pelloquet, Théophile Silvestre, Thoré, Viollet-le-Duc, ont prouvé que c'est à cette détestable influence qu'il faut attribuer, pour la plus grande part, les difficultés que trouve l'art à se relever en France. Tous les artistes indépendants ont été combattus par elle. Je ne puis que renvoyer aux ouvrages de ces écrivains les lecteurs qui voudraient faire une étude complète et précise de cette question si grave pour l'avenir de l'art français. Je me contenterai de citer sur ce sujet une page de Montalembert, page doublement curieuse, et par la vivacité d'indignation qu'elle respire, et par la qualité du signataire, que personne ne prendra pour un révolutionnaire.

Dans un article sur l’Art religieux en France, il range parmi ceux qui ont le plus contribué à son abaissement « les théoriciens et les praticiens du vieux classicisme ».

« S'il fallait, dit-il, ne tenir compte que de la valeur, de l'influence ou de la popularité de leurs œuvres et de leurs doctrines, en vérité, ce ne serait que pour mémoire qu'on aurait le droit de les mentionner. Mais, puisqu'ils occupent toutes les positions officielles, puisqu'ils ont à peu près le monopole de l'influence gouvernementale, puisqu'ils s'y sont retranchés comme dans une citadelle, d'où ceux qui font quelque chose se vengent de la réprobation générale qui s'attache à leurs œuvres, en repoussant opiniâtrement les talents qui ont brisé leur joug, et d'où ceux qui ne font rien s'efforcent d'empêcher que d'autres ne puissent faire plus qu'eux-mêmes; puisque surtout ils ont encore la haute main sur tous les trésors de l'État consacrés à l'éducation de la jeunesse artiste, il ne faut jamais se lasser de les attaquer, de battre en brèche celte suprématie qui est une insulte à la France, jusqu'à ce que l'indignation et le mépris publics aient enfin pénétré dans le sanctuaire du pouvoir pour en chasser ces débris d'un autre âge. Du reste, on a la consolation de sentir que, s'ils pensent encore faire beaucoup de mal, briser beaucoup de carrières, tuer en germes beaucoup d'espérances précieuses, leur règne n'en touche pas moins à sa fin. Il ne leur sera pas donné de flétrir longtemps encore de leur souffle malfaisant l'avenir et le génie d'une jeunesse digne d'un meilleur sort. La publicité fera justice de ces ébats du classicisme expirant, qui seraient si grotesques, s'ils n'étaient encore plus funestes. Les concours de Rome les tueront. Nous ne subirons pas toujours le règne d'hommes qui ont l'à-propos de donner pour sujet aux élèves, en l'an de grâce 1837, Apollon gardant les troupeaux chez Admète et Marius méditant sur les ruines de Carthage. » Sauf la date, qu'y a-t-il à changer dans ce tableau ? L'influence de l'Académie des beaux-arts, toujours battue en brèche, demeure

prédominante, grâce à l'enseignement universitaire, immuablement ancré aux dogmes platoniciens, la superstition du prix de Rome est plus vivante que jamais, et les sujets qu'on impose aux concurrents ne sont pas moins ridicules en 1882 qu'en 1837.

LES ARTS ET LA PROTECTION DE L'ETAT

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 29, dimanche, 16.07.1882.

On s'est fort occupé dans ces derniers temps de l'intervention pécuniaire de l'État pour encourager ou soutenir certains artistes. On a prétendu qu'il affichait trop ses préférences et que la pluie d'or (peu abondante du reste) qu'il déverse, devrait tomber plus uniformément sur toute la région artistique et non pas sur certains cantons privilégiés. Des relevés tantôt perfides, tantôt amusants ont été publiés, et quelques personnalités en sont sorties avec la renommée désormais bien assise, mais peu enviable et souvent imméritée, d'être de parfaits budgétivores.

Cette campagne où d'épais nuages de poussière ont été soulevés, où des eaux jusqu'ici limpides ont été fortement troublées, s'est faite moins au profit des principes qu'en vue de servir les intérêts des coteries On a crié non point pour obtenir que ce régime critiquable prît fin, mais pour tâcher de le détourner vers les coins qu'il n'avait pas encore touchés. Il s'agissait de tirer la couverture à soi. Toute la polémique assez vive à laquelle nous avons assisté a eu ce noble mobile. Franchement cela fait surgir de peu réjouissantes réflexions sur le degré d'élévation de notre monde artistique et de la presse qui vise à le servir.

Il n'est pas aisé, il est vrai, de discerner la règle en cette délicate matière, et l'on comprend que l'administration d'une part, les intéressés de l'autre, fassent mauvaise route et s'engagent dans des impasses où on les surprend finalement égarés et ridicules Ne semble-t-il point, par exemple, au premier abord, qu'il y a quelque justice dans les clameurs, récemment entendues, du groupe des prix de Rome, demandant pourquoi on ne leur donne pas une portion raisonnable dans les subsides qui, pour le moment, assure-t-on, vont surtout à des artistes battant leur plein, pour qui l'encouragement est désormais une superfétation.

Mais après quelques réflexions, ne se sent-on pas enclin à dire qu'en somme il vaut mieux que l'État se procure les œuvres sérieuses sorties des mains d'hommes d'un talent éprouvé, plutôt que les essais plus ou moins adroits de commençants aussi pleins d'espérances que d'inhabileté.

Le pour et le contre, le oui et le non, apparaissent ainsi également vrais, et se combattent, tiraillant les opinions, les convictions, les raisonnements et les résolutions dans des sens opposés. Il devient difficile de s'y reconnaître, et la confusion constamment augmente avec une germination chaque jour plus abondante de récriminations, de rancunes, de mauvais propos, de colères, d'injustices et de fausses démarches. Nous sommes proches du moment où plus personne ne sera content, les uns parce que n'obtenant rien ils se trouvent trop complètement spoliés, les autres parce que, obtenant tout, ils se trouvent trop complètement vilipendés.

Cela porte l'observateur paisible à rechercher s'il n'est vraiment aucune boussole pour naviguer sur cette mer pleine de bruit et d'obscurité. Quel est le rôle de l'Etat en pareille conjoncture ? Quel doit être son principe dirigeant ? Dans quelle mesure doit-il tenir compte des personnalités ? N'y a-t-il pas lieu de les subordonner à quelque intérêt supérieur ? Il nous paraît que le mal provient surtout de ce que l'on a constamment confondu et entremêlé deux ordres de choses parfaitement distincts, à savoir la convenance qu'il y a à encourager ou à soutenir certains artistes, et l'utilité sociale qu'il y a à pourvoir la nation d'œuvres d'art destinées à exercer sur elle une influence civilisatrice.

Obligé de satisfaire à cette double mission, l'Etat, soit par esprit d'économie, soit par imparfaite vision de la situation, ne trouve rien de mieux, dans quantité de circonstances, que de réunir les deux termes dans un mélange incestueux, appliquant imprudemment à l'encouragement d'un débutant, l'exécution d'une œuvre destinée à l'intérêt public.

S'agit-il, par exemple, d'enrichir les collections de nos musées de province, ou de décorer les salles ou les façades des monuments publics autres que ceux des grandes villes, on ne trouve rien de mieux que de

confier ces travaux à des artistes en herbe dont les productions, souvent désolantes, vont désormais servir à la formation du goût, non seulement de leurs contemporains, mais encore des générations futures ; car rien n'est tenace comme une œuvre médiocre inscrite sur l'inventaire d'un hôtel de ville, d'une église ou d'une académie. De même, l'administration des Beaux-Arts est-elle assiégée par les recommandations d'électeurs influents, lui représentant la misère d'un peintre, d'un sculpteur ou d'un architecte besogneux, grand homme dans le chef-lieu qui l'a vu naître, elle lui fera un achat ou une commande sans se préoccuper beaucoup du mérite de ce grand homme de province. Et comme on se croit obligé de donner tôt ou tard une place à l'objet ainsi acquis, le patrimoine public se sature peu à peu de médiocrités pitoyables qui font la joie des touristes goguenards et la stupéfaction du voyageur étranger. Ce qu'il y a déjà, notamment sur nos places publiques, de statues grotesques, notoirement qualifiées telles, mais scrupuleusement entretenues, est difficile à imaginer.

Il semble que lorsqu'on se trouve devant l'opportunité de prêter appui à un talent naissant, ou de soulager une de ces misères d'atelier, si fréquentes à une époque où sur dix individualités qui se lancent dans la vie artistique, il y a une tout au plus, dans les bonnes années, qui a l'élan et les aptitudes requises, le plus naturel serait d'ouvrir tout simplement les coffres de l'Etat, et de décaisser en numéraire, soit un don, soit un prêt. Le secours ainsi reçu serait rendu quand on pourrait, selon l'usage qui commence à s'établir dans les universités pour les bourses d'études. Ceux qui trouveraient cet expédient au-dessous de leur dignité et qui prétendraient absolument ne recevoir assistance qu'en contraignant l'administration à prendre en échange quelque embarrassant peinturlurage, seraient priés de chercher amateur ailleurs. Si pareille rigueur avait pour résultat de décourager les fausses vocations, et de renvoyer à l'établi de l'horloger ou du charpentier quelques-uns de nos exposants, qui, donc, songerait à s'en plaindre, alors que l'essaim des médiocrités pullule et que partout ces insectes grimpent en longues traînées.

A notre avis, il faudrait même aller plus loin, et la solution vraiment logique commanderait plus de radicalisme. L'administration des Beaux-Arts n'est pas un bureau de bienfaisance, mais une institution dont l'unique mission est d'encourager les talents sérieux, toujours si rares, et d'acquérir des œuvres vraiment dignes d'orner une cité. S'agit-il d'encourager, qu'elle paie en argent, sous forme de subsides, de bourses de voyages.de pensions transitoires, d'appointements pour des fonctions secondaires. S'agit-il d'achats et, s'il le faut absolument, de commandes, qu'elle s'en tienne aux œuvres de premier ordre et aux renommées d'une solidité incontestée. En ces deux axiomes se résument tous ses devoirs. Dès qu'elle en sort, il n'y a que routine, faiblesse, confusion, complaisance, favoritisme, et, comme conséquences plus éloignées, discrédit pour elle et souvent ridicule.

Ce n'est pas une petite responsabilité que de fournir à une nation l'aliment artistique qui doit insensiblement élever l'âme collective et exercer sur elle, par le beau, cette salutaire influence qui la met au-dessus des mesquineries humaines. Cela ne peut se faire que par le choix le plus rigoureux des œuvres à exposer en public. On a dit avec raison, à ce point de vue, que de tous les artistes, les architectes étaient ceux qui avaient la plus puissante influence sur le goût général, parce que leurs productions s'étalent aux regards de tous les passants. Certaines rues, certaines places, aux façades célèbres, ont fait faire au goût des progrès énormes. Meubler nos musées de toiles médiocres, acheter à des peintres ou à des sculpteurs de deuxième catégorie, uniquement parce qu'ils ont conquis, à l'ancienneté, une place honnête dans la hiérarchie des cercles artistiques, c'est commettre une mauvaise action à l'égard du public, car c'est nourrir ses yeux d'un détestable aliment.

Nous nous rendons compte que cela n'est pas toujours d'une réalisation commode et nous n'espérons même pas que les pratiques présentes, si imprégnées de pusillanimité et de sottise, puissent être extirpées au seul exposé d'une théorie séduisante. Nous savons ce que le faux patriotisme, avec ses criailleries, impose de sacrifices et de concessions. Mais faut-il désespérer de voir les idées saines s'infiltrer peu à peu dans le grossier écheveau des préjugés, et en les énonçant sans crainte, n'aide-t-on pas à leur diffusion ? L'administration elle-même ne devrait-elle pas employer ce mode de propagande en proclamant hautement

que ces règles, ou d'autres analogues, seront désormais son programme. Elle aurait ainsi bien vite découragé les exigences de cette multitude avide, prétentieuse ou aveugle, qui l'assiège de ses sollicitations et qu'elle encourage en jetant périodiquement à l'une ou l'autre des individualités piteuses qui la composent, quelque os à ronger. Ce serait si simple, si clair et si efficace de dire : « Nous soutenons les talents sérieux qui naissent, mais nous ne leur donnons que des subsides et non des commandes ; - nous achetons pour nos musées et nos monuments, mais seulement aux grands artistes, et seulement des œuvres qui s'imposent ; - quant à l'aumône directe ou indirecte nous ne la faisons à personne ».
Si l'on savait se décider à ce régime sévère mais salubre, quelle épuration serait obtenue en peu d'années, non seulement dans nos collections, mais encore dans la cohue si étrangement mêlée qui forme actuellement le monde artistique. On en verrait disparaître à la fois les grecs, les infirmes, les impuissants et les invalides. Il n'y resterait que les bonnes troupes. Oui, c'est vraiment ce qu'il faut souhaiter, et c'est l'occasion de citer une fois de plus l'amusante boutade qui résume en peu de mots ce que nous venons d'exposer trop longuement peut-être :
Est-ce prudent je le demande,
Grâce à l'espoir d'une commande,
D'exciter de braves garçons,
Pas nés pour être des étoiles,
A barbouiller de grandes toiles
Dont on ferait de bonnes voiles,
Et des chemises de maçons ?
Des Beaux-Arts si j'étais ministre,
Ou secrétaire seulement,
Pour éviter plus d'un sinistre,
Je dirais au Gouvernement :
« Méfiez-vous de la sculpture,
« Endiguez par tous les moyens,
« Le torrent fou de la peinture,
« Et rendez à l'agriculture,
« Les bras de tant de citoyens »

LE NIVEAU DE L'ART
- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 24, dimanche, 11.06.1882.
Nous publions aujourd'hui la première partie d'une élude intéressante que nous envoie un de nos lecteurs (Em. Cauderlier) sur la question, toujours actuelle, du Niveau de l'Art.
A I.A RÉDACTION DE L'Art Moderne,
Dans un de vos précédents numéros vous avez, en discutant les motifs de l'infériorité générale de noire époque comparée aux 16e et 17e siècles, soulevé une des plus vastes questions que soit appelé à traiter un journal d'art. Vous en avez rapporté la cause à l'insuffisance de la culture intellectuelle de la plupart de nos artistes. Celte raison, qui semble probante, n'est pas la seule, ni à mon sens la principale. On pourrait même la discuter, citer de grands peintres, tant en Italie que dans les Pays-Bas, dont la culture intellectuelle n'eut rien de remarquable, alléguer que les arts plastiques sont avant tout l'expression d'une émotion instinctive et qu'il est douteux que les facultés de l'intelligence y ajoutent. Combien d'illusions heureuses, sources fécondes d'émotions, l'esprit critique et scientifique n'a-t-il pas ruinées ? El s'il est vrai qu'une haute culture intellectuelle ramène à la poésie, peut-on prétendre imposer à l'artiste l'obligation de l'acquérir ? Celle poésie nouvelle est-elle susceptible d'une expression plastique ? Voilà tous problèmes importants.

J'admets votre motif à sa valeur, tout en faisant mes réserves sur sa vraie part d'influence, mais d'autres motifs viennent s'y joindre. Et voici ceux que j'y crois pouvoir ajouter :
L'affaissement progressif de ce qu'on appelle l'originalité et le caractère. Ces qualités sont l'âme des baillés artistiques. La ruine des anciens idéals, qui prêtaient à l'art leur ressort d'émotion.
L'encombrement croissant des carrières artistiques. Le flot montant des médiocrités, exerçant un effet funeste sur le goût public et sur les artistes. Enfin, la place, beaucoup trop considérable qu'occupe, de nos jours, le mercantilisme dans l'art.
Je visitai récemment à Rome une nombreuse collection de bustes romains, consuls, empereurs, sénateurs, hommes d'état, de plume et d'épée, et je fus frappé par un je ne sais quoi de ferme, de résolu, de viril, qui se lisait sur leurs traits. La même observation peut se faire pour la plupart des portraits du 16e et du 17e siècles ; sur cinq, trois montrent ce qu'on nomme une tête de caractère. A quoi cela tient-il ? A ce qu'une vie plus hasardeuse, plus semée d'obstacles, d'embûches, de surprises, imposait autrefois à l'homme l'obligation de se façonner une âme vigoureuse qui pût, au premier appel, faire face aux aléas du sort.
A la cour, à la ville, en voyage, sous son toit même, sa vie pouvait être soudain mise en péril ; un caprice du maître, une conspiration, une émeute, l'atteindre lui et ses proches. Ses biens pouvaient être à tout moment en danger ; la foudre, l'incendie, une confiscation le menaçaient de la ruine. De telles éventualités, toujours présentes à l'esprit, journellement bravées, finissaient par produire une véhémence d'énergie et une force de caractère qui se lisait en traits graves et fermes sur les visages. Du même coup, le choc constant des événements et des hommes provoquant à l'expérience pratiquée et individuelle, développait au plus haut point les facultés d'observation et d'action et était éminemment favorable à l'accroissement de la personnalité et de l'originalité. Les deux plus grands Italiens Dante et Michel-Ange ont, été élevés à cette école.
De nos jours, plus rien de pareil. Notre vie ambiante tend sans cesse à nous niveler, à nous passer au laminoir d'une personnalité générale. Notre existence calme, uniforme, sans hasards, grâce aux garanties sociales et a la police, sans dangers et sans fatigues même, fût-ce en voyage, grâce aux chemins de fer ; pleine de quiétude grâce aux compagnies d'assurances qui prennent à dos tous nos risques, nous mène lentement à l'étiolement des facultés les plus précieuses d'énergie et d'affirmation individuelle ; celles-ci vont s'atrophiant comme un muscle qui n'est plus mis en action.
Et tandis que l'éducation des siècles précédents était surtout expérimentale, que l'homme se formait en se heurtant aux événements et aux hommes, la nôtre est essentiellement théorique.
Les circonvolutions de notre cerveau s'en trouvent, paraît-il, multipliées, mais rien ne vient plus faire appel au caractère, ni faire saillir le moi.
Que résulte-t-il de cet ensemble de modifications, si profondes depuis deux siècles ? Un affaissement général du caractère et de l'originalité, reflété par la banalité générale des physionomies, presque toutes respirant le même calme, la même placidité béate, la même viduité d'émotion. Et cela est si bien la tendance des temps nouveaux, que d'aucuns se plaisent à l'exagérer encore, par genre. Le suprême de l'éducation, la marque excellente des bons esprits, dans certains rangs sociaux, c'est d'avoir l'air blasé, indifférent à tout ; on compte comme manquement au goût de s'émouvoir vivement, comme naïveté de le montrer.
Les enthousiasmes sont raillés, les idées généreuses doucement persiflées, le scepticisme et l'indifférence montent sans cesse, et avec eux le règne du sensualisme. Nous en voyons abondamment les marques autour de nous. Jusqu'à nos costumes trahissent l'impersonnalisme croissant. Nous les voyons de jour en jour plus étriqués, plus neutres, plus uniformes de coupe et de nuance. Et de même que de Madrid à Saint-Pétersbourg règne la même forme d'habit cl de pantalon, de même d'un bout à l'autre de l'Europe les hommes d'un certain rang se ressemblent déjà au moral. Enfin notre vie cosmopolite élargie tend à tout niveler, à faire disparaître jusqu'aux derniers vestiges d'individualisme dans les mœurs, les consciences et les pensées. Rien d'étonnant à ce que sous ce laminage général l'originalité plie, s'efface et meure.

Or, l'originalité est l'âme de la production artistique. Tout comme l'énergie est le ressort des facultés intellectuelles qui, sans ce levier, resteraient inertes et stériles, quelque merveilleuses qu'elles fussent, la vibration personnelle est la forte sève qui fait s'épanouir les facultés artistiques et les mène à leur floraison. Sans elle, la technique, le talent, l'instruction, le métier, quelque développés qu'on les suppose, ne sortiront pas du chemin battu, du déjà-vu. Car ce qui doit apparaître dans une œuvre d'art, ce ne sont pas des formules, l'enseignement d'une école, la tradition des maîtres, mais un homme, un être pensant et sentant vigoureusement et à sa façon.

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 25, dimanche, 25/06/1882

Voici la suite de l'étude commencée, sous ce titre, dans notre précédent numéro. Nous lui accordons volontiers l'hospitalité, tout en faisant nos réserves au sujet des idées qu'elle renferme et dont nous laissons à notre correspondant l'entière responsabilité.

J'ai développé, dans un précédent article, l'effet déprimant qu'avaient sur l'épanouissement des tempéraments artistiques les conditions actuelles de notre vie plus molle, plus assoupie.

Je passe à la seconde cause de notre infériorité : l'effondrement des anciens idéals.

L'art est l'expression d'une émotion. Celle émotion qui fait battre le cœur de l'artiste et l'enfièvre, il lui donne un corps par son œuvre. Plus son émotion trouve écho chez un grand nombre d'hommes, plus elle sera goûtée, communicative, et plus l'œuvre sera retentissante et grandiose. Or, une source inépuisable et puissante de sentiments élevés, entraînant la multitude, les siècles passés l'avaient dans les affirmations religieuses. Ces problèmes des causes premières et des fins ultimes qui passionnent « tout homme venant en ce monde », et ne le lâchent sa vie durant, avaient alors une solution indiscutée. Ses croyances enlevaient l'humanité au terre à terre de la vie de tous les jours, l'emportaient sur les sommets, et l'art, en leur donnant une expression plastique, s'envolait sur les ailes de la foi et de l'espoir jusqu'aux plus hauts sentiments qui fassent vibrer le cœur humain. Presque tout l'art grec trouve son élan dans les croyances religieuses. Et les plus grands artistes de la Renaissance, Rembrandt lui-même, le maître de l'école la moins idéaliste de ces temps, ont dû leurs plus belles œuvres à ces sources d'émotions.

Mais ces croyances reposent sur une hypothèse, une chimère ! Eh ! Qu'importe ? L'art s'accommode de conventions. A la chapelle Sixtine, on ne demande pas s'il est bien vrai que Jéhovah ait créé les mondes comme l'a figuré Michel-Ange, ni si, en fait, ils ont été créés. On admire sa puissance d'évocation et l'on est subjugué par l'interprétation magistrale qu'il a donnée à de hautes légendes. Ce qui prouve, ceci soit dit en passant, que l'art n'est pas l'interprétation de la seule nature, mais l'expression plastique d'une émotion intime au moyen de formes que la nature fournit.

Mais cette chimère, pour qu'elle passionne l'artiste, il faut qu'il en soit convaincu. Il lui faut surtout cette pensée qu'il s'adresse à un public qu'elle entraîne également. Un esprit que le scepticisme a ébranlé ne se remet pas de cœur gré dans la légende, il ne retrouve pas les vrais accents, même à force d'habileté. Ce qui le glace d'ailleurs, c'est cette conviction qu'il n'aura plus d'écho dans l'âme publique. Car ces sources d'émotion sont perdues irrévocablement. Depuis deux siècles la critique s'est attachée aux anciennes croyances et les a toutes jetées bas. Nous n'avons plus autour de nous que ruines, doutes, négations et rien ne paraît encore à l'horizon de ce qui remplacera le vieux temple écroulé.

Un autre culte qu'avaient les grandes époques, c'est le nu. Je n'ai pas besoin de rappeler a quel point la Grèce l'exalte. La Renaissance professait la même admiration. « Le véritable objet de l'art est le corps humain », disait Michel-Ange. Et Cellini : « Le point important, c'est de bien faire un homme et une femme nus ». Leurs contemporains d'ailleurs goûtaient et savaient apprécier le nu. Les exercices du corps étaient au premier rang en ce temps où les guerres étaient permanentes et où l'homme payait directement de sa personne. Le premier soin de tout gentilhomme, c'était de se mettre nu chaque matin et de lutter avec son maître d'armes. On alla, sous Léon X, jusqu'à renouveler dans Rome les courses publiques d'hommes

nus comme aux fêtes olympiques. Les mœurs préparaient donc à connaître et à aimer le nu ; de nos jours, c'est tout l'opposé.
Je ne sais ce que nos peintres professent à l'égard du nu, mais en tout cas notre public ne le connaît ni ne le goûte guère. Nous ne voyons plus le corps humain que dans ces grenouillères appelées bassins de natation ; et quels tristes corps s'y exhibent ! Dans notre vie à toute vapeur, les exercices corporels sont négligés, l'activité cérébrale absorbe tout. Et non seulement nous ne sentons plus la beauté du nu, la tendance est même de le proscrire comme indécent. On incline à accuser Dieu de n'avoir pas été suffisamment chaste quand il fit l'homme. De toutes façons le nu est à ce point négligé par les peintres et le public, qu'à la dernière exposition du Cercle il n'y avait pas un seul tableau qui lui fût consacré.
Nous avons donc, par le fait d'évolutions successives de notre aspect et de nos mœurs, supprimé des arts l'émotion religieuse et celle résultant des formes nues, et par là nos artistes sont placés dans un état d'infériorité flagrante relativement à leurs devanciers. Supprimez de l'œuvre de Rubens, de Raphaël, du Titien, de Michel-Ange ce qui a trait à la peinture religieuse, mythologique et au nu, vous en retranchez les quatre cinquièmes.
De toutes les formes anciennes du grand art, le portrait seul s'est conservé. Mais ici aussi, la banalité générale de nos physionomies et la pauvreté de notre costume placent nos artistes dans des conditions d'infériorité incontestables.
Des trois chemins où s'engageait précédemment le grand art, il en reste donc un d'ouvert ou plutôt d'entr'ouvert. C'est pourquoi les temps nouveaux tâtonnent et cherchent des voies nouvelles, le paysage, la peinture historique, celle-ci aussitôt morte que née, peut-on dire, car l'idée delà patrie qui a alimenté pendant un temps l'émotion artistique, est à son tour battue en brèche. On nous prêche le cosmopolitisme, on renverse les autels des patries étroites pour ne vouloir plus qu'un seul culte élargi et qui embrasse l'humanité entière.
Ici, au moins, nous avons un terrain solide où l'art semble vouloir prendre pied. Les grands problèmes sociaux, l'hérédité de la servitude et de la misère, ont trouvé d'heureux interprètes. C'est ce qui soutient et élève jusqu'au grand art l'œuvre des De Groux, des Millet, des Courbet. Us ont ouvert une voie qu'on peut mener plus loin. Il y a là une source de sympathies et d'émotions plus large encore que celle des religions, mais pourra-t-on la sortir du terrain jusqu'ici exploité, du mal, de la misère et des infirmités sociales ? Pourra-t-on, par exemple, donner également une expression plastique aux solidarités et aux harmonies universelles ? Ceux qui s'y sont essayés jusqu'ici, Cornélius, Kaulbach, Wiertz, n'y ont guère réussi. D'autres seront-ils plus heureux ? J'en accepte l'augure ; en tous cas le champ est vaste et tentant. Mais jusqu'à ce qu'on y soit entré, il est incontestable que le grand art n'a plus les sources puissantes et nombreuses d'émotions qu'il avait il y a trois siècles.
Il me reste à exposer le tort que font à l'art le nombre de ceux qui s'y adonnent, les facilités, les encouragements offerts dans les carrières artistiques, induisant à y entrer quantité de gens insuffisamment doués, qui multiplient les médiocrités et nuisent à la fois au goût public et aux vrais artistes.
Enfin l'invasion croissante du mercantilisme dans l'art, surtout depuis un quart de siècle ; beaucoup d'artistes ne produisant qu'en vue de la vente suivant le goût ou l'engouement du moment, ne s'inquiétant plus de faire mieux, dès qu'ils arrivent à vendre, et répétant le même sujet et la même toile aussi longtemps qu'ils trouvent des amateurs.
Ces deux points feront l'objet d'un troisième et dernier article.

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 27, dimanche, 02/07/1882
Nous croyons devoir, comme pour les deux articles précédents, faire nos réserves au sujet de quelques-unes des théories de notre zélé correspondant. Nous aurons l'occasion d'examiner les points qu'il traite avec tant de scrupule artistique.

Parmi les causes provoquant l'abaissement du niveau de l'art, il m'en reste deux à exposer : le développement du mercantilisme el l'invasion des médiocrités.
La première s'accuse depuis cinquante ans. Elle a sa source dans le nombre croissant des marchands de tableaux et surtout dans la facilité actuelle des communications. L'artiste du dix-septième siècle produisait pour ses concitoyens et ne pouvait guère se répéter sans que sa stérilité éclatât bientôt dans le cercle étroit où il vivait. Constamment il lui fallait faire autre chose et mieux ; il était inévitablement stimulé à se surpasser toujours.
De nos temps, dès qu'un artiste a trouvé une veine, un succès, les marchands se chargent d'expédier son œuvre en Angleterre, en Russie, en Amérique. L'artiste peut longtemps se répéter sans se discréditer. Les noms se presseraient sous ma plume, de ces artistes bien doués qui eussent pu s'élever s'ils n'avaient été entraînés à recommencer à satiété la même œuvre, s'endormant dans une douce quiétude, fabriquant posément leur tableau toujours identique, vendant même leur « production » d'avance comme le fait une usine de cotonnades ou de mélasse, véritables industriels enfin, qui, s'ils avaient encore la main et l'œil de l'artiste, n'en avaient plus la conscience ni l'âme. Ce mal n'est pas près de prendre fin. Voici qu'on a récemment posé des jalons jusqu'en Australie ! Je ne juge, ni ne blâme : je constate.
Enfin le dernier et le plus puissant élément de déchéance, à mon avis, c'est le flot montant des médiocrités. « Le nécessaire est ce qu'il peut, le superflu doit être excellent », dit Louis Dépret dans son beau recueil de pensées et de maximes : Le voyage de la vie. S'il est un domaine où cet aphorisme est surtout vrai, c'est celui de l'art. Mais que nous sommes loin de compte ! Au dernier Salon de Paris, on a présenté 13,000 œuvres ; à celui de 1881, à Bruxelles, 4,000. Ce n'est pas trop d'estimer que l'Europe produit, bon an, mal an, 50 à 60,000 tableaux. Quelle avalanche ! Neuf dixièmes au moins sont loin d'être excellents.
Conclusion : que de gens feraient mieux de s'attacher au nécessaire, à faire des bottes, du pain, des tuiles, plutôt que des tableaux qui sont du superflu et où l'excellence seule a de la valeur ! Un tailleur, un forgeron, médiocres rendent encore des services. Un médiocre peintre, non-seulement ne fait rien qui vaille, mais encore nuit pour sa part.
D'où vient celte profusion de médiocrités ? Comment se fait-il que, tandis qu'il y a trop peu... d'apothicaires, ou de pompiers, ou de gendarmes, par exemple, il y ait trop de peintres ? De ce qu'aucune profession n'est, autant que celle-ci, encouragée, choyée, stimulée. Au lieu de laisser agir les « lois de la sélection » et du « combat pour la vie » qui, au moins, tendraient à ne laisser percer que les vraiment méritants, que fait-on ? On appelle la foule ; dans nos académies, l'ivraie pousse avec le bon grain, pêle-mêle ; elle a les mêmes soins et se développe abondamment.
Et puis, bourses, subventions, prix de Rome, tout un système de chauffage artificiel, spécial aux arts. Cependant, la carrière artistique est déjà assez engageante par elle-même ; le prestige qui s'y attache, l'espoir d'arriver vite : « Van Dyck, Raphaël faisaient des chefs-d'œuvre à vingt ans ; pourquoi pas moi ? » se dit tout jeune rapin ; et puis on fait parler de soi, on est en vue, enfin celle considération qu'il n'y faut aucune mise de fonds, aucun travail pénible... et qu'on a chance d'être promptement décoré. Mais tout cela ne suffit pas, paraît-il. Tandis que dans aucune carrière l'Etat ne vient au secours de ceux qui s'y engagent, ici il aplanit la route, prend un soin anxieux d'écarter les obstacles, multiplie les facilités, les encouragements, et enfin offre à tout jeune homme cette espérance séduisante, d'aller aux frais d'autrui, passer trois ans en Italie ou en Espagne. Est-il bien étonnant que la foule s'y précipite, et que dans celte bousculade du « tout venant » il y ait neuf dixièmes de médiocrités ? Mais si l'on s'était proposé de trouver un système produisant le plus possible de peintres médiocres, on n'en eût pu inventer un plus « efficace ». Rien de pareil aux grands siècles. D'abord, pas d'académies.
Encore une fois je ne juge pas, je constate. Le jeune aspirant allait chez un maître, qui, s'il le voyait sans disposition, ne s'occupait pas de lui, ou le décourageait franchement elle renvoyait au métier paternel. Et puis pas de prix, pas de subventions, pas de faveurs gouvernementales, surtout pas de concours de Rome, ce qui n'en a pas moins amené ce remarquable résultat que cette époque produisit des chefs-d'œuvre

comme la nôtre n'en voit plus, malgré notre système de serre chaude et de plantes forcées. Les anciens laissaient s'épanouir l'art en plein soleil et en plein vent ; nous le mettons sous cloche, l'arrosons soigneusement, l'entourons d'une sollicitude inquiète. Nous produisons beaucoup de plantes, mais combien souffreteuses, malingres, et qui, pendant toute leur existence, ne végètent que grâce aux soins, aux commandes et à l'aide de l'Etal ! Que cette abondante pousse de médiocrités soit à tous points de vue funeste, cela est tellement évident qu'il ne le faut guère développer. D'abord elle fausse le goût public. « Ne lisez que des auteurs de choix, défiez-vous de la littérature de journal et du roman banal », dit-on, avec raison, à ceux qui tiennent à se former dans les lettres. En peinture, au contraire, le médiocre et le vulgaire s'étalent à nos expositions, sont encensés par des coteries, prônés par des camaraderies ; le public s'y fait, s'y habitue, admire de confiance, et son goût, loin de se développer, se déforme.

Même influence désastreuse sur les artistes. Parmi les aveugles, les borgnes sont rois. L'artiste de quelque talent tranche dans la foule des médiocrités ; on le loue, on l'admire. Grâce à cette rapide mise hors de pair, il se croit arrivé ; ses efforts ne vont plus à s'améliorer sans cesse. Souvent dès ce jour, il piétine sur place ; le stimulant de la lutte et de l'exemple manque. Jouez constamment avec des joueurs de billard médiocres, vous resterez médiocre. N'ayez pour adversaires que des forts, vous deviendrez fort à votre tour. Cette comparaison, pour triviale qu'elle soit, n'en est pas moins topique, aussi bien pour l'art du pinceau que pour l'art du carambolage.

Donc, l'invasion des médiocrités est désastreuse ; elle a l'effet d'un gaz délétère, étouffant. Que faire, direz-vous ; quelles digues lui opposer ? Aucune. Seulement ne favorisez pas cette éclosion surabondante. Comment, vous voulez que l'État change de système, relire ses subsides, ses prix ? Oui, carrément. Je sais que pareille théorie soulèvera le « haro ». Mais la vérité qui blesse n'en est pas moins la vérité. Les secours de l'État n'ont pas seulement les suites fâcheuses que je viens d'exposer, mais il est un fait, c'est qu'ils vont presque toujours aux médiocres. Un talent original, d'autant plus rebelle d'ordinaire à la règle et aux traditions académiques qu'il est plus exubérant et vigoureux, ne reçoit pas les prix de concours.

Ils vont surtout aux patients et aux dociles. Ceux qui n'ont pas de tempérament sont réputés les bons élèves ; ils suivent le mieux la leçon du maître. A eux les subventions. Delacroix, Géricault, Descamps, Millet, Rousseau, Courbet, n'en eurent jamais.

Mais les jeunes ne pourront plus aller à Rome ? Et où est le mal ? Qui vous dit que Rome n'a pas un effet funeste pour nous, Flamands ? Autant la vue des maîtres d'une autre race et d'un autre idéal est utile quand un peintre a déjà mûri son talent, quand son originalité s'est affermie, autant elle peut être néfaste au jeune homme qui cherche sa voie. Séduit par ces chefs-d'œuvre, la tentation est forte de les imiter. Or, l'artiste qui imite se perd. Des peintres, parmi les nôtres, et des plus grands, m'ont avoué avoir dû travailler pendant longtemps pour se débarrasser de leurs réminiscences italiennes et redevenir flamands.

Mais la suppression de tout subside rendra l'abord des carrières artistiques plus difficile. - Tant mieux ! C'est la difficulté, l'obstacle, la lutte qui fait les forts. Il y aura moins d'artistes ; le peu qui percera n'en vaudra que mieux. Précisément ceux-là resteront sur le carreau, chez qui la vocation artistique n'est pas nette, par conséquent irrésistible. Car celui qui est vraiment né pour l'art, éprouve, malgré tout, l'absolu besoin de produire ; il ressent l'émotion artistique et il faut qu'il la traduise en œuvres plastiques. Cela lui est aussi indispensable qu'il l'est à une poule de pondre son œuf. Quant aux ennuis, aux misères, aux déboires, ils sont presque une condition du triomphe final. Ce sont ces épreuves salutaires et fécondes, d'où l'homme sort mieux trempé, plus énergique, plus original.

« Aucun chemin de fleurs ne conduit à la gloire », a dit La Fontaine. Il faut que l'artiste connaisse les hauts et les bas de la vie, ses orages et ses douleurs. Les jeunes gens que nous élevons à la pâtée et à coups de subsides, restent dans le terre à terre et la banalité que provoquent une vie uniforme et douillette. Tous ceux qui se sont élevés haut dans les arts depuis Dante et Michel-Ange, jusqu'à Beethoven, Victor Hugo et Wagner, ont connu les amertumes et les tourments de la vie. Une dure marâtre a été la nourricière de leur

génie. Et je ne puis mieux terminer qu'en citant un grand poète qui en a, lui aussi, connu toutes les douleurs :
« Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
« Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots. »
Car si la carrière artistique a pour elle cette gloire et ce prestige qui font que ses élus sont l'égal des rois, elle a aussi ses revers de médaille, el ceux-là seuls achètent les triomphes qui consentent à passer par le fer el le feu des premières épreuves.

DES CAUSES DE LA DECADENCE DES ARTS.
- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 38, dimanche, 17/09/1882
Tout en ce siècle a été remis en question. Religions, philosophies, gouvernements, art, toutes les grandes thèses fondamentales qui se peuvent ramener à une seule, celle de la destinée de l'homme, ont été dans tous les sens agitées et renouvelées.
Par une certaine convention noble, qui se transmet dans les cours à travers les siècles, l'art est encore traité avec égards par les gouvernements monarchiques. Ils le considèrent à l'égal d'un fleuron brillant, d'un joyau de prix qui ajoute à l'éclat de la couronne.
Ils l'acceptent et l'encouragent comme un luxe agréable, indispensable même, si l'on veut, comme une parure de bon goût, mais d'un intérêt bien secondaire, comme une chose parfaitement inutile en somme, et, en soi, superflue. Dans le fond, monarchies et démocraties ont pour l'art une égale indifférence.
Sommes-nous donc appelés à voir disparaître l'art du domaine de la civilisation ? Est-ce fini ? Les facultés spéciales qui ont enfanté tant de chefs-d'œuvre n'ont-elles plus d'emploi dans les sociétés futures ? En présence d'une situation si cruelle pour tous ceux qui, comme nous, croient fermement à l'importance de l'art, à son action possible et à sa durée nécessaire, il est temps que quelqu'un ose dire au public : « On t'a trompé ! » aux artistes : « Vous vous égarez ! »
On trompe le public en lui faisant croire, les artistes s'égarent en croyant que l'intelligence de l'art est uniquement réservée aux initiés, en confondant divers ordres d'idées très différents, bien que très voisins, en substituant au principe même de l'art ses moyens d'expression, en présentant toujours telle ou telle partie pour le tout, tantôt le beau, tantôt le talent comme étant l'art tout entier. Que d'œuvres, et des plus hautes par l'émotion qui en émane, échappent à de telles définitions !
Quoi ! il nous faudrait sacrifier nos admirations pour tant de maîtres qui avaient bien d'autres soucis que celui de la perfection du corps humain ; il nous faudrait refouler nos sentiments si puissamment remués par les œuvres des primitifs italiens et flamands, el cela parce que les personnages qu'ils ont mis en action n'ont pas la beauté des proportions, la souplesse des membres, la sérénité placide d'un éphèbe antique ou d'une Vierge de Raphaël ! Et les maîtres du Nord, un Albert Durer, un Rembrandt, auraient surpris notre religion en violant tous les canons, en nous attachant au spectacle illicite dotant de scènes sublimes en dépit de la difformité des corps ! Ce n'est pas répondre que de dire, comme on l'a fait : « Mais ce sont là des génies extraordinaires et excentriques. Leur peinture va au-delà de la peinture ; elle est une poésie ».— Non, ces grands artistes ne violent point les règles; ils les fondent, au contraire, et toute esthétique qui, vaincue par leur génie, est forcée de les classer dans un groupe d'exception proclame par cela même son insuffisance manifeste.
La vérité est qu'il y a suivant les temps, selon les milieux, bien des sortes de beautés, et que le beau absolu, la forme unique d'un Phidias ou d'un- Raphaël, est la réalisation incomparable d'un idéal limité, déterminé, dans la multiplicité des formes idéales dont l'art doit poursuivre la réalisation. Si l'art emprunte certains modes d'expression à la perfection plastique, sachons ne voir là qu'un rapprochement accidentel, fréquent et fécond, mais nullement nécessaire. La conception esthétique n'en reste pas moins très largement ouverte sur l'universalité des phénomènes intimes et des phénomènes extérieurs les plus étrangers à la beauté absolue. A toutes les époques de production originale, l'œuvre d'art a été la manifestation libre et

spontanée d'un certain état d'âme particulier à un temps et traduit par l'artiste ; elle était l'expression d'une certaine faculté d'émotion qui devient sensible à tous par l'image dans les arts du dessin, par les rapports de proportions en architecture, par les contours mélodiques et les puissances d'harmonie en musique. En un mot, il n'y a pas identité, mais simultanéité accidentelle entre les deux idées d'an et de beau absolu. Le beau n'est qu'une forme d'expression.

On confond trop souvent aussi les deux idées représentées par les mots « art » et « talent ». Dès qu'un artiste expose une œuvre aux regards du public, le public a le droit d'exiger de lui le talent comme une chose due. Est-ce que l'on ne demande pas de même à l'écrivain de savoir la langue qu'il parle ! Avoir du talent, cette pensée occupera donc le premier rang dans les préoccupations de l'élève qui ne doit pas avoir d'autre ambition. Au contraire, dès que l'artiste est formé, aussitôt qu'il a conquis, avec la certitude de traduire exactement sa pensée ou son émotion, le droit de communiquer aux foules celte pensée, son effort doit être réservé tout entier pour quelque chose de plus que le talent, cette science et cette patience de manouvrier. L'œuvre ne vaut plus alors par la façon dont elle dit les choses, mais par les choses qu'elle dit. Devenu secondaire, le talent n'est plus qu'un instrument. La valeur de l'œuvre est soumise à la condition sine qua non de témoigner à la fois la valeur de l'instrument et la valeur de l'homme qui l'emploie, une force dirigeante et une force agissante dont l'accord produit cette force supérieure, l'artiste.

Le beau ai-je dit, n'est qu'une forme d'expression, je dirai de même du talent qu'il n'est qu'un moyen d'expression.

Bien lentement, car il importe en pareille matière de ne se permettre aucune assertion sans la motiver, nous arrivons à nous rendre compte de ce qu'on appelle la décadence de l'art. Cet arrêt momentané tient à des causes multiples. La cause principale, on ne saurait trop y insister, est la longue et fatale confusion officiellement établie entre l'objectif et le subjectif de l'art, entre son but et ses moyens ou ses formes. Erigée en doctrine souveraine dans les centres d'enseignement de l'Europe, cette confusion a dans le grand art imposé le même idéal à tous les peuples, ce qui est absurde. Dans l'art de chevalet, elle a provoqué partout la même poursuite irritante des habiletés du métier, de l'escamotage spirituel, de la vainc curiosité, de l'artifice amusant et odieux, du savoir faire effronté, de la virtuosité en un mot, cette ennemie de tout ce qui est sincère, naïf et vrai, c'est-à-dire de toute moralité.

Sur cette pente, chaque école, dans ses vues les plus hautes, s'épuisant à tourner, retourner et presser en tous sens la même formule traditionnelle, — en ses moindres ambitions, s'ingéniant à surprendre et s'assimiler les recettes mystérieuses des autres écoles : l'art devait fatalement aboutir au cosmopolitisme. Tout le poussait d'ailleurs dans cette voie funeste ; en haut, l'appât des commandes officielles et des dignités académiques ; plus bas, la rapidité des voyages, la facilité des échanges de peuple en peuple, le retour fréquent des expositions internationales, plus encore la pression des amateurs, des marchands de tableaux et par suite les entraînements de la vente ; pour tout dire, le manque de lumières et le manque de foi.

Routine, sous le nom de tradition d'un côté ; de l'autre prestidigitation décorée du nom de talent ; isolement de l'art au profit d'une petite minorité qui ne lui en sait aucun gré, séparation d'avec les foules qui n'ont pas le temps d'apprendre les langues mortes, ni le désir de comprendre les artifices d'une langue de rhéteurs : —-voilà nos plaies.

Etat

Félicien Rops illustre des pages de titre pour la maison d'édition Gay et Doucé et réalise la série d'eaux fortes, « les sataniques ».
Il est devenu un des illustrateurs les plus réputés et les mieux payés de Paris.

- LE NOUVEAU RUBENS DU MUSÉE in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 12, dimanche 19/03/1882

Une vierge assise tenant dans ses bras l'enfant Jésus éveillé, se détache sur un fond de fleurs et de paysage. Format de miniature. Toile de petite dimension. Le coloris est d'une extrême fraîcheur. Le vert des feuillages est aussi intense que celui des meilleurs Courbet d'il y a quinze ans. Le dessin est sans vigueur et incorrect dans certaines parties, notamment les bras de l'enfant. Le faire est minutieux.
L'expression des visages est banale et sent l'afféterie. L'ensemble de l'œuvre est agréable, mais ne révèle en rien la vigoureuse main du maître.
L'authenticité est mise en doute par beaucoup de connaisseurs et le prix de 75,000 francs est considéré comme excessif ; nous dirons même, pour notre part, qu'il l'est scandaleusement. On assure cependant que l'origine est établie.
A notre avis, le tableau est remarquable sous certains rapports et, dans les rangs secondaires, lient bien sa place au Musée, quel que soit son auteur ; s'il est de Rubens, il représente une manière fade et maladroite dont il ne s'y trouvait pas encore d'échantillons. Il est fâcheux toutefois que l'administration accoutume les détenteurs à des chiffres pareils. Si nos collections ne peuvent se compléter qu'avec de pareils sacrifices, elles attendront longtemps le moment de combler leurs principales lacunes.
Ne pourrait-on, pour éviter les déconvenues, les contestations et les récriminations, exposer, comme nous l'avons déjà proposé, toute acquisition en projet pendant quelques jours ? On recueillerait ainsi les avis et les renseignements. On susciterait peut-être aussi l'offre d'œuvres analogues dans des conditions plus avantageuses.
A celle occasion nous avons parcouru par un jour de soleil les salles du Musée, et nous recommandons de nouveau à tous ceux qui souhaitent voir les tableaux dans toute leur splendeur, de n'y aller que par le beau temps, au lieu de s'y réfugier les jours de pluie, comme on le fait d'ordinaire, lorsque la promenade au dehors est impossible. On ne s'imagine pas la différence d'aspect, la richesse du coloris, la puissance des scènes qui se révèlent dans une pleine lumière. Les toiles perdent leur aspect noirâtre et morose, tous les détails s'accusent, les perspectives changent, l'impression est radieuse. Nos grands Rubens notamment et nos Jordaens éclatent avec une pompe magnifique. La peinture s'étale avec des séductions irrésistibles et le spectateur ravi sent son cœur s'épanouir et s'enthousiasmer.

- LA PESTE DE TOURNAY, PAR GALLAIT in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 12, dimanche 19/03/1882

La toile est de dimensions énormes, se rapprochant de celles des plus grands tableaux de notre Musée moderne, (Abdication de Charles-Quint ou le Compromis des Nobles, par exemple). Dans un fond embrouillardé on voit la cathédrale de Tournay. Il en sort une longue procession dont la tête occupe le premier plan après avoir passé sous un grand porche cintré. Elle est précédée d'un enfant de chœur, inquiet, agitant une cloche qui effraye des chiens occupés à déterrer un cadavre. Devant le cortège, la foule des pestiférés et de leurs proches s'est ouverte, et les malades de toutes les conditions tendent leurs bras désespérés et adressent leurs ferventes prières à l'image impassible d'une vierge byzantine portée sur

les épaules des prêtres. Devant elle un moine farouche et exalté marche les bras en croix tenant un crucifix et jetant au ciel la clameur de ses supplications.
L'œuvre ne dément en rien celles du maître qui a marqué en Belgique l'apogée de l'art de transition inauguré par Wappers. La composition est compliquée, tumultueuse et théâtrale mais bien pondérée et savamment établie. Toutes les données connues et déjà vues du désespoir, de la douleur, de la crainte, de la prière, de la résignation sont à leur place dans leurs éléments d'école. Le dessin est d'une correction académique parfaite, rien ne détonne, rien ne rompt l'ordonnance d'une composition raisonnée et réglée. Le coloris est terne et d'un bout à l'autre se développe dans une gamme grisâtre et légèrement maladive. La touche est uniforme dans toutes les parties du tableau qu'elle refroidit et dépouille de la véritable expression de la vie. Le spectateur admire, mais il lui passe dans l'esprit des réminiscences de journaux illustrés et de coloriage. Cependant l'effet est puissant, l'œuvre est magistrale sous certains rapports et inspire le respect. Elle sera fort admirée de la foule et sans doute de l'étranger. Pour ceux qui sont pénétrés du charme d'une peinture plus moderne, elle paraîtra vieillotte et en retard, et l'on trouvera qu'il était inutile à l'Etat de l'ajouter coûteusement aux œuvres de ce type dont notre Musée possède de fort beaux échantillons, suffisants pour établir le développement historique de notre art national.

- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 21, dimanche 21/05/1882
Nous apprenons que M. Constantin Meunier, dont les Mineurs ont obtenu au Cercle un si brillant succès et qui viennent d'être acquis par M, le comte d'Aspremont-Lynden, a été chargé par le Gouvernement d'un travail important : il s'agit de la copie d'une grande toile, - une Descente de croix, de Pedro Campana, - qui se trouve dans la sacristie de la cathédrale de Séville. Ce Campana, de son vrai nom Kempeneers, était bruxellois ; la Descente de croix est, dit-on, sa plus belle œuvre.

- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 12, dimanche 21/05/1882
On assure que le Gouvernement a fait l'acquisition de L'Hiver à Termonde, l'excellente toile de Courtens. Nous sommes heureux de ce choix ; nous avons, dans notre premier compte rendu de l'Exposition du Cercle, dit tout le bien que nous pensons de cette œuvre.
L'artiste consciencieux, auquel est attribuée cette récompense, mérite, assurément, que sa maîtresse-toile entrée au Musée de l'Etat.

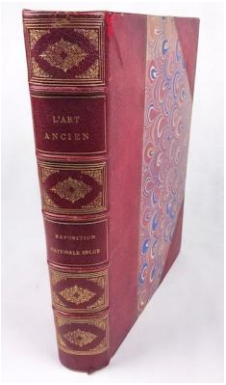
- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 36, dimanche 03/09/1882
M. Joseph Gérard a été chargé par l'autorité communale de repeindre à la détrempe, le grand panneau central du foyer du théâtre de la Monnaie. Le sujet qu'il a choisi, et qui lui était en quelque sorte imposé par la destination de l'édifice, représente : la Musique et la Poésie lyrique. Ce sujet est traité forcément en allégorie et forcément aussi dans le style général de la décoration du monument : la Renaissance franco-italienne.
Il ne s'agit dans cette partie de l'art fort négligé chez nous, ni des séductions de la palette, ni de piquant dans les physionomies et dans les détails, ni de rapprochements ingénieux, raffinés et imprévus de tons, ni de rien en un mot de ce qui rend la peinture de chevalet si précieuse et si séduisante. Mais, en revanche, il s'agit d'invention, de style, de convenances architecturales, de caractère dans la forme et d'une grande entente des valeurs.
Un tel ouvrage, dans une carrière déjà longue, résume toutes les études et toute l'expérience de l'artiste, et c'est pourquoi nous nous en occuperons prochainement avec le détail qu'il mérite.

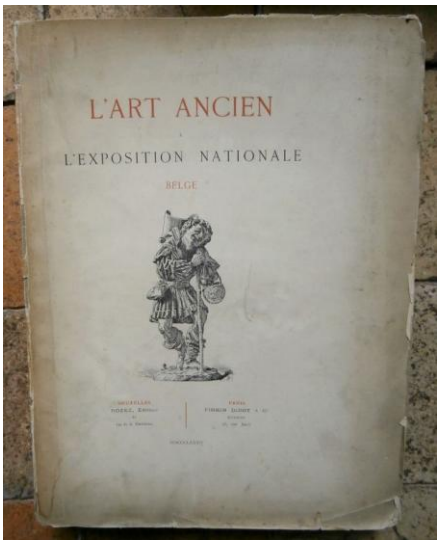
- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 36, dimanche 03/09/1882
Des Courbet faux circulent en ce moment à Bruxelles. On parle d'une fabrique de copies et d'une bande noire qui les colporte. Nous mettons le public en garde contre de pareilles fraudes.

- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 41, dimanche 08/10/1882
Le gouvernement vient de faire l'acquisition, pour le Musée de Bruxelles, du beau fusain de Hamesse, La Mare, qui avait été remarqué à l'Exposition de Blanc et Noir de L'Essor.

- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 45, dimanche 05/11/1882
Le gouvernement a demandé à la ville de Bruxelles son intervention dans le coût des statues en marbre à ériger dans les niches de verdure, au fond du Petit Sablon.
Il s'agit de dix statues, qui seront ainsi placées en hémicycle, "formant une sorte de Panthéon des illustration nationales du seizième siècle. Ces statues représenteraient Marnix de Saint-Aldegonde, Guillaume le Taciturne, Van Orley, Corneille de Vriendt, Van Bodeghem, Bréderode, Ortelius, Mercator, Locquenghien et Dodonée.
M. le Ministre de l'intérieur, afin d'arriver à un travail d'ensemble d'un caractère bien homogène, propose de commander toutes ces statues immédiatement. La dépense totale s'élèvera à 165,000 francs, dont un quart à charge de la ville, soit 41,250 francs.
Cette intervention pourrait être répartie sur trois exercices, toutes les statues devant être placées, selon toutes probabilités, pour la fin de l'année 1884. Les budgets extraordinaires des exercices 1883, 1884, et 1885 seraient grevés d'une annuité de 14,000 francs.
Le collège, d'accord avec les sections des beaux-arts et des finances, propose d'approuver le projet du gouvernement en ce qui concerne : 1° la commande immédiate des statues, sous réserve des modifications à introduire dans la liste des artistes, et 2° le principe de la dépense à répartir sur trois exercices.

(/ - /) L'art ancien à l'exposition nationale par Camille de Roddaz.





Bruxelles, Palais des Beaux-Arts

(07/01-08/02/1882) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts (deux salles) **Cercle L'Essor (06e exposition)**
* 39 articles, 525 œuvres.
* e. a. Charlet Franz, De Greef J. B., De Regoyos Dario, Devleeschouver Emile, Dillens Julien, Ensor James, Finch Willy, Halkell, Hamesse, Herbo, Khnopff Fernand, Lynen Amédée, Mayné, Oyens David, Oyens Pieter, Van Gelder, Vanrappard, Van Rysselberghe Théo.
- Maurice Vauthier. L'Exposition de l'Essor in La Jeune Belgique. Bruxelles, 15/01/1882, vol. 1, p. 56.
- Emile Verhaeren. Exposition annuelle de L'Essor in Journal des Beaux-Arts et de la Littérature. Saint-Nicolas, 15/01/1882, 24e année, n° 1, p. 4

* .X. « Sixième exposition annuelle de L'Essor » in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 15/01/1882, 2e année, n° 3, pp. 18-20.
Les expositions annuelles de l'Essor présentent cet intérêt particulier qu'elles sont annoncées comme mettant sous les yeux du public les œuvres de peintres encore jeunes, et même de véritables débutants ; c'est avec ce caractère qu'on doit les apprécier et nous désirons qu'on tienne compte que la mesure de nos éloges sera, à leur égard, différente de celle qui serait de mise s'il s'agissait d'artistes déjà en possession de la renommée. En d'autres termes nous serons plus indulgents. Et cependant cette restriction n'est pas justifiée pour tous les exposants ; il en est qui n'en sont plus à leurs premières armes et, sous ce rapport, l'exposition de l'Essor prête à des malentendus ; il serait utile que le règlement d'une association de ce genre fixât une limite au-delà de laquelle on serait forcé de quitter un groupe qui ne doit rester ouvert qu'aux jeunes : il s'agit d'une espèce de stage et un stage ne se prolonge pas indéfiniment.
L'exposition est fort bien installée dans deux des salles du Palais des Beaux-Arts, le jour y est bon et l'ensemble confortable. Ces conditions influent plus qu'on ne pense sur l'intérêt que montre le public. Nous avons pu constater que l'assistance était en général nombreuse et que la jeune phalange est entourée de beaucoup de sympathie.
Il y a 39 artistes nommés au catalogue et 525 œuvres exposées. On n'observe pas à l'Essor la limitation du nombre, nécessaire dans les grandes expositions, pour éviter l'encombrement.
Il est rare qu'un exposant n'ait qu'un ou deux numéros ; il en est plusieurs qui en ont jusqu'à dix et encore, parmi ces dix, en est-il quelquefois (comme c'est le cas pour le paysagiste Degreef), qui se composent d'un cadre renfermant une nouvelle dizaine d'esquisses ou d'études.
Des ventes ont déjà été réalisées, et, comme toujours, s'il est arrivé que quelques-unes d'entre elles ont porté sur des œuvres d'un réel mérite, les acquéreurs ont, en général, détaché de l'ensemble les morceaux médiocres.
L'attention se porte surtout sur les tableaux de Fernand Khnopff, de Théo Van Rysselberghe, de James Ensor, de J.-D. Degreef, dont nous parlions tantôt, et d'un jeune espagnol, Dario de Regoyos, égaré en Belgique où il apporte la fougue et les excentricités du brûlant climat qui l'a vu naître. Ceux qui désireront le connaître de plus près en trouveront la représentation fidèle dans le portrait qu'en a fait son ami Van Rysselberghe ; il y apparaît avec la mine farouche de Gaslibelza, sauf qu'une guitare remplace la carabine légendaire du célèbre fou de Tolède.
Fernand Khnopff a exposé un pastel gigantesque représentant le Boulevard du Régent. Chose assez extraordinaire, le coloris si pale et si délicat qui caractérise la peinture de l'artiste y a plus de vigueur que s'il s'était servi de la couleur à l'huile. Sur le devant du cadre se détachent deux figures de promeneuses en noir, parfaitement dessinées et d'un grand effet ; derrière elles on voit la perspective du boulevard avec divers personnages allant et venant au milieu des arbres. Son exposition est complétée par cinq petits paysages pris sur le mélancolique plateau qui environne Bastogne. Ceux qui ont parcouru ce pays triste et nu reconnaîtront l'extrême vérité de ces représentations ; ici encore le dessin s'affirme, délié et fin.

Toutefois la tête gracieuse de la jeune fille qui apparaît au milieu d'une de ces verdures, semble avoir subi un déplacement notable vers l'épaule gauche. Nous persistons à croire que le jeune artiste a en lui les promesses d'un peintre original et un bel avenir. Toutes ses œuvres sont extrêmement personnelles, se détachent nettement sur leur entourage, fixent l'attention, excitent la vive critique de ceux qui sont habitués aux procédés ordinaires, mais éveille l'intérêt de quiconque s'émeut quand surgit une formule nouvelle. Lorsqu'on examine avec attention ce qu'il fait, on est rapidement charmé par le goût, la grâce et l'harmonie. Chez lui, ces qualités sont assurément frêles et le coloris a une gracilité extrême, mais si l'on ne se confine pas dans des règles toujours les mêmes, c'est un véritable régal que de rencontrer un changement aussi net. Le seul danger c'est l'exagération de ces qualités subtiles. Ce qui rassure c'est que le pastel dont nous parlions tout à l'heure et l'un des paysages, celui qui représente le fond d'une vallée, montrent que le peintre sait, quand il le veut, avoir plus de vigueur et ne pas tomber dans l'excès de la déteinte. Nous suivrons avec le plus grand intérêt le progrès de ce talent remarquable, et nous nous réjouirions si dans quelques années, à l'occasion d'œuvres plus fortes et plus mûries, nous pouvions rappeler que nous avons été des premiers à signaler, dès l'an dernier, tout ce qui se trouve là, de brillantes espérances.

Une autre personnalité, dont la peinture sort des voies frayées, c'est James Ensor, dont nous avons déjà parié dans l'Art moderne à diverses reprises et qui mérite également d'être observé de très près dans son développement. Ses toiles se font remarquer par une grande bizarrerie de facture. Elles sont en général mal établies au point de vue perspectif, et notamment celle qu'il a nommé Une après-dinée à Ostende, donne la vague idée d'un appartement qui subit l'oscillation d'un tremblement de terre. Les contours de son dessin sont peu définis. Sa couleur et l'ensemble de ses productions sont fortement inspirés des procédés chers aux impressionnistes et aux intransigeants, mais le spectateur n'en a pas moins le sentiment de l'énergique effort que fait l'artiste pour sortir de la banalité. Ses peintures sont encore à l'état embryonnaire, et il est difficile de démêler ce qu'il en sortira définitivement ; l'avenir est ici moins sûr que pour Fernand Khnopff dont Ensor n'a ni la grâce, ni la jeune habileté ; mais il inspire confiance : on perçoit qu'il en sortira quelque chose qui tranchera sur ce que l'on connaît. Déjà dans ses deux natures mortes l'harmonie, au point de vue des rapports de tons, c'est très satisfaisant, et nous ne nous étonnons pas que celle dont la pièce principale est un poisson, ait trouvé tout de suite acquéreur. Malgré la confusion qui la dépare, une maîtrise naissante s'y affirme. Nous ne voulons pas préciser autrement nos conseils ; nous croyons que mieux vaut nous borner à la simple indication de nos impressions de spectateur ; en faisant plus, nous craindrions de troubler l'éclosion libre de ce tempérament. Qu'il se laisse aller encore à ses propres inspirations cl n'exerce sur elles que son contrôle personnel. Si nous sommes d'avis que la critique peut, dans une certaine mesure, diriger, développer et affermir les qualités, nous ne pensons pas qu'il lui soit possible de transformer une nature artistique ; lorsqu'elle essaye d'amener un tel phénomène, elle n'aboutit la plupart du temps qu'a une déformation. Tout ce que nous pouvons faire utilement, c'est de recommander à Ensor de s'étudier lui-même, de tâcher de saisir ses qualités dominantes, d'éviter des partis-pris trop formels. On découvre assurément un progrès vers la juste mesure, quand, partant de sa Matinée à Ostende, on examine ensuite ses deux natures mortes. Il n'a qu'à se maintenir dans les principes qui l'ont dirigé quand il a brossé ces dernières œuvres.

Enfin, puisque nous en sommes à signaler les talents qui paraissent résolus à sortir des données en honneur, parlons de Dario de Regojos. Dégagé de toute école, il semble vouloir marcher dans une indépendance sauvage. Il peint pour lui-même et de lui-même sans aucun souvenir de leçons apprises. C'est à la fois sa qualité et son défaut. Sa brosse est encore gauche, et pas plus qu'Ensor il ne sait comment on cale solidement un sujet. Tout ce qu'il a fait est déhanché et chancelant. Quoique dégénérant encore en lourdeur, sa facture est vigoureuse et souvent emportée. Il a aussi une tendance visible à donner au sujet de l'émotion, chose excellente cl constamment négligée chez nous.

Sa vue d'un terrain vague, avec Bruxelles au fond commençant à s'éclairer, est d'une remarquable mise en scène ; l'échafaudage de puisatier qui se dresse à l'avant-plan est fantasque et tragique. Sa station de chemin de fer au fond d'une vallée formée par des roches apparaissant à peine à travers la brume, est à juste litre remarquée de même que son église de Laeken. On sent encore l'apprenti, d y a, en bien des points, des maladresses formidables, mais la vie est présente partout, avec l'ardeur, l'énergie, la fougue. Ce que nous en disons démontrera au jeune artiste qu'il était superflu de tirer à bout portant sur l'attention publique par son cadre fantasmagorique contenant des vampires et quelques autres singeries.

Si nous devions nous en tenir à ce qui, dans l'exposition de L'Essor, constitue la nouveauté, nous pourrions nous arrêter ici mais ce serait manquer d'équité envers ceux qui, entrés déjà dans l'une ou l'autre école, en observent avec succès les traditions et en adoptent les procédés sans prétendre à une place à part. En tête de ceux-ci il faut citer J.-B. Degreef, le paysagiste ; c'est assurément celui qui suit du plus près Baron, Asselsberghs et Courtens. Il semble qu'il ait pris un peu au bagage de chacun d'eux. Quelques-unes de ses toiles sont fort réussies. Nous ne signalerons pas pourtant parmi celles-ci l'essai bizarre de peinture plus ou moins photographique que l'envoyé d'une grande puissance étrangère a jugé à propos d'acquérir de préférence, en dédaignant les œuvres meilleures qui se trouvent dans le même panneau.

Van Rysselberghe a exposé, entre autres, deux petits paysages avec figures qui ont trouvé immédiatement amateurs et qui le méritaient. Ils sont traités dans la manière qui a fait le grand succès de Stolt au dernier Salon de Paris. La campagnarde qui se penche pour couper des choux est d'une silhouette saisissante et cette petite toile serait un vrai bijou si la crudité des tons ne la gâtait un peu. L'autre paysage où l'on voit également une maraîchère est d'un coloris plus doux.

Nous sommes vraiment affligés de voir Herbo se lancer de plus en plus dans une peinture commune, fausse et irritante. Ses débuts annonçaient autre chose et nous nous souvenons de certaines scènes de mœurs qui, tout en restant dans la vulgarité, faisaient espérer des œuvres sérieuses et honorables.

Ses figures de femmes et d'enfants sont absolument indignes d'une exposition. Pour quiconque a le moindre goût artistique c'est un spectacle répulsif. Il nous peine d'avoir à le dire avec autant de brutalité, mais nous voulons croire qu'il est encore temps pour l'artiste de sortir de celte ornière et la franchise que nous mêlions dans notre critique est peut-être le moyen d'amener chez lui un retour et le repentir. A L'Essor même il a une toile représentant un couple de vieux paysans sous le feuillage, qui montre qu'il reste encore sur sa palette des tons sincères. Il nous répondra peut-être que ce ne sont point-là les choses que l'on vend aisément, et que pour le public ignare qui compose la masse des acheteurs, la télé d'une Espagnole ou d'une Mauresque de contrebande, au teint jaune, aux lèvres fardées, aux yeux en coulisses, aux sourcils peints, sans expression et sans séduction, est préférable; il ajoutera que cela est surtout vrai quand on a soin d'entourer ces choses d'un de ces abominables cadres en peluche, délices de ceux qui confondent les peintres avec les tapissiers. Nous riposterons que c'est là un odieux mercantilisme : loin d'être une justification, nous y voyons un motif de plus pour provoquer la sévérité. Ses deux portraits sont peints dans des données plus sobres ; mais s'il est vrai qu'ils ont atteint la ressemblance, qui reste le succès facile des peintres médiocres, pour le surplus ce sont des œuvres peu recommandables.

L'Intérieur d'une candiserie par Halkell mérite une mention élogieuse. Il y a moins de sobriété que chez Meunier mais la mise en scène est habile et le coloris est très vigoureux, dans la gamme qu'affectionnent les frères Oyens. La représentation des usines laisse la place ouverte à plus d'un et il serait intéressant que toute une série de peintres s'y adonnât en montrant la vie ouvrière sous des interprétations variées comme sentiment, couleur et dessin.

L'Eplucheuse de pommes de terre, de Franz Charlet, est un bon début ; la figure est solidement peinte et d'une grande sincérité. Mais les fonds du tableau sont maladroits ; la lumière également répandue sur toute la toile lui donne une uniformité déplaisante.

Décidément Willy Finch, dans ses marines, ne parvient pas à se dégager de la lourdeur. Déjà l'an dernier nous avons signalé ce grave défaut. Il semble qu'il s'accentue. N'y a-t-il vraiment pas possibilité pour lui

d'éviter un tel inconvénient qui menace de paralyser complètement son succès ? Dans sa grande marine, la chaloupe est bien établie mais les eaux sont absolument inacceptables.
Mayné ne nous fait pas oublier son beau tableau « le Mouton ». Tout ce qu'il expose cette fois est assurément inférieur. Est-il donc si difficile à un artiste de retrouver ces heures où il s'est tout à coup surpassé, de ressaisir les impressions qu'il a eues alors, les procédés qu'il a employés, les inspirations qui lui sont venues ? Faut-il que tristement il contemple une œuvre produite dans les journées heureuses sans qu'il puisse jamais faire renaître les moyens par lesquels il l'a obtenue ?
La Vue du Jardin Botanique, par Vanrappard, L'Amateur par Van Gelder, la Lesse à Anseremme, de Hamesse, certains paysages d'Emile Devleeschouver complètent les œuvres qui nous ont attiré.
La sculpture n'offre rien de remarquable. Julien Dillens a cru devoir ajouter à ses bustes et à ses groupes, toute une collection d'aquarelles, utiles peut-être comme documents, mais assurément trop imparfaites pour figurer avec honneur dans un Salon de peinture, quelque modeste qu'il soit.
Enfin les dessins d'Amédée Lynen ne valent pas ceux dont nous avons fait l'éloge l'an dernier.
- Gustave Lagye. Exposition de L'Essor in La Fédération artistique. Anvers, 04/02/1882, 9e année, n° 15, p. 124.

(/ - /) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Exposition annuelle de la Société royale belge des aquarellistes (22e).**
* e. a. Hermans Charles, Hoeterickx Emile, Mauve / NL, Meunier Constantin, Montalba / GB, Oyens David, Oyens Pieter, Skarbina / DE, Stacquet Henri, Tommasi / IT.

- n.s. « Exposition des aquarellistes » in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 16, dimanche, 16/04/1882
Les esprits moroses qui pensent que l'art de ce siècle en est à ses dernières lueurs, et que nous descendons, peu à peu, dans une de ces périodes mornes et infécondes qui séparent les grands mouvements artistiques, périodes dans lesquelles le beau ne semble plonger et s'éteindre que pour renaître sous une forme nouvelle, pourraient assurément ajouter aux documents justificatifs qu'ils recueillent, la vingt-deuxième exposition de la Société belge des Aquarellistes qui vient de s'ouvrir à Bruxelles.
Il est extrêmement intéressant d'apprécier notre art contemporain par les pulsations qu'il donne dans son ensemble à chaque exposition. Quand on se borne, comme le fait ordinairement le reportage superficiel et essoufflé auquel se réduit de plus en plus la critique, à traverser en courant, un Salon, la veille ou le jour même d'une ouverture, pour attraper au vol des notes qu'on déverse sur l'heure dans la chronique d'une gazette, on ne s'aperçoit guère de la hausse ou du glissement qui s'opère dans le niveau des œuvres. On décrit une à une celles qui sont les plus attirantes, on sert une fantaisie ou un ami, on consigne une opinion personnelle, et, plus souvent, les bavardages d'autrui, mais on s'égare dans le détail, on s'attarde à juger quelques œuvres isolées dans une exposition isolée elle-même, on perd ce sens supérieur qui, en marquant le point où l'art est arrivé dans son évolution générale, permet, en disant s'il progresse, s'il s'arrête ou s'il descendre servir véritablement sa cause. Car ce n'est que d'une vue plus haute que peuvent sortir les acclamations qui encouragent, les excitations qui réveillent, ou les cris d'alarme qui signalent le danger.
En parcourant, non sans chagrin, les trois salles que rendent tristes et si peu confortables pour cet art léger et charmant, les grandes murailles d'un gris jaunâtre du nouveau palais des Beaux-Arts, nous avions présent le souvenir de plus d'une de ces vingt-deux expositions antérieures dont l'éclat avait marqué parmi nous. Celle de celle année, malgré ses quatre-vingt-huit exposants et ses deux cent quatorze œuvres, nous a paru monotone et froide. Certes, le local y est pour quelque chose : l'intimité tiède et tranquille, la variété des dispositions adoptées dans le Palais-Ducal, engageaient peut-être à moins de sévérité. Rue de la Régence, l'ennui des passe-partout blancs et des baguettes dorées, se profilant en longues perspectives,

s'affirme davantage ; on sent mieux comme il serait habile et de bon goût d'adopter le papier teinté s'harmonisant avec l'œuvre ou l'encadrement doré complet.
Mais ces imperfections dans l'arrangement n'expliquent pas plus à elles seules l'impression de médiocrité qui émerge de l'ensemble, qu'elles ne suffiraient à amortir les choses vraiment belles si elles dominaient. On ne peut s'en cacher, l'exposition de cette année est pauvre, malgré son abondance, et les dimensions exceptionnelles de quelques-unes des aquarelles qu'on y voit, loin d'ajouter à son importance, ne font qu'accentuer le faux goût qui y domine. Partout se montre l'œuvre à prétentions, tâchant de se superposer à la peinture par l'intensité lourde de son coloris, par sa facture minutieuse, par la complication du sujet. L'aquarelle aérienne, la fantaisie adroitement lavée d'un pinceau adroit et rapide, transparente comme l'eau qu'elle emploie, légère comme le papier sur lequel on l'étalé, n'existe presque plus. Le genre entier dévoie et oublie ses origines. Il ne se souvient plus ni de sa raison d'être, ni de ses conditions essentielles. Cela semble si lointain pour ceux qui le pratiquent, qu'on n'en trouve plus de trace dans leurs productions, et, pareils à des chiens savants qui, à force de sauter sur les pattes de derrière, auraient perdu l'habitude de leur marche naturelle, les artistes qui s'y adonnent, semblent s'enorgueillir des tours de force contre nature qu'ils nous exhibent avec fracas.
Tout cela est mauvais, n'hésitons pas à le dire, s'il est temps encore d'enrayer ce déraillement. L'aquarelle ne vaut que si elle garde les qualités de l'esquisse ou de l'ébauche. Ses procédés essaieraient en vain de faire autre chose qui puisse sérieusement charmer. Nous le disions l'an dernier, ce n'est pas avec une voix de soprano qu'on chante des airs de baryton. Celte peinture spéciale a visiblement des allures féminines et cela choque de la voir tenter de prendre la masculinité du tableau. Plus on fera d'efforts en ce sens plus le résultat deviendra déplaisant : il finira par paraître odieux.
Voyez cette école italienne qui charmait et séduisait tant il y a quelques années, quand Rossi notamment et ses fleurs légères et élégantes, nous furent montrées pour la première fois.
Qu'est-elle devenue ? Comment qualifier ces peintures violentes et pesantes, ces scènes d'un dramatique cherché, ces couleurs criardes, celte sentimentalité sans profondeur, ces grands effets de décors que l'énorme habileté de la plupart des exécutants ne parvient pas à sauver ? N'a-t-on pas la vive et répulsive impression d'un genre bâtard, mal défini, perdant ses qualités natives sans parvenir à atteindre les qualités artificielles auxquelles il aspire ? En vain dans la Partie d'échecs de Tommasi, admire-t-on la juste expression des physionomies, le riche nuançage de la robe du prélat. On ressent une gêne sourde, provenant du défaut d'équation entre l'importance du sujet et le procédé employé pour le rendre. Ce même mécontentement ne surgit-il pas devant cette Vénitienne sur le seuil de Saint-Marc, attirant une volée de pigeons vers ses mains délicates remplies de grains ? L'illusion est-elle encore possible quand, sur ce carton immense, la pauvreté de la peinture à l'eau se décèle précisément parce que l'artiste .a commis la maladresse de l'étaler en une surface aussi démesurée ?
La maladie que nous signalons règne partout, à quelques exceptions près. L'art de l'aquarelle a perdu sa correction, il jargonne, il parle un argot et a sa langue verte. Le faux goût y règne en maître. Nous venons de parler de l'Italie. En Prusse, le Berlinois Skarbina ne fait pas mieux. La presse a signalé comme une œuvre à sensation son couple de mondains faisant sur une plage, à propos d'une méduse, des effets de veston violet et d'éventail rouge. Cela tend à démontrer que la critique est au bas niveau de l'école. Cela ne vise qu'au tapage ; il ne suffit certes pas d'avoir rendu avec adresse la pose du monsieur et les tons invraisemblables de sa jaquette pour qu'il faille admirer : la légende de la belle tache commence à agacer ceux qui croient que l'art est autre chose que de la manière et de la virtuosité ! Heureusement que dans quelques coins privilégiés, ce phylloxera n'est pas encore parvenu. Hâtons-nous d'en jouir, avant que le nuage n'ait obscurci, les dernières clartés.
Deux des trois aquarelles du Hollandais Mauve sont admirables : le Troupeau de moutons et surtout les Bûcherons. Tout ce qu'on peut souhaiter d'harmonie tranquille et pure, de sentiment profond et émouvant,

de légèreté calme et sûre dans la touche, s'y trouve réuni. L'an passé nous avons signalé cet artiste : nous pouvons dire qu'aujourd'hui il nous arrive plus fort et plus séduisant.
Il donne sobrement et puissamment une terrible leçon à ses bruyants voisins : sa paix sereine réduit au silence leur concert criard et charivarique.
Henri Stacquet, notre compatriote, se maintient au rang distingué qu'il a atteint au dernier Salon. Son étude En famille, est une excellente impression de travail et de calme. La jeune mère, les enfants, occupés sous la clarté douce d'une lampe, sont saisissants de charme et de vérité. Les deux paysages pris à Schaerbeek sont d'une délicatesse extrême, déliés, d'une pâle fraîcheur vraiment ravissante.
On n'a point perdu la mémoire de la sensation que firent à leur apparition les aquarelles de Mlle Montalba, une Anglaise. Rarement une nature artistique s'était mieux affirmée du premier coup. Elle nous est revenue avec de fort belles choses. La Vue de Salzbourg, tout entière d'un vert grisâtre très harmonieux, est superbe : c'est enlevé avec une grande maîtrise. Un Coucher de soleil à Venise, est d'une étonnante vigueur ; simple pochade d'après nature, dit le catalogue, et, en effet, c'est poché d'une main virile.
Constantin Meunier a envoyé une réduction de son tableau L'Escalier de l'usine, que l'on a vu au Cercle artistique : une jeune ouvrière, debout sur les marches, appuyée à la muraille, éreintée et songeuse. Puis une petite Tricoteuse. L'artiste poursuit avec opiniâtreté ses scènes de la vie de fabrique. II a raison. Rien ne semble mieux convenir à sa nature réfléchie et mélancolique. Son lavis est un peu cotonneux ; une précision plus grande, plairait, nous semble-t-il.
L'Omnibus parisien, d'Emile Hoetericxx est parfait. C'est la bonne tradition de l'aquarelle : une esquisse prestement enlevée, procédant, dans le mouvement de la scène qu'elle retrace, de l'activité de la main qui l'a faite, posant les tons avec verve, selon l'inspiration du moment et de manière à constituer un ensemble animé et chatoyant.
Charles Hermans est admiré pour sa Jeune femme dans les dunes et sa Vieille tour de Heyst. Lui aussi reste fidèle à l'aquarelle traditionnelle. C'est faire preuve d'un goût sûr et d'un sentiment artistique robuste. C'est également ce qu'on peut dire d'Eugène Smits pour une des deux éludes qu'il a réunies dans un même cadre, celle de dessous, une tête de femme appuyée contre le dos d'un fauteuil.
Nous n'en dirons pas davantage. Nous espérons avoir touché ce qui méritait de l'être. Le reste compose la multitude des œuvres ordinaires. Car, à part quelques exceptions qui eussent dû rester à la porte, tout est relativement bien, dans les données banales et avec les perfections vulgaires. Et bien ! Cela ne suffit pas. Jamais on n'est plus près de la décadence qu'aux jours où il s'établit une sorte de niveau commun auquel arrive tout le monde. Les misères odieuses ont alors disparu, mais les sommets élevés n'existent plus. La médiocrité règne sans partage et l'ennui règne avec elle.

(31/12/1882-05/02/1883) Bruxelles, Palais des Beaux-Arts. **Cercle L'Essor. (07e)**
* e. a. Finch Willy, Khnopff Fernand

- Presse :
- X. « Septième exposition du Cercle L'Essor (Premier article) » in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 14/01/1883, 3e année, n° 2, pp. 9-12.
Est-il plus agréable de s'occuper des artistes arrivés que des artistes en herbe, de la maturité que de la jeunesse, de ce qui finit que de ce qui commence ? Chez nous où l'école romantique, après ses longs triomphes, a enfin battu en retraite et s'évanouit à l'horizon, où le bataillon des hommes nouveaux qui lui ont livré bataille, est sorti de cette lutte acharnée, vainqueur, mais décimé, fatigué, et, par beaucoup de ses représentants, épuisé avant l'heure, la préoccupation de savoir qui remplacera les morts et les invalides hante l'esprit de quiconque se demande comment continuera cette évolution de notre art national. A diverses reprises nous avons exprimé à ce sujet des inquiétudes. Dans nos études sur l'histoire de l'art

belge depuis 1830 nous avons signalé le point d'arrêt que la peinture semble marquer, et dans un article sur le dépeuplement de l'art, nous avons de plus près exprimé nos alarmes. Le dernier Salon d'Anvers avait adouci ce pessimisme. Nous avons alors, avec joie, cherché à mettre en relief les personnalités qui éveillent l'espérance. Pour Bruxelles, l'exposition de Y Essor permet de faire une analyse analogue, et c'est pourquoi cette entreprise modeste nous attire et nous retient plus peut-être que les exhibitions importantes. L'impression qu'elle fait de prime abord, et qui se maintient, c'est qu'elle est cette année très sérieuse. Ce n'est plus, comme parfois précédemment, un simple déménagement des ateliers au hasard de ce qui s'y trouve. Le sentiment de la dignité personnelle et des convenances envers le public s'affirme. On a peint pour exposer et se faire juger. Il s'y découvre, à de rares exceptions près, beaucoup de conscience et un ferme désir d'avancer. Les exposants sont au nombre de 46 avec 234 œuvres. Chaque artiste a son groupe formant un compartiment concentrant les diverses expressions de sou individualité, le nom en vedette, bien visible, les numéros trop petits toutefois ce qui gêne aux recherches. Ce procédé peu usité et qui enlèverait du charme aux Salons annuels, est excellent pour l'examen approfondi et sur de ces jeunes productions. Il caractérise heureusement l'exposition de l'Essor en montrant que ses organisateurs n'ont d'autre prétention que de faciliter les jugements de la critique, si salutaires aux débutants, Il atteste que le désir des exposants n'est pas de distraire l'amateur qui ne cherche que son plaisir, mais d'appeler et de faire parler l'amateur qui se préoccupe de l'avancement de l'art. Pas de concession aux frivolités mondaines, mais tout en vue d'un examen attentif, sérieux, fructueux. Nous souhaitons- que cette laborieuse phalange se maintienne dans cette juste mesure. Elle vient d'en atteindre le plein. Qu'elle redoute de le dépasser. Un degré de plus, et l'exposition de l'Essor dégénère en Salon ordinaire. On y coudoie plus de désœuvrés, moins de juges scrupuleux. Et tout de suite, comme on l'a vu cent fois, la qualité des œuvres elles-mêmes s'en ressentira : moins d'efforts virils, opiniâtres, désintéressés vers l'expression vraie des êtres et des choses, mais les répugnantes faiblesses pour la mode, le goût du jour, le mercantilisme. Ce n'est pas que nous voulions dire que les résultats soient aussi brillants que les tendances sont saines. Il règne dans l'ensemble une grande lourdeur de peinture et une incontestable maladresse dans les procédés. Peu de science. Le défaut d'une éducation artistique basée sur de fortes traditions techniques est visible. On comprend que la plupart de ces jeunes artistes, ne trouvant plus d'ateliers où puisse se faire un apprentissage, exagérant un axiome dont le principe est vrai, ont demandé à la nature seule d'être leur maître, ou se sont instruits à leur ignorance mutuelle. Il en résulte parfois une originalité très heureuse, mais aussi que de gaucheries. Les coloris, entre autres, sont singuliers, allant d'un extrême à l'autre, trop noirs ici, trop gris là-bas, tantôt ternes à l'excès, puis fulgurants sans motifs. Peu de finesse, guère de goût, pas de tact dans les rapports de tons. La plupart des qualités raffinées sont absentes, mais certes la vigueur ne manque pas. Les paysages et les marines diminuent. Il y a un retour intense vers la personnalité humaine. Et ce n'est plus seulement le morceau : on s'attaque bravement aux scènes de la vie sociale, surtout aux scènes où le vrai peuple se meut. Après le monde mythologique, voici le tour du beau monde d'être délaissé. De même qu'au théâtre et dans les livres il semblait qu'un personnage ne put être intéressant qu'à la condition d'être titré, longtemps en peinture on nous a fatigués des conventions et des prétentions du high-life. Courbet, et, à sa suite, chez nous De Groux, actuellement Meunier, ont donné de grands coups de balai dans ces parades et ces mascarades, et voici que les jeunes, cherchant la vie où elle est simple, se moquent des salons et descendent dans la rue. C'est une salutaire tendance qui est peut-être la marque la plus caractéristique de la nouvelle école. En somme, on se trouve en présence d'un contingent vaillant et riche d'avenir au moins dans quelques-uns de ses représentants. L'ensemble qu'on nous montre est touffu, d'une belle végétation, non sans pousses parasites assurément, mais donnant la conviction que la pépinière est bonne et que le triage se fera. L'indépendance est extrême, le dédain de l'art académique superbe; il y a là plusieurs champions qui sont eux-mêmes avec une volonté admirable, une chaleur de cœur et une ardeur de conviction touchantes. Que n'avons-nous la direction d'un grand homme pour lancer cette meute remuante résolument sur la piste du grand art et relever davantage encore chez elle le niveau

de l'idée et de ces tendances maîtresses qui mènent aux rénovations et au complet épanouissement d'une école. Examinons maintenant en détail les œuvres les plus notables. Déjà l'an dernier nous avions, à l'occasion d'une de ses œuvres, attiré l'attention sur François Halkett. Développant l'art qu'il y avait révélé, il a fait depuis une enjambée énorme. Il arrive avec sept toiles, d'une grande variété : paysage, portrait, genre, histoire contemporaine et passée, en attribuant à ce mot son sens incorrect de peinture des scènes sociales, surtout en grandes dimensions. Avec ceux d'Ensor et de Frédéric dont nous parlerons tantôt, son envoi est, à notre avis, ce qu'il y a de plus digne d'intérêt dans l'exposition. Le coloris est noirâtre et parfois commun et dur. Il n'est pas exempt de l'inélégance nationale. Mais l'expression, surtout celle qui résulte de la pose et de l'attitude des corps, est remarquable. Les Trieuses de sucre candi sont un très bon tableau : un grenier avec grande fenêtre par laquelle on aperçoit les toits du voisinage ; devant cette baie claire, trois ouvrières assises sur des escabeaux, examinant et nettoyant les cristaux blonds de la marchandise ; un homme entre, apportant une caisse nouvelle à trier. Vraie scène de prolétaires, gravement et tristement laborieuse. Les types sont d'une exactitude parfaite, sans recherche : ce sont bien les gens qu'on rencontre dans les rues étroites des quartiers populeux, souffreteux et mal nourris, ce sont leurs vêtements ternes, leurs traits fatigués, sans sourire. La perspective fuyante de cet atelier froid, nu et sombre, si ce n'est aux environs immédiats de la fenêtre, est bien rendue. Les trois femmes sont d'une vie intense, solidement et sainement peintes. L'homme est moins bien. James Ensor sort peu à peu des nébulosités de sa première peinture. Habitant Ostende, l'hiver comme l'été, son œil semble s'être accoutumé avec excès à ne voir les choses qu'entourées des contours mal définis que leur donnent les brouillards marins. Il perce ces brumes et commence à comprendre que le commun des hommes précise, au moins par l'esprit, ce que les phénomènes météorologiques mettent d'indécision dans le dessin des êtres, et n'aime pas à retrouver renforcé sur la toile une incertitude qu'il corrige instinctivement dans la nature. Ses personnages ne sont plus précisément des ombres. Son fumiste (il a voulu dire lampiste, sans doute) est presque solide : ce n'est plus simplement une casquette, une chemise et un pantalon couvrant un corps diaphane. Et d'autre part ce bizarre et attachant artiste conserve la rare vérité qu'avaient dès le début ses énigmatiques figures. Sa touche, dans les fonds surtout, affecte toujours un débraillé sans nom. Comme pour Halkett, le coloris a passé par quelque cheminée, et les chairs sont cadavériques. Mais néanmoins un art très grand pointe. Sauf dans la Dame sombre, les scènes ont une émotion qui saisit promptement. Le Pouilleux souffrant souffre vraiment, se chauffe et vous regarde avec un air de misère transie qui inquiète. Les Deux braconniers sont étonnamment à leur affaire, et tout en marchant dans la campagne neigeuse, mi-paysans, mi-pêcheurs, le fusil sous le bras, un oiseau d'une espèce indéchiffrable pendant par les pattes au dos de l'un d'eux, scrutent la plaine, cherchant le gibier et le gendarme, avec une résolution brutale et froide qui empoigne. Sortira-t-il de là un art moins abandonné, faisant moins penser à une certaine impuissance, nous le souhaitons de tout cœur et nous l'espérons fermement. James Ensor appelle les plus énergiques encouragements et nous le verrions sans surprise occuper dans quelques années une des premières places. Léon Frédéric soutient vigoureusement le succès qu'il a commencé l'an dernier avec son triptyque de Saint-François d'Assises. Que de défauts pourtant dans cette peinture d'un indiscutable intérêt : perspective montante comme de parti pris, mettant les fonds du tableau dans les nuages et donnant l'impression que les objets des premiers plans vont glisser hors du cadre. Coloris terne, blafard, malade, conventionnel. Peinture toute en surface, mince, étalée, dirait-on, sur de la baudruche, qu'on gratterait avec l'ongle. Chairs violacées et boudineuses. Recherche d'un archaïsme déplaisant. Mais dans ses Marchands de craie, misérables et sentant l'hôpital, se mettant en route le matin, faméliques et peinant, se laissant tomber à midi dans un pré, aux approches d'un bourg, autour d'un chaudron de pommes de terre, marmottant d'un air épuisé et idiot une prière à un Dieu qui ne les écoute pas, que d'émotion poignante. Ces deux toiles déplaisent et attirent. Nulles autres ne sont autant regardées. Obtenir une telle intensité d'expression, malgré les imperfections que nous relevions tantôt, dénote une puissance artistique significative. Quand on est tel au départ, on peut compter aller loin sur le chemin à parcourir. Il

y a, il est vrai, une recherche du côté sentimental que Halkett a dédaignée dans ses trieuses de candi, et c'est pourquoi nous nous sentons enclin à préférer celles-ci qui nous rappellent mieux les qualités magistrales de De Groux dans ce chef-d'œuvre (mis au second rang de notre Musée moderne) le Benedicite. Mais nous serions au regret que Frédéric put croire que nous n'avons pas pour ses deux toiles une sincère admiration, qui s'est augmentée encore devant sa Buanderie, d'une atmosphère légère, vaporeuse, si juste malgré le malheureux panier à linge, qui, vraiment, fait sur l'avant-plan un trop important personnage, nuisant à la charmante lavandière noyée dans la délicate lumière du fond. Nous avons été des premiers à signaler la nature éminemment artistique de Fernand Khnopff et à attirer sur lui l'attention. Son exposition est, cette fois, moins remarquable. Le jeune peintre stationne. Ses petits paysages sont moins fins, moins délicats, sauf peut-être A Fosset, la grand' route et A Fosset, de la rosée. Les deux grands cadres, l'un mâle, l'autre femelle, En passant, vers 10 heures et En passant, vers 6 heures, répètent le pastel gigantesque de l'exposition précédente, ce qui est périlleux. De plus, ces scènes ne disent rien. C'est très juste comme représentation de nos promenades urbaines, mais c'est très banal. La jeune fille en blanc, est certes charmante avec son pâle et délicat visage d'anglo-belge, vu comme à travers le crépuscule d'une brume, mais quelle petite place elle occupe dans cette machine démesurée : on croirait voir une fleur des champs étalée sur la grande feuille de vélin d'un herbier. Où l'artiste se retrouve tout entier c'est dans la Pose, intelligemment acquise dès le premier jour par Lucien Solvay, et dans la tête d'homme du panneautin portant pour intitulé ce rébus : Rue Verte, 28. Facture fine et serrée, délicatesse des tons, vie intime, charme extrême. « Fernand Khnopff nous disait un de nos meilleurs sculpteurs, se croit paysagiste ; en réalité c'est un portraitiste. » Et nous croyons que le sculpteur a raison.
Voici Théo Van Rysselberghe, envoyant d'Espagne trois peintures, plus un portrait fait avant son départ. Ses sujets espagnols sont des œuvres hâtives, brossées en cours de route, sommaires, sans grande signification, valant comme simples notes et auxquelles des dimensions plus modestes eussent mieux convenu. La couleur harmonieuse et chatoyante de l'artiste s'affirme, non pas il est vrai dans son Paysan de la Mancha, mais dans le Patio d'une Posada, et surtout dans le châle jaune de Pilar la Toledana. Le portrait du jeune Marcel B..., est bien touché. Pourquoi à cette œuvre légère, traitée en ébauche, avec simplicité, comme il convient au côté gamin de l'écolier, cet abominable cadre chargé d'ornements Van Rysselberghe a, sans doute, tenu à ne pas être absent d'une solennité de l'Essor : il a envoyé ce qu'il avait ; mais ce n'est qu'une carte de visite ; il faudra qu'il reparaisse avec quelques-unes de ces œuvres pleines de vie, d'éclat, de verve, qui en font l'un des plus brillants champions du jeune art et peut-être le mieux équilibré. Il nous écrivait' ces jours-ci de Tanger, où il est pour deux mois. « Je tâcherai « de rapporter le plus d'études possible. Elles seront, - je l'espère, supérieures à celles que j'ai faites en « Espagne et que j'ai envoyées à Y Essor. Je suis « persuadé qu'elles ne vous auront fait qu'une mauvaise impression. C'est une revanche à prendre. » Heureux l'artiste qui, se dédoublant et se regardant soi-même à distance, a assez de force et de modestie pour ne pas tomber en arrêt, comme un bonze, dans la contemplation de son nombril ! Son âme ouverte à tous les bruits, recueille au milieu des conseils divers de la critique ceux qui marquent la route où le pousse sa nature, et au lieu d'y voir la malveillance qui arrête et tourmente, il y trouve des points d'appui qui l'aident à marcher plus vite. Nous continuerons cette analyse dimanche prochain.

- X. « Septième exposition du Cercle L'Essor (Deuxième article) » in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 28/01/1883, 3e année, n° 4, pp. 28-29.
La critique suit avec beaucoup d'intérêt les efforts de Jean De Greef, le paysagiste. Il a peine, pourtant, à se dégager des embarras qui accompagnent l'éclosion d'un tempérament artistique tranquille et consciencieux. Ses œuvres manquent de décision et de verve. Elles offrent à l'œil de jolis tons, lumineux et pâles ; la facture, malheureusement, reste très sommaire, allant dans certains plans jusqu'à la confusion. Comme presque partout dans la jeune école, on ne saurait assez le dire, le métier, le vrai métier, sûr, habile et fort, lui fait défaut. La Lisière est un morceau fort juste pour qui connaît intimement nos sites belges :

c'est bien l'allée solitaire, à demi ombragée, participant du mystère prochain des bois et de la clarté de la plaine, mi-forêt, mi-campagne, si douce au printemps, quand on ne cherche pas encore l'ombre profonde des grandes frondaisons. Les terrains ici, comme dans les autres toiles de l'artiste, manquent de solidité ; il semble que le sous-sol ne soit pas franc, compact, bien établi ; c'est trop la surface purement conventionnelle de la peinture, ne laissant pas l'impression de cette rude et dure écorce terrestre sur laquelle les gazons ne sont qu'une broderie et une parure. Le lâché des feuillages et des ciels chez le plus grand nombre de nos paysagistes, brossant d'impression et s'imaginant que le rendu d'un ensemble, alors même qu'il n'est qu'une indication plus ou moins confuse, suffit au spectateur, se marque aussi chez Alexandre Marcette, malgré l'harmonie de son coloris, qui s'affirme avec beaucoup de charme, notamment dans le Quai de la Balle, à Liège. Le dessin est approximatif, les masses indécises et troubles. Dans Y Orage sur l'Escaut, le ciel fait penser aux fumées désordonnées d'un immense incendie de pétrole. La fougue n'est encore qu'un enchevêtrement, la main est maladroite. Comme tout cela est loin de l'énergie sûre et contenue des maîtres, chez qui on sent constamment le feu intérieur, prêt à faire explosion, mais toujours réprimé, donnant à l'œuvre celte tension nerveuse qui est le secret de la netteté dans le contour, de l'éclat et de la vibration dans la couleur. Je me souviens que. le matin d'un beau jour, quand j'étais à Leefdael, près de Tervueren, le voisin d'Hippolyte Boulenger, je gagnais Bruxelles par la grand 'route qui s'enfonce dans la forêt de Soignes, sur la droite de Ravenstein. A la lisière, j'aperçus l'artiste assis sur la levée d'un fossé, absorbé et dessinant. Je m'approchais et vis devant lui un carton chargé de croquis de feuilles de chêne, d'orme, de hêtre, reproduites avec une étonnante patience de détail ; puis des masses de feuillages, serrés dans leurs contours ; puis encore des nues isolées reproduites avec la précision qu'on eût mise dans le profil d'un visage ; et de même des ciels se développant avec une exactitude de lignes invraisemblable. - Quelle manie vous prend, lui dis-je, de vous mettre ainsi à l'école ? Il me semble voir un gamin, faisant des jambages. - Ah ! reprit-il, si vous saviez ce que j'acquiers ainsi de sûreté. - Oui, mais à quoi sert cette minutie dans la verdure ? C'est par masses qu'il la faut peindre. - D'accord, mais ces masses ont leur dessin, variable d'après l'essence de l'arbre, immuable dans la même espèce, et l'ensemble lui-même ne se comprend bien que si l'on a saisi exactement et la feuille et le rameau. Ce sont ces éléments infimes qui donnent aux grands bouquets de hêtres, de sapins, de chênes, leur physionomie et leur poésie. De même pour les nuées, je ne veux plus les peindre en tamponnant mes toiles de larges placards gris, blancs, noirâtres. Chaque nuage est un être qui a son visage el son allure. Je veux m'en emparer, les pénétrer, les connaître, ne plus me contenter de ces poncifs qui engendrent l'odieuse banalité. Un paysagiste n'a que peu de chose quand il n'a que la couleur ; pour émouvoir il doit y ajouter le mystérieux dessin du végétal, de la colline, du chemin, des cieux, el je veux m'en rendre maître. Depuis un mois, j'ai lâché ma palette et les séductions de ses diaprures. Je viens ici, avec le crayon, rien que le terne et sévère crayon, ne m'attachant qu'à la ligne, et peu à peu je devine, je fais entrer dans mon œil, descendre dans ma pensée, couler jusqu'au bout de mes doigts, ces contours fuyants qu'on croit insaisissables, qu'on néglige comme secondaires et sans lesquels, je le sens, je le crie, il n'est pas d'artiste loyal, il ne saurait y avoir de grand paysagiste. Et, en effet, il le criait en plein ciel. 0 jeunes amis, méditez cette leçon ! Léon Houyoux est un des sectateurs de l'école du noir qui semble avoir repris la succession de l'école du gris. Ses paysages sont vus à travers les verres fumés dont on se sert pour regarder les éclipses solaires. En outre, c'est trivial et lourd, mais robuste pourtant et d'une bonne santé. Le goût, l'allure artistique, l'émotion que le peintre ressent et qu'il communique, tout cela manque et doit être trouvé. Léon Herbo ! Une Psyché, une Charmeuse, une Coquette, une Bacchante ! Il faut de la peinture comme cela, paraît-il, puisqu'elle se vend, on l'affirme. Hélas ! Des dessus de boîtes d'étrennes, des médaillons de cornets à dragées, vernis et d'une superbe glaçure, des femmes dont les seins sont faits au tour, transparaissant sous la gaze, de poses savamment bêtes et niaisement voluptueuses, étudiées dans les ballets et les apothéoses ues Edens ; des poupées fardées, ravissantes pour les imaginations naïvement érotiques, s'échauffant dans la solitude. Puis des petites filles et des petits garçons, prétentieusement attifés, selon les patrons du

Journal illustré des tailleurs ou du Messager des modistes, déplorables moutards que le peintre fait poser a l'âge où la pose n'existe pas encore, qu'il campe dans les attitudes ridicules que rêvent des parents idiots et qu'ils croient distinguées. Tout cela platement écrasé sur la toile comme des découpures de carton, dans une gamme fadasse ou criarde à volonté, selon le goût du chaland. Des Carolus Duran de contrebande, des Cabanel de contrefaçon, mais toujours le faux goût, l'horrible prétention, le contraire de la vérité, la vie en travestissement, en un mot, l'expression de la bourgeoisie vaniteuse et poseuse où les femmes se croient d'une distinction incomparable et où les enfants sont tous des prodiges. On se demande ce que cette peinture fait à l'Essor et par quelle aberration ce triomphe du convenu se pavane en pareille compagnie de rustauds brutalement réalistes el bien portants. Dario de Regoyos, notre excellent ami, l'ingénieux adaptateur à qui est venue l'idée de faire d'un air de guitare sentimental et joyeux une marche que l'Essor revendique désormais comme sienne, continue ses peintures fantasques, ne disant rien, purs documents d'atelier, bizarres et énigmatiques, brossés pesamment et avec sécheresse. S'il ne sort pas de ces procédés bohèmes, il avortera. Son apprentissage est déplorable. Encore un qui croit qu'on devient bon ouvrier en essayant de déchiffrer tout seul 1 écriture archi-compliquée de la palette et de la brosse. Fécond tempérament pourtant, et original. Voyez les Dattes, quelle vigueur étrange ! C'est une échappée, due au hasard, s'ouvrant sur les dessous de ce singulier tempérament et montrant ce qu'il y a de bon métal à tirer de la gangue dans laquelle sa substance amorphe est encore plongée. Nous avons entendu beaucoup louer Frans Vande Vyver. C'est dû apparemment aux séductions d'un riche coloris. Mais par quelle faiblesse l'artiste donne-t-il à ses personnages ces attitudes cherchées et ces allures théâtrales. Son Porte-drapeau est le type de cette préoccupation de regards dirigés vers l'invisible, de poings fièrement campés, de chevelures romantiques. Le Forgeron n'échappe pas non plus à une pose digne du char de l'industrie roulant dans une cavalcade. Pour comprendre ce qu'est un artisan sur la toile comme dans l'atelier, qu'il aille voir les Trieuses de sucre candi, d'Halkett, travaillant patiemment comme des fourmis et des abeilles et ne pensant nullement à se faire admirer par les badauds dans une exposition. Charles Van den Eycken a un très remarquable tableau, Lia Querelle. Trois chiens se disputent les résidus d'un bac d'ordures, deux sont dessus, animés et grognants, pattes levées, gueules à demi ouvertes, œil méchant ; le troisième a conquis un bon morceau de ces ignobles épaves, et s'en va menaçant. La scène est vive, bien exprimée, peinte avec fraîcheur. Les autres toiles tournent dans les banalités connues : chien dressant la tête au-dessus d'un panier, chien devant un tambour, chien devant une casserole, chien par terre avec un chat, chien sur une table. Et tout cela ne dit rien des mœurs vraies de ces bêtes, mœurs si variées, si impressionnantes, si mêlées à notre propre vie. Eugène Van Gelder peint les hommes et peint les animaux, de préférence les chiens. Mais il peint mieux les hommes. Dans les Joueurs de boules, - En tram, - et dans la Boule Flamande, les physionomies et les altitudes sont très heureusement observées. Au contraire, dans son grand tableau tout hérissé d'exemplaires de la race canine, sauf un doguin alezan, tous les autres béliers sont de vrais loulous, ascendants, descendants ou collatéraux de ceux qu'on vend chez les marchands de jouets. La peinture est malade et vide, le mur du fond el le pavé qui sert d'appui à celle meule empaillée, semblent avoir été détrempés. Eugène Van Gelder fera bien de s'en tenir au genre ; comme animalier, jusqu'ici, il donne peu d'espérances. Le meilleur paysage de l'exposition de L'Essor nous paraît être l'un de ceux de Guillaume Van Strydonck, Une ferme à Grimberghe, que suit, en douceur, cet autre fort attrayant, Au bord de la Lesse. Intensité et justesse des tons ; nuance très exactement comprise de ce que la nature a de plantureux en Brabant et de maigrelet en Ardenne ; vive impression de la grande ferme flamande, étalant ses murs blancs percés des soupiraux d'étable, à demi couverte par l'ombre des arbres qui poussent aux limites des prés aux verts puissants. La voie, el une voie excellente est largement ouverte au jeune peintre. Il accuse un vigoureux tempérament de paysagiste, très supérieur aux aptitudes qui ne lui manquent pas toutefois pour la figure humaine, car toute son exposition est digne d'être admirée. Son coloris est riche el d'une grande harmonie. L'expression des visages manque de profondeur. La critique devra suivre avec attention celte brillante organisation. Un troisième article

terminera la revue de cette intéressante exposition à laquelle nous consacrons, comme on le voit, du meilleur de notre cœur, une large part de nos préoccupations.

- X. « Septième exposition du Cercle L'Essor (Troisième article) » in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 04/02/1883, 3e année, n° 5, pp. 35-36.

Parmi les groupes de peintures que chacun des membres de L'Essor a exposés, il en est qui se signalent par une grande unité et beaucoup d'originalité. L'ensemble est alors net et franc, bien établi sur des tendances et des principes faciles à démêler. La physionomie artistique de l'auteur est saisissante et ne s'oublie plus. Tels sont, par exemple, et surtout, Khnopff et Ensor. Leurs productions sont reconnaissables entre toutes, très liées, sortant bien, malgré la variété des sujets, du même tempérament, qui leur imprime une marque originelle indiscutable. A un moindre degré Halkett et Frédéric ont de pareilles qualités. Ce sont ceux dont l'avenir artistique est le plus sûr, car la force intime qui les fait agir n'est plus sujette à vacillations et à hésitations. Ils marchent droit dans une route bien délimitée, avec la confiance que donne l'accord entre ce qu'on sent et ce qu'on fait. Il s'agit assurément pour eux d'acquérir plus de métier cl de voir plus clair et plus haut, mais dans un horizon connu et dont ils sont résolus à ne pas sortir. Pour eux, l'adolescence est alors franchie, la jeunesse vaillante commence et montre ce que sera la maturité si aucun accident venu du dehors ne provoque un avortement ou une infirmité.

Mais pour la plupart des Essoriens, celle période n'est pas atteinte. Tantôt l'originalité manque, le pastiche, les réminiscences abondent, signe non douteux que la puberté n'est pas encore là. Tantôt, et le phénomène est plus curieux et moins rassurant, l'unité est absente. Devant tel panneau exhibant une dizaine de toiles brossées par la môme main, on croirait voir les œuvres de dix pinceaux différents. Pareille imperfection est très grave quand on ne s'en dégage pas comme d'un état transitoire. Elle dénonce, en effet, l'insuffisance de personnalité, et dans tous les arts, c'est la pire des choses, car clic engendre la hideuse banalité. Être soi, voilà ce qu'il faut avant tout, et pour l'être, il faut savoir rester conséquent avec des aptitudes bien définies et très individuelles. L'exemple le plus frappant de celte singulière infirmité est Paul Laboulaye. A voir à côté l'un de l'autre son Marchand de moules et sa Japonaise, on croirait aux échantillons de deux peintures ennemies. Celte sorte de grimage, par lequel un artiste donne le change sur ses productions et parle à volonté deux langues de structures opposées, est souverainement déplaisant, car l'art ne consiste pas à faire, comme dans les pièces à travestissement, tel ou tel personnage. En vain révèle-l-on ainsi de la souplesse, de l'habileté, une facilité extrême d'assimilation. Tout cela est secondaire, touche à la virtuosité, et un artiste n'est pas un faiseur de tours d'adresse. Cela n'émeut pas, étonne tout au plus, laisse entièrement froid. Or, sans émotion, il n'y a que du petit art. Nous dirons aussi à Paul Laboulaye que sa scène ouvrière est trop composée, que le type du vendeur de moules est celui d'un modèle d'atelier, du vieillard à belle tête, aimant le petit verre, et servant à volonté pour le grand prêtre, le roi, le juge ou le mendiant sentimental et pleurard. Cet épisode d'une ruelle bruxelloise n'a rien de populaire dans son arrangement et son exécution, malgré la valeur de certains morceaux, tels que la ménagère sortant, un nouveau-né sur le bras, un seau à la main, et surtout la jeune fille vue de dos, causant amourette avec le coq du quartier. Le coloris a une transparence, une glaçure, qui ne sont pas dans la réalité et donne à l'ensemble un air vague d'aquarium. On retrouve enfin celle imperfection si commune dans la jeune école, des fonds et du sol dépourvus de solidité, vrais décors derrière lesquels ou sous lesquels on ne sent rien, que les objets touchent sans y poser et qui enlèvent à l'œuvre entière cet aplomb qui la cale et guérit le spectateur de la vague inquiétude que suscitent les objets mal assis. Jean Mayné nous intéresse toujours. Depuis son excellent tableau le Mouton, il a droit à une attention sérieuse. Ses œuvres donnent, du reste, l'impression d'un travail d'une conscience extrême. Pourtant ses progrès sont lents. D'une exposition à l'autre on discerne mal l'avancement. Ses sujets sont souvent établis avec une gaucherie naïve, non sans charme, mais qui fait penser à des débuts se prolongeant trop. La jeune servante de la Basse-Cour, Traitée en grand, réunit à un degré prononcé ces qualités et ces défauts. Son visage

tranquille et d'expression sobre, son geste un peu composé, son attitude de paix indifférente pendant qu'elle laisse tomber le grain pour les volatiles groupés autour de sa jupe, sont d'un bon style et disent que la pensée de l'artiste est calme et haute. Il ne cherche pas à exprimer chez ses personnages populaires la contrainte amère que nous avons signalée en parlant de Frédéric et d'Halkett, mais plutôt une quiétude sereine et froide. Un très agréable ensemble de petites toiles émaillées de tons harmonieux, vifs et clairs, est donné par l'exposition de Charles Goethals composée entièrement de vues et de sites recueillis à Capri, très élégants dans les tons et dans la touche. De tous les exposants de l'Essor, c'est peut-être le seul qui atteigne cette distinction française de peinture que nous remplaçons par la lourdeur et une richesse souvent brutale de coloris. C'est l'Italie comprise sans la crudité habituelle et dure qui blesse nos yeux flamands ouverts sur des horizons gris et tristement fondus dans les gammes brumeuses. Ces paysages sont, blancs, sans sécheresse crayeuse, chauds sans être cuits et sans tons brûlés. Les feuillages sont encore de la verdure et forment un accord avec les ciels et les terrains. D'autre part la mer napolitaine, dans la ravissante toile intitulée le Vésuve, exprime étonnamment, par ses eaux d'un bleu passé, ponctuées de quelques voiles à peine visibles, le reposant infini des vastes horizons. Ajoutons encore que les figurines qui meublent quelques-unes de ces vues sont intéressantes, que la Vanneuse notamment est noblement posée. Alexandre Clarys a un tableau digne d'être noté, le Pèlerinage de Saint-Guidon, au milieu d'un ensemble bruyant de toiles qu'une très courte marge sépare de la chromolithographie, aux tons plats sans gradations et sans finesse. La scène est vraie, c'est bien le porche empli de paysans, vus de dos, entassés, nu-tête, placides dans une sorte de torpeur recueillie, groupés par l'habitude plus que par le sentiment religieux. Les chevaux ornés des oripeaux traditionnels, posent bien des quatre pieds sur le sol et ce sol, on le sent résistant. Les villageois ne sont pas les êtres lugubres et d'un fanatisme redoutable que De Groux a peints, mais s'ils nous inquiètent moins, ils sont plus près de ceux que nous connaissons. C'est moins épique, mais c'est plus brabançon. Les marinistes sont presque absents. Willy Finch reste fidèle à la grande merveille, à la sœur du ciel, à la mer où le vent pousse les flots du même souffle qui pousse les nuées. En nous occupant de lui précédemment, nous critiquions sa tendance à imiter Artan et ses eaux lourdes, en quelque sorte maçonnées. Ces défauts diminuent. L'individualité s'affirme, la légèreté est insensiblement conquise. Mais le terme n'est pas atteint. L'exposition d'Adolphe Hamesse est considérable. Elle comprend des vues ardennaises et d'autres empruntées, soit à la partie accidentée du Brabant, soit à sa partie plate. L'artiste n'a pas su exprimer avec une intensité suffisante la diversité d'impression que suscitent ces sites d'une nature si opposée. Une uniformité fausse dans le coloris jure avec le changement dans la ligne. Cela n'est pas vu d'un œil sagace, cela n'est pas senti suffisamment. Sauf dans Y Eglise d'Herbeumont, la facture est très lâchée et se contente d'indications approximatives. Nous pourrions répéter ici nos lamentations sur l'absence de métier et dire, une fois de plus, qu'un artiste doit être un bon ouvrier, vérité qui fait son chemin du reste, s'il en faut juger par ce que nous commençons à entendre. Fasse le sort que cette maxime soit enfin comprise, çt que nous revenions aux solides apprentissages. Regarder la nature est bien, ne se laisser inspirer que par elle est nécessaire, mais ce n'est pas elle qui apprend à composer une palette, à tenir une brosse, à poser les tons sur la toile, à peindre vite et bien, d'une main alerte, sûre, en utilisant les pratiques savantes que la tradition des bons maîtres et des grands ateliers conserve. Lucien Franck étale huit paysages. Est-ce bien le même homme qui les a produits ? Indécision, souvenirs trop précis d'autres peintres, échos, réminiscences ! Et toutefois avec cela de l'allure, du charme dans le choix des sites. L'âme du peintre remue et transperce, la volonté de faire naître l'émotion et d'atteindre à l'expression est visible. Ceci est le salut. Quand Franck saura être lui-même, sa place sera très-haute. Telles sont les toiles qui nous ont frappé. Si nous ne disons rien de Robert Bellis, c'est que, vu sa maturité, il nous semble que sa place est mieux parmi de moins jeunes concurrents. C'est donc dans une autre occasion que nous parlerons de la riche coloration de ses natures mortes. Pour ne pas être injuste, ajoutons que Marchot, sous le titre alambiqué La future marmelade, expose des prunes à l'aspect savoureux, largement jetées devant le bassin qui servira à les confire. Ses fleurs sont beaucoup moins remarquables.

L'entre-deux des salles, mal éclairé du reste, contient entre autres, des dessins d'Amédée Lynen : Entr'actes, Un lundi, A la foire, reproduisant avec un mérite que nous avons déjà signalé les scènes compliquées, mais toujours intéressantes, des grandes réunions urbaines dans les lieux publics. C'est d'un dessin large, aux contours habilement esquissés, rendant bien l'aspect légèrement indécis de l'atmosphère des Edens et des tavernes. Il y a à L'Essor quelques sculptures. Mais si peu. Oui, vraiment trop peu pour que nous entamions à ce sujet un nouveau chapitre. Saluons donc en parlant l'Etrurie, excellent buste de Jules Dillens, qui n'est qu'une paysanne Etrusque, et quittons toute cette jeunesse, non sans espoir que notre art y recrutera la réserve chargée de relever les vétérans qui s'en vont.

- Pierre Gervais. Les Jeunes de L'Essor in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*. Saint-Nicolas, 31/01/1883, 25e année, n° 2, p. 10
- X Exposition du Cercle L'Essor in *La Fédération artistique*. Anvers, 13/01/1883, 10e année, n° 12, p. 94.
- X. Exposition de L'Essor. Tableaux vendus à des particuliers in *La Fédération artistique*, Anvers, 17/02/1883, 10e année, n° 17, p. 133.
- A. J. Wauters, L'Essor in *L'Echo du Parlement*, 04/02/1883.
- Emile Verhaeren, L'Essor in *La Jeune Belgique*, 28/04/1883.

[Région Bruxelloise]

(juillet 1882) Bruxelles, à L'Essor. **Noir et blanc. Dessins**.
* Organisation : L'Essor.
** e. a. de Regoyos Dario, Dillens A., Dillens Julien, Ensor, Evrard, Finch Willy, Frédéric Léon, Halkett, Hamesse, Heins, Herbo, Khnopff Fernand, Lynen Amédée, Mayné, Van Gelder, Van Lemputten, Van Rysselberghe Théo,

- X. « Exposition de Noir et Blanc à L'Essor » in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 23/07/1882, 2e année, n°30, pp. 238.

Noir et Blanc, c'est-à-dire : dessins à la mine de plomb, au fusain, gravures à l'eau-forte et lithographies, esquisses au crayon noir et à l'encre de Chine, - un ensemble de choses séduisantes qui racontent, avec moins de prétention que les tableaux à l'huile, des voyages à l'étranger, des flâneries dans les rues, des promenades à travers champs, avec de temps en temps un projet de composition, une idée, rapidement fixée, à développer dans le calme de l'atelier, une élude modelée amoureusement, un effet compris et rendu.
L'exposition intime de l'Essor embrasse tous ces éléments.
Comme début, et étant donné que les membres du Cercle sont à l'aurore de la carrière, elle est vraiment intéressante. Elle a le charme des audaces juvéniles, de tout ce qui est spontané, libre d'allures, dégagé de la routine. Les organisateurs ont dû remarquer eux-mêmes son défaut capital, que l'expérience leur fera probablement éviter à l'avenir : le trop grand nombre de résidus d'albums, de croquis absolument insuffisants, de taches, bonnes à servir d'indication à l'artiste, mais dans lesquelles les visiteurs ne voient qu'un barbouillage informe, exhibés très sérieusement, avec une naïveté qui fait sourire.
C'est compromettre le sort d'une exposition que de ne pas faire un triage sérieux. D'un grand artiste mort, on montre respectueusement les tentatives, les coups de crayon d'essai, les pochades sur des cartes de visites. A des jeunes gens qui débutent, on est en droit de dire : Pour Dieu, laissez tout cela dans vos portefeuilles. Ayez votre carnet en poche ; rien mieux. Crayonnez tant que vous voudrez le passant qui traverse la rue, le chat qui ronronne au coin du feu, le pot de giroflées qui embaume la croisée, la lampe

qui dresse au-dessus de la table son abat-jour de porcelaine. Mais si vous nous invitez à voir des dessins, montrez-nous autre chose que des impressions sommaires, non dégrossies. Que diriez-vous de l'écrivain qui publierait des récits de ce genre : Promené au bois. Fumé une cigarette. Rencontré ami. Causé au pied d'un hêtre, etc. N'est-ce pas que vous ririez ?

Le public ne demande nullement à être introduit, de vive force, dans l'intimité du peintre. Autant lui paraissent charmants les croquis dessinés d'une main légère, mais avec conscience, les études qui expriment la nature avec sincérité, les fragments indiqués d'une pointe ferme, autant ces bouts de papier tachés, dans lesquels le brio de l'exécution ne compense nullement l'insignifiance du sujet, lui semblent peu dignes d'attention. Bien plus. Il est en droit de se considérer comme l'objet d'une mystification et de se fâcher.

Ne nommons pas les coupables. Il y aurait mauvaise grâce à reprocher trop durement à ces jeunes gens ce qu'un peu de réflexion corrigera.

Heureusement, il y a à L'Essor quelques dessins pleins de promesses ; quelques-uns dénotent même une grande habileté de main.

Au premier rang, la Boucherie de M. Heins, une succession de quartiers de viande, pendus à leurs crocs, dans le demi-jour des Halles. A droite, à gauche, des bœufs, coupés en deux, les moignons de pattes étendus, les côtes à nu ; des moutons entiers, la tête traînant sur la dalle. Par-dessus, un enchevêtrement de solives et de poulies. M. Heins occupe, à lui seul, tout un compartiment. Ses croquis d'animaux, résultat d'excursions fréquentes aux jardins zoologiques, ses esquisses de la campagne romaine, de Naples, de Pouzzoles, des environs de Paris, son dessin à la plume du Soir au Luxembourg, sont bien traités, dans le sentiment du dessinateur-graveur. Et pourtant sa Boucherie est d'un peintre.

Comme d'habitude, M. Fernand Khnopff se distingue de ses camarades par un sentiment personnel très marqué qui pourra le conduire loin, s'il se dégage d'une certaine gaucherie de composition qui lui fait tort. Il dessine ses petites têtes avec une minutie extrême, en donnant à chacune d'elles l'expression, la vie, le mouvement. Nous attendons de ce jeune artiste, dont nous avons été heureux de saluer les débuts, une œuvre importante qui nous permette de le juger définitivement.

M. Dario de Regoyos expose, réunis dans un cadre, quatre grands dessins à la plume d'une crânerie amusante : des ruelles de Tolède, aux maisons croulantes, brûlées de soleil, une vieille tour décrépie, une petite place pittoresque. Cela est bien enlevé, avec un peu de lourdeur que le sentiment très artiste de M. de Regoyos lui fera éviter à l'avenir.

Nous avons, lors du dernier Salon du Cercle, signalé très spécialement M. Léon Frédéric. Son envoi à L'Essor confirme notre appréciation d'alors. Il y a dans sa Tête de nègre, dans son Christ et dans son Noyé, d'excellentes parties. Cette dernière œuvre, - une grande composition au fusain, - à la vivacité des choses vues et saisies d'après nature. On vient de retirer un malheureux de l'eau. Des groupes s'approchent, mais à distance, car le cadavre est horrible à voir. On apporte une civière. A gauche, des passants regardent, indifférents. Il y a dans l'ensemble un sentiment dramatique prononcé, peut-être le sujet d'un tableau à sensation.

Des paysages, fort joliment dessinés, de M. Hamesse, des compositions de MM. Evrard et Mayné, des dessins de M. Am. Lynen, Van Rysselberghe, J. et A. Dillens, Halkett, Ensor, Finch, Van Gelder, Van Leemputten et une Arcadia en grisaille, bien rengaine, de M. Herbo, complètent l'ensemble des œuvres devant lesquelles s'arrêtent les visiteurs. M. Van Gelder mérite une mention spéciale : il y a beaucoup d'humour dans ses croquis, et notamment dans son Amateur de tableaux, un dessin très poussé, qui rappelle certaines des jolies fantaisies des frères Oyens.

- Gustave Lagye. « Cercle de L'Essor, Exposition de Noir et Blanc » in *La Fédération artistique*. Anvers, 22/07/1881, 9e année, n° 39, p. 328.

(/ - / /1882) Bruxelles, . **Verboeckhoeven Eugène**, dessins.

- in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 12, dimanche 19/03/1882
Un interminable défilé de vaches et de moutons ; de temps en temps un cheval, un âne, une poule, un lion, un renard. Trois ou quatre attitudes toujours les mêmes, tracées, dirait-on, d'après des patrons revus, corrigés, améliorés de manière à atteindre enfin la perfection mécanique du dessin de la bête. Le paysage endormi et banal, une chaumière, un berger pour animer parfois la scène. Un faire presque uniforme pendant un demi-siècle, depuis 1825.
Parfois un bon dessin où l'artiste semble enfin percevoir l'harmonie de l'animal et de la nature, la profondeur de leur accord inconscient, la poésie de la grande scène qu'ils font en se complétant l'un par l'autre. Puis la rechute dans la vulgarité et l'absence absolue d'expression, avec l'effort vers la sentimentalité bourgeoise de la brebis couchée près de son tendre agneau.
Voilà ce que révèle cette exhumation des dessins d'un maître qui avait deviné la photographie dans la peinture avant qu'elle fût pratiquée, et qui, avec la patience machinale d'un somnambule, recommençait chaque semaine un voyage identique d'un coin à l'autre d'un tableau qui fut ainsi tiré à des centaines d'exemplaires.
Tout au plus peut-on dire, quand on lui accorde le bénéfice de la comparaison entre deux termes également médiocres, que ses dessins valent mieux que ses peintures. Dans un sens absolu, à de rares exceptions près, c'est un art figé, ennuyeux, vulgaire, habile sans doute, mais impuissant à émouvoir, qui ne fut jamais qu'une excursion malheureuse d'un porcelainier dans le domaine de la peinture.

(/ - / /1882) Bruxelles, . **Exposition de l'Union des Arts**.
* e. a. Broermann, De Haen, De Geetere, Delsaux, Hoortkx, Lambrecht, Schouten Henri, Surinx, Titz, Van Landuyt ; De Keyzer, Derudder.

- M. V. « L'exposition de l'union des arts » in *La Jeune Belgique*, 2e année, n° 27. Bruxelles, 01/03/1882
Un spirituel philosophe a dit de la bonne volonté qu'en morale elle est tout, mais que dans l'art elle n'est rien. Cette boutade, qui renferme une forte part de vérité, n'est pas exempte de paradoxe. La bonne volonté est quelque chose, même pour un artiste. Sans doute, elle ne fera pas jaillir l'inspiration chez une nature absolument rebelle, mais elle est, en bien des cas, l'utile compagne du talent véritable. Le peintre ou le sculpteur doué de cette précieuse qualité ne se dissimule pas les difficultés qui l'entravent dans l'expression du Beau : il se soumet résolument à toute une série d'études arides et modestes pour être capable de donner plus tard une forme intelligible à l'inspiration cachée dans son âme et qui n'est autre chose que la matière même de son talent. Les membres de l'Union des Arts sont remplis de bonne volonté. Alors même que leur inspiration éprouve certaines défaillances, leurs intentions sont droites et leur peinture reste châtiée. Hâtons-nous d'ajouter que chez plusieurs d'entre eux, ces bonnes intentions] trouvent leur récompense dans le succès. C'est le cas notamment de M. Schouten. Cet artiste réserve toutes ses prédilections aux animaux domestiques. Depuis le taureau jusqu'au canard, il n'en est pas un qui lui échappe. M. Schouten comprend le mouton, l'âne lui dit quelque chose, le cheval ne lui est pas étranger ; cependant il n'est complètement à l'aise que dans une basse-cour. Dindons, poules et canards lui inspirent ses meilleures études. Il y met à la fois de la conscience et de la verve. Peu de peintres excellent comme lui à reproduire le luisant d'un plumage, les tons rouges à reflets violacés d'une crête de dindon. On l'a dit bien des fois : il n'est point de province méprisable dans le domaine de l'art ; M. Schouten ne peut donc être blâmé d'entrer dans une voie où quelques peintres flamands et hollandais ont acquis une durable célébrité. Si M. Dupuis tient les promesses qu'il nous fait dans ses fleurs et surtout dans ses fruits d'une si

grasse exécution, il prendra rang parmi nos peintres d'accessoires les plus estimables. Les paysagistes de ce cercle, sans nous offrir aucune œuvre saillante, ont envoyé quelques tableaux attachants. Il s'exhale de ces tableaux une poésie aimable, claire et hardie chez M. Delsaux, empreinte d'un léger attendrissement chez M. Hoorickx, plus grave et plus mélancolique chez M. Surinx. N'oublions pas les œuvres sobres et honnêtes de M. De Haen, non plus que les lumineuses aquarelles de M. Titz. Remarquons, en outre, que ces jeunes gens connaissent leur métier. Un arbre est pour eux autre chose qu'une tache sur le ciel bleu. Certains de leurs fusains sont édifiants à cet égard. Les squelettes et, pour ainsi dire, l'anatomie d'un arbre y sont soigneusement étudiés, indiqués avec précision. M. Van Landuyt, qui est, lui aussi, un paysagiste, se révèle encore sous d'autres aspects. Et ces aspects nous montrent tous un peintre attentif, scrupuleux, et dont le talent n'est pas dépourvu de grâce. On se borne à lui souhaiter un peu plus de fougue dans l'inspiration et dans la couleur, un peu de cet éclat vivifiant qui paraît lui manquer. Il ne faudrait pas non plus que la grâce dont nous venons de parler, côtoyât de trop près l'affectation sentimentale, M. Broermann nous arrive tout d'abord avec un carton qui a récemment obtenu un prix à l'Académie. Ce carton a toutes les qualités d'un ouvrage couronné, il en a aussi les défauts : dessin correct, ordonnance sage, émotion paisible, mais en même temps quelque chose d'un peu artificiel dans l'expression, de déjà vu dans les attitudes. M. Broermann est à bonne école, c'est probable. Mais un artiste, maître de son talent, ne doit plus avoir l'air d'être à l'école. Il n'a plus qu'à briser les moules qui l'ont jusqu'alors protégé. Entr'autres choses il doit prudemment épargner à sa couleur certains effets banals et pré- vus. Cette critique s'applique surtout au Cuirassier de M. Broermann qui nous paraît briller d'un éclat emprunté. Ce reproche que l'on pourrait adresser également aux portraits fort estimables d'ailleurs de M. Lambrecht, un autre artiste, M. De Geetere, y échappe complètement. Le portrait qu'il expose est une œuvre de grand mérite. Rien de frappant, rien de bruyant ; en revanche, beaucoup de sobriété, de sincérité, de conscience. On dira peut-être que la redingote est d'une exécution un peu sèche et qu'après tout, les modèles de Van Dyck ont plus grande tournure. C'est possible ; mais la finesse du modelé, mais les délicats rapports de couleur que nous trouvons entre la carnation des chairs et les cheveux blonds, décèlent chez M. De Geetere un artiste soucieux, avant tout de reproduire la physionomie, le tempérament même de la personne qui lui livre ses traits. Les qualités de dessinateur que nous avons constatées chez les peintres de l'Union des Arts, nous les retrouvons, à plus forte raison, chez les sculpteurs de ce cercle. Ils concilient autant que possible la pureté de la ligne académique avec les exigences de la moderne statuaire. Ces exigences, comme nous le savons, sont relatives au mouvement, à l'expression, à l'originalité dont était privée, paraît-il, la sculpture qu'on peut qualifier de traditionnelle. Prenons garde seulement que le mouvement ne dégénère en contorsions et que le sourire ne devienne une grimace. Selon nous, c'est dépasser le but que vouloir faire de la statuaire un art trop expressif. M. De Keyzer, sans l'éviter complètement, échappe avec assez de bonheur à l'écueil que nous venons de signaler. Ses statues légèrement maniérées sont l'œuvre d'un artiste intelligent et curieux. Mentionnons en outre le Pécheur de M. Derudder, d'une spirituelle physionomie, et enfin le buste d'enfant de M. Jacobs. Ce buste charmant comme un sourire d'enfant n'est assurément pas l'œuvre la moins remarquable du salon de l'Union des Arts.

Bruxelles, Cercle artistique et littéraire

(/ - / /1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire **Exposition d'ensemble**.
* e. a. Baron Théodore, Bouvier, Heymans, Stevens Alfred, Vander Hecht, Verhas Jan, Verwée Alfred.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 3, dimanche 15/01/1882.
La petite salle d'exposition du Cercle ne chôme pas. Les œuvres de Constantin Meunier ont été remplacées par des tableaux divers formant un intéressant ensemble.

Les morceaux les plus remarqués, sinon les meilleurs, sont deux marines d'Alfred Stevens, de facture récente. On y retrouve la riche palette de l'éminent artiste et l'élégance de tons qui lui est habituelle, mais rien, ou peu de chose, de l'impression de la mer. Ce sont, du reste, des esquisses et on ne peut y voir que des essais ; décidément, il n'est pas facile, quand on a toujours peint des salons, d'attraper du premier coup le plein air.
D'Alfred Verwée, une jument grise et son poulain, en prairie. C'est le succès connu du peintre ; un peu trop connue même cette famille de chevaux pommelés dont tous les membres nous ont été présentés depuis le fameux étalon primé.
Plusieurs toiles d'Heymans, de petite dimension, une nuit charmante notamment, douce et bleuâtre, à travers les feuillages légers cl mystérieux. L'œuvre est exquise et fort éloignée des effets habituels chers à l'artiste.
Quelques enfants de Jan Verhas font regretter leurs prédécesseurs de la fête des écoles et de la table où s'exerçait le petit maître-peintre.
Une marine de Bouvier, élégante et propre, mais dans une donnée monotone.
Un puissant paysage de Vander Hecht qui décidément passe à la maîtrise. Le coloris est superbe. L'œuvre est grandiose. Nous applaudissons de tout cœur à ce nouveau succès.
Théodore Baron reparaît avec la Campine qui a été si remarquée au Salon triennal, une de ses bonnes toiles.
Deux télés de femme, non signées, sont fort délicatement peintes, l'une surtout, dans les chairs des épaules, du cou et de la poitrine. Les physionomies sont malheureusement un peu grimaçantes et d'une élégance cherchée. Ce sont des études sainement peintes et fort agréables.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 4, dimanche 22/01/1882.
La commission du Cercle artistique s'est réunie récemment et a décidé qu'une exposition aurait lieu au printemps de cette année.
La somme de 5,000 francs consacrée annuellement à l'achat d'objets d'art pour la loterie des membres a été portée à 7,500, dont 2,500 pour l'acquisition d'un tableau ou d'une statue pour le Cercle lui-même et 5,000 francs pour les objets destinés à être tirés au sort entre les membres.
Le système antérieur de vote pour les acquisitions ayant donné lieu à de graves abus, la commission des arts plastiques a décidé une réforme qui offre des garanties plus grandes. Le possesseur de chaque numéro gagnant aura le droit de choisir entre trois œuvres de même valeur qui seront désignées par la commission.
On avait proposé que le tirage fixât une somme dont pourrait disposer le gagnant soit pour l'achat d'un tableau, soit pour celui de plusieurs tableaux de moindre valeur, soit pour celui d'un objet d'art d'une valeur supérieure moyennant payement d'un supplément, mais on a (ait remarquer que cela prêterait de nouveau à des intrigues et à des sollicitations nombreuses de la part des peintres désireux de vendre.
Pour amener des visiteurs au Cercle ne pourrait-on pas décider que chaque entrée payante donnerait droit à un billet de la tombola ? Beaucoup de personnes que l'amour de l'art ne pousse pas à visiter une exposition, s'y décideraient peut-être si cette visite leur donnait la chance de gagner un tableau.
L'exposition s'ouvrira le 15 avril et sera clôturée le 15 mai. Chaque artiste a la faculté d'envoyer deux de ses œuvres. La commission administrative peut refuser d'exposer des œuvres présentées pour des motifs qu'elle apprécie souverainement. La salle des fêtes et la galerie pourront seules être affectées à l'exposition. Les œuvres doivent être remises au local de la Société du lundi 20 au vendredi 31 mars inclu. Ce terme est de rigueur.
Aucun objet d'art ayant figuré à une exposition de Bruxelles ou à la vitrine d'un marchand ne sera admis
La commission met tous ses soins i la bonne conservation des œuvres exposées, mais elle n'assume aucune responsabilité des accidents qui pourraient se produire.

(/ - / /1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire. **Hagemans.**

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 5, dimanche 29/01/1882.
Hagemans a exposé au Cercle Artistique quelques aquarelles représentant des vues de côtes, de fleuves, de bassins de navigation. Elles ont été remarquées et méritaient de l'être. L'artiste y a moins de lourdeur et de sécheresse que dans ses tableaux. Elles ont beaucoup de sincérité. Avec un peu plus d'adresse et une distribution moins uniforme de la lumière, Hagemans réussira dans ce genre spécial. Sa manière tient de près à celle de Heusteloup.

(/ - / /1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire. **Aquarelles**.
* e. a. Binjé, Lanneau, Uytterschaut

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 10, dimanche 05/03/1882.
Une jolie collection d'aquarelles est exposée cette semaine dans les salons du Cercle artistique. Uytterschaut a rapporté de la Bourboule et de Hollande des œuvres charmantes et vigoureuses Il est superflu de signaler les qualités de cet excellent artiste, l'un de nos meilleurs aquarellistes, qui, sans recourir à la gouache, produit par les moyens les plus simples les plus grands effets.
Lanneau expose toute une collection de fleurs qui se distinguent par la richesse de leur coloration. Si l'une ou l'.autre est peinte avec quelque lourdeur, d'autres sont enlevées avec beaucoup de vivacité.
Binjé a fait beaucoup de progrès depuis quelque temps. Les aquarelles qu'il expose au Cercle le classent définitivement parmi nos peintres sérieux.

(/ - / /1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire. **Verwée Alfred**

- n. s. in *L'Art Moderne*, Bruxelles, 2e année n° 12, dimanche 19/03/1882
Alfred Verwée a exposé au Cercle artistique le tableau qu'il destine au Salon de Paris. C'est une très belle œuvre, plutôt un paysage qu'une scène d'animaux. A la gauche du spectateur se dresse, dans un pré, un chardon gigantesque, démesuré, vu sans doute sur nature, mais phénoménal. Le spectateur qui ne raisonne que d'après ce qu'il connaît en conclut que la perspective générale est faussée et c'est là un fâcheux inconvénient. La vache, notamment, en prend les dimensions d'une simple chèvre, et la prairie elle-même en est singulièrement rapetissée. Les terrains du premier plan sont admirables ainsi que les lointains. Le coloris est superbe comme toujours. A notre avis, personne dans l'école belge n'atteint à ce degré de santé et de puissance dans les tons. Rien de cet aspect terne et triste qui semble régner comme une épidémie dans nos ateliers. La touche a ja vigueur habituelle, sauf peut être dans la barrière : elle est d'un faire trop léché et trop luisant. Ce tableau prendra sa place immédiatement après les chefs-d'œuvre du maître que l'on a vu à l'Exposition historique.

(15/04-15/05/1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire. **Exposition d'œuvres d'art (10^{e})**
* e. a. Agneessens, Asselberghs, Baron Théodore, Boch Anna, Bouvier Arthur, Chabry, Charlet, Cluysenaer, Coosemans, Courtens Franz, Crepin, De Braekeleer Henri, de Lalaing, de Saint-Cyr, Franck, Fontaine, Frédéric Léon, Halkett, Hannon Théodore, Hermans Charles, Hoetericckx, Khnopff Fernand, Knyff, Lemayeur, Mayné, Meerts, Meunier Constantin, Meunier Georgette, Montigny Jenny, Oyens David, Oyens Pieter, Pantazis Périclès, Ringel, Roossels, Sacré Emile, Smits Eugène, Toussaint, Tscharner, Verhas Jan, Van Camp Camille,Van der Hecht, Vandevyvere, Verheyden, Verwée Alfred,

Vogels Guillaume (peintres) ; Devigne Paul, Harzé Léopold, Mignon Léon, Vanderstappen Charles, Vinçotte (sculpteurs) ; Baes Jean (aquarelles de cet architecte)

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 16, dimanche 16/04/1982

L'exposition du Cercle artistique a été ouverte hier. La presse avait été invitée pour la veille. Immédiatement, et par une sorte de coup de baguette magique, des comptes-rendus ont paru. Tout est jugé, classé, étiqueté et le public n'a encore rien vu. L'opinion est faite, en tant qu'elle dépend de ce reportage à outrance dans lequel dégénère la critique par une chute qui s'accélère et que Caro a si hautement, si sévèrement et à si juste titre fustigée dans l'article que nous avons partiellement reproduit dimanche dernier.

Ce n'est pas la première fois que nous nous élevons contre ces pratiques où les intérêts du journalisme, envisagé comme spéculation, trouvent assurément leur compte, mais qui desservent gravement les intérêts de l'art. Toute exposition est une crise où aboutit et d'où repart vers des destinées nouvelles le mouvement artistique d'une année. Elle est un phénomène important par ce qu'il résume et par ce qu'il annonce. Il doit être examiné et étudié avec calme, avec persévérance, avec profondeur. A moins d'avoir le coup d'œil de l'aigle (et Dieu sait s'il est beaucoup d'aigles parmi nous), ce n'est pas en une après-midi dépensée jen courreries et en bavardages à travers les salles, qu'on peut espérer en avoir vu et appris assez pour rendre des verdicts consciencieux et sûrs au sujet de deux cents toiles.

Ce qu'il importe, ce n'est pas de satisfaire la curiosité d'un public qui s'habitue de plus en plus à juger d'après l'appréciation toute faite que lui fournit son journal, ou de servir des prédilections et des camaraderies, mais de tâcher de favoriser l'évolution artistique et d'améliorer le goût général. S'il est vrai que le beau bien compris a une influence sur les caractères et les mœurs, et peut-être la plus énergique de toutes, la critique superficielle, hâtive ou complaisante, est socialement funeste. Les règles et les conditions de l'art ne sont point choses que l'on puisse découvrir et fixer dans des conversations au pied levé ou dans des articles bâclés au courant de la plume. Elles veulent la méditation et l'élaboration patiente. Il faut voir et revoir, se défier de ses premières impressions, contrôler une visite par une autre, écouter peu les avis des parasites de diverses natures qui vous soufflent leurs idées présomptueuses ou intéressées : que l'heureuse étoile du critique le préserve de croire, quand il s'agit de décider, les amateurs, les artistes et les marchands. Ce qu'il y a d'entrecroisements, de fugues, de retours et de tournoiements en sens contraires, de vaines rumeurs dans le vol des nombreux moucherons qui bourdonnent autour d'une exposition qui s'ouvre, est inimaginable.

Malheur à qui prête l'oreille et alimente sa critique à cette Babel.

Nous trouvons fâcheux que la Commission du Cercle prête les mains à ces usages en autorisant la presse à pénétrer dans le sanctuaire, vingt-quatre heures avant la foule. Est-ce que la gloire que le Figaro cueille tous les ans en donnant un compte rendu du Salon de Paris quelques heures avant toutes les autres feuilles, paraîtrait enviable ? Rêverait-on d'imiter Albert Wolff se déguisant en tapissier ou en vernisseur, pour voir frauduleusement ce qu'il est défendu de voir ? Ou bien veut-on faire vis-à-vis de la presse ces actes de courtisanerie auxquels on l'habitue un peu trop ? Ou bien, enfin, n'est-ce qu'irréflexion ? Peu importe, mais cela n'est pas à continuer. Les arts veulent être traités dignement, et toutes ces allures de réclame et de charlatanisme ne leur conviennent pas. On se plaint que la critique s'en va, mais on fait tout ce qu'on peut pour lui donner de mauvaises habitudes. Notre premier article sur l'exposition du Cercle paraîtra dans huit jours.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 17, dimanche 23/04/1882

L'exposition du Cercle artistique a toujours eu une signification spéciale. Elle continue, avec des allures moins guerrières, celles qu'organisait autrefois l'Art libre, cette association dans laquelle s'incarna l'école réaliste lorsque ses premiers éléments se séparèrent chez nous de l'école romantique. Elle exprime

aujourd'hui, en sa forme la plus moderne, l'art contemporain à Bruxelles, c'est-à-dire dans une agglomération de 400,000 âmes, dans une capitale réputée pour ses préoccupations artistiques. Elle l'y présente concentré et dégagé de tout alliage. C'est à la fois l'expression la plus pure, la plus complète et la plus énergique que le naturalisme local peut donner. Elle en délimite donc très nettement la situation. Comme nous le disions dimanche dernier, elle marque le point où aboutit, et d'où repart vers des destinées nouvelles, tout le mouvement d'une année.

A ce titre, elle a une importance considérable. Les artistes et le public s'en rendent instinctivement compte sans en démêler les causes : on y attache beaucoup d'intérêt ; on se passionne pour et contre elle ; on la trouve ou très bonne ou très médiocre ; on discute les œuvres qui s'y montrent, avec plus d'acharnement qu'au Salon triennal. Les admissions y deviennent plus difficiles parce que la commission se rend d'année en année mieux compte que l'honneur de l'école y est engagé.

Certes, cette fois encore, les actes de complaisance, de faiblesse (ou de galanterie) ont eu une certaine part dans les décisions du jury, mais le triage semble avoir été plus sévère, et on y a mis plus de gravité, de dignité, de conscience. Dès avant l'ouverture on a fait de l'exposition beaucoup d'éloges. Quelques incidents qui ont marqué les opérations préliminaires avaient éveillé l'attention. Des membres de la commission d'admission et de placement s'étaient plaints avec vivacité du contrôle que le comité administratif du Cercle voulait exercer en dernier ressort. Quelques tableaux d'artistes accueillis jusqu'ici sans débat par égard pour leurs réputations paisiblement établies, ont été discutés ou rejetés. Des exposants mécontents d'un refus partiel, sont venus avec éclat reprendre leurs œuvres admises. Il y a eu, à ce sujet, des rumeurs intestines qui ont alimenté les bavardages et excité la curiosité.

Depuis une semaine que les portes sont ouvertes, et après les premiers élans un peu aveugles des admirations exagérées, l'opinion commence à reposer et à s'établir paisible sur le fond où elle doit se fixer définitivement.

L'ensemble apparaît comme n'ayant rien de merveilleux ni de retentissant. La moyenne est satisfaisante, meilleure assurément que l'an dernier. L'école ne révèle pas une exubérance de sève et un enthousiasme bien passionné. Mais on sent un effort général honnête et imprégné de bon vouloir. Les qualités et les défauts habituels du groupe se retrouvent, mais les défauts sont moins intenses et moins répandus.

Cependant (qu'on nous pardonne de le dire, mais il y a une question de salut public pour notre art à ne point le dissimuler), la pauvreté des sujets, l'insuffisance d'originalité, l'absence d'émotion, la tendance au pastiche, le manque d'adresse et d'arrangement, la lourdeur de la facture, la tristesse du coloris sont fâcheusement visibles chez tous ceux qui n'occupent pas les premiers rangs.

Et encore ces derniers sont-ils fortement enclins à se répéter. Par une sorte de paresse, ils rééditent tout sujet qui coule facilement de leurs pinceaux et le remettent sous l'œil du public, qui s'en plaint et les juge sévèrement, qu'ils le sachent bien. Nous reconnaissons que l'artiste a le droit de renouveler, pour le commerce, les productions qui plaisent et se débitent couramment, mais qu'au moins il ne les expose pas. N'est-ce pas là-dessus qu'on va le jauger et établir l'étiage de son talent ? Par égard pour lui-même et pour le spectateur, qu'il présente alors un morceau choisi et non sans quelque nouveauté.

Au-dessus du niveau fort convenable auquel s'élève la moyenne des toiles exposées, il y a deux œuvres qui se détachent et accusent plus qu'un succès ordinaire.

Nous voulons parler de la Descente des mineurs dans un charbonnage au pays de Liège, par Meunier, et du Dégel sur an canal à Termonde, par Courtens. Le premier, surtout, peut être mis hors de pair. L'un et l'autre sont autre chose que l'affirmation de forces artistiques déjà connues ; ils sont en hausse considérable, en ce qui concerne Courtens, sur sa propre peinture, en ce qui concerne Meunier, sur l'art belge contemporain en général. C'est pourquoi nous nous en occuperons d'abord. On se réjouit si aisément quand, dans la banalité du pas régimentaire on voit tout à coup se produire une grande enjambée, ou sortir des rangs une personnalité qui semble animée de l'ardeur du génie.

Ceux qui étudièrent avec l'attention et la patience qu'elle méritait l'exposition particulière que Constantin Meunier a faite cet hiver, avaient été frappés des nouvelles tendances du peintre et des procédés heureux par lesquels il les réalisait. Désertant les sujets auxquels il s'était complu durant une longue période, il s'attaquait, par une sorte de révélation subite d'aptitudes jusque-là ignorées, aux scènes de la vie rude et souvent misérable des usines. Avec sobriété et puissance, il avait, dans quelques esquisses, exprimé des types d'artisans et d'ouvrières, et des épisodes de leurs épuisants travaux. Parmi elles, il s'en trouvait une, d'une grande harmonie de tons et d'une belle mise en scène, représentant une escouade de mineurs se pressant autour de l'orifice d'un puits de charbonnage, en bourgerons et pantalons bleus usés, le chapeau de cuir sur la tête, la lampe allumée à la main. On la remarqua beaucoup. Elle est devenue le tableau qui est à l'heure présente unanimement admiré à l'exposition du Cercle. La scène a été simplement développée dans ses éléments essentiels. Avec un rare bonheur, l'artiste lui a donné toute l'impression sombre, grave et dramatique qu'elle recelait en puissance. Les ouvriers sont sur le carreau de la mine. Le soir est tombé. Au fond, un ciel confus et tragique pèse sur un amas de toits noirs, que rougissent vaguement les lueurs d'usines lointaines. Au-dessus du puits où, au sein du clair-obscur, on voit une brigade accrochée aux chaînes du cuffat, s'engouffrer dans l'abîme, se dressent les gigantesques bras des charpentes et les lignes bizarres des engins industriels. Les mineurs, aux faces sans barbe rappelant les physionomies japonaises, taillés comme à coups de hache, avec les difformités et les ankyloses que donne leur métier souterrain fait de poses renversées, de contorsions et de courbatures, attendent, indifférents et rudes, la pioche sur l'épaule. On sent que dans peu d'instants, comme des taupes, ils auront tous disparu, et qu'il ne restera dans la nuit, sur le pavement humide, que ces poutres énormes, se dressant menaçantes comme pour défendre l'entrée du gouffre par de grands gestes cabalistiques. La composition est sobre et savante, le dessin est net et voulu, le coloris harmonieux et puissant, l'émotion de cette scène quotidienne, vraiment pénétrante. Rien ne choque ni dans le sujet ni dans la facture. Il y a un grand enveloppement des détails constituant une unité imposante. Toutes les conditions de l'art sont réunies et nous n'hésitons pas à dire que depuis dix ans on n'a point produit chez nous une œuvre qui surpasse celle-ci.

Nous voudrions que le public le comprît en faisant à l'artiste le très grand succès qu'il mérite. Avec la difficulté qu'on éprouve à démêler des circonstances ordinaires l'occasion d'un succès exceptionnel, il se pourrait que cet admirable tableau fût traité sans les honneurs spéciaux qu'il devrait obtenir de la critique. Ce serait fort injuste, d'autant plus qu'il s'agit d'un art nouveau, entrant résolument dans la peinture des mœurs ouvrières prises sous leurs aspects grandioses et émouvants. Nous l'avons dit en une autre circonstance, l'artisan des fabriques attend son Millet. Il importe d'encourager ceux qui tentent cette entreprise formidable et qui y réussissent déjà comme le fait Meunier. Qu'il reçoive ici le témoignage absolument sincère de notre admiration et l'expression de notre espoir qu'une telle œuvre ne sera pas, dans sa carrière artistique, un simple accident heureux mais passager.

Le Dégel à Termonde, de Courtens, est un grand paysage un peu pesant d'aspect aux premiers regards. Un large canal sinueux, bordé de berges irrégulières et gazonnées, s'ouvre entre des quais bordés de maisons mi- bourgeoises, mi- villageoises, plantés de vieux arbres dépouillés par l'hiver. Sur l'eau, une glace granuleuse et fondante, en partie couverte d'une neige devenue jaunâtre et sale, s'étendant aussi sur les rives. De gros bateaux d'intérieur, bloqués par la gelée, aux amarres lâches et pendantes. Partout une grande immobilité, une paix humide et froide. Au fond, à travers le brouillard, des toits vagues et la silhouette d'un clocher flamand. Un hiver de ville de province, tranquille et morne.

Tout cela est rendu avec une extrême justesse de couleur et d'impression. C'est parfaitement vrai, parfaitement national. C'est bien la Flandre, c'est bien Termonde, c'est bien l'hiver, c'est bien le dégel, avec les accents qui les rattachent à nos souvenirs, aux instincts confus de notre race, à toute notre humanité. Le ton et le sentiment sont d'une harmonie saisissante. La peinture est simple, sûre, largement appliquée, sans travail laborieux de la touche. C'est sain et fort. Le dessin est un peu indécis et faiblissant aux contours des constructions et des coques. Dans les clairs et les nuages, le ciel est d'une tonalité et d'un arrangement qui

font penser au déjà vu. Mais l'œuvre n'en est pas moins excellente et le pas avant remarquable. La foule aura sans doute quelque peine à comprendre ces qualités sobres, mais toute âme d'artiste en sera touchée. Après ce double hommage à ce que nous croyons être les points dominants de l'exposition, considérée dans son influence sur l'ensemble de l'évolution artistique de notre milieu bruxellois, nous allons entamer l'analyse des œuvres les plus notables parmi celles qu'ont envoyées les deux groupes qui divisent ce qui fut longtemps nommée la jeune école. Car, dès maintenant, on y trouve les vieux et les jeunes : c'est-à-dire d'une part ceux qui, il y a une vingtaine d'années, furent les initiateurs, ceux dont les rangs, hélas ! commencent à s'éclaircir, ceux qui comptaient parmi eux Degroux, Dubois, Boulenger,Dewinne, qui comptent encore Verwée, Hermans, Baron, Heymans, Agneessens, Cluysenaer, Bouvier, pour n'en pas citer davantage. Et, d'autre part, les jeunes qui, en petit nombre, commencent à entrer dans la carrière et sur qui pèse la lourde tâche de remplir les vides que la mort, la maladie ou la fatigue font parmi ceux qui les ont précédés. Qui dira s'ils y suffiront ?

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 18, dimanche 30/04/1882

Alfred Verwée occupe dans notre école naturaliste une place considérable. Plus que tout autre il incarne les traditions flamandes de la peinture, non pas à la suite d'un enseignement qui n'existe plus hélas ! qu'à l'état de souvenir, mais par les instincts d'une nature essentiellement robuste et plantureuse. Son coloris a plus d'une fois atteint les gammes les plus éclatantes et les plus joyeuses des vieux maîtres. Quelques-uns de ses tableaux ont une grandeur épique. Il a rendu avec une intensité pénétrante ces scènes de rivage où des bestiaux, pesamment couchés dans l'herbe épaisse des polders, semblent contempler le cours des eaux profondes de l'Escaut. Il est le premier de nos animaliers. Mais il se laisse aller trop souvent à exposer des tableautins négligés destinés à la vente, simples cartes de visite envoyées au Salon. Il en a deux au Cercle qui sont assurément ordinaires. Le coloris se rapproche des peintures sur porcelaine. Le faire est négligé et, défaut plus grave, les animaux, ces beaux chevaux et ces beaux bœufs de race flamande, manquent de physionomie : leurs têtes, si intelligentes et si fortes dans la nature, sont sans expression. Pour un tel artiste, il faut être sévère. Il ne doit nous montrer que ce qui peut être un exemple et une gloire pour l'école.

Charles Hermans représente (avec Emile Wauters, qui n'a pas exposé au Cercle) la plus haute tendance de l'école belge réaliste, à sortir des bornes du morceau pour atteindre à la grande peinture. Ses efforts dans ce but se sont surtout manifestés dans L'Aube et dans Le Bal. Si le public n'a fait à ces deux œuvres importantes qu'un succès mitigé, il a tout au moins accordé au jeune maître ses sympathies "les plus vives. Il a apprécié quel courage il fallait pour risquer ces tentatives qui sont une leçon pour ceux qui s'attardent dans un art plus restreint. Si notre école parvient à franchir le point d'arrêt qu'elle subit actuellement dans son évolution, c'est à de tels hommes qu'elle le devra. Mais que de persévérance ils devront avoir. Les belles qualités de style et d'ampleur qui sont nécessaires pour atteindre un tel résultat se retrouvent dans le portrait du Cercle. Le personnage est posé avec simplicité et dignité. Les proportions sont toutefois un peu démesurées, la couleur trop bistrée ne correspond guère à une lumière naturelle, la physionomie a la froideur de la pose, la toile décèle une préoccupation de Rembrandt mais sans le mystère troublant du grand maître.

Agneessens a exposé une tête de femme, Rosita, dans les données solides mais un peu fumeuses qui caractérisent bon nombre de ses œuvres. Il a aussi un Départ pour la promenade, sans grande signification. Ces deux morceaux ne sont pas une exposition véritable et ne servent qu'à faire acte de présence. Ils ne peuvent permettre d'apprécier le talent considérable du peintre, dont nous admirions encore récemment une œuvre extraordinaire, l'homme nu qu'il peignit pour son concours ; elle se trouve dans une des salles de l'Académie, rue du Midi : robuste, virile, enlevée, d'un coloris superbe, elle promettait un avenir resplendissant.

Depuis l'exposition particulière qui a réuni, il y a environ deux ans, un grand nombre de tableaux d'Heymans, la notoriété de son talent s'est établie avec une autorité indéniable. On ne peut plus parler de notre école de paysage sans le citer au premier rang. Son originalité extrême a déteint abondamment sur toute une série d'imitateurs, sans parvenir à blaser le public sur le charme de ses pinceaux. Il voit la nature sous un aspect mélancolique et doux, tranquille et sereine, harmonieuse. Il l'exprime avec une gamme sentimentale et séduisante, flattant le regard et reposant le cœur. Ces qualités sont réunies dans son petit paysage du Cercle, mais le grand se ressent un peu d'un parti pris dans la manière. Tout le coloris a quelque chose de caillé qui n'est pas dans la réalité. On le voudrait plus limpide et plus franc. L'artiste a déjà subi le reproche de faire de la tapisserie : là est l'écueil, qu'il y veille et n'oublie jamais que des dons aussi affinés que les siens versent pour un rien dans l'exagération et l'afféterie.

Jan Verhas semble ne pas vouloir fatiguer la gloire. Après -le grand succès de sa Revue des écoles, qui enthousiasme actuellement les Viennois après avoir ravi les Français, il expose au Cercle un Enfant dans les dunes, qui provoque beaucoup de critiques. Le dessus du tableau est occupé par une jolie bande de paysage qui ne tarde pas à concentrer l'attention. Dessous, au milieu d'une nature blanchâtre, sur le sable, entre les grandes herbes des dunes et quelques chardons, est posé le petit personnage, comme au fond d'un aquarium. C'est peu marquant et ne touchera sans doute seulement pour les maternités bourgeoises. Cette nature ne dit pas grand-chose et le principal mérite du bambin est d'être correctement attifé.

Les frères Oyens ont, comme on le sait, un art à eux, très humoristique dans la composition, très violent dans le coloris. Aux dernières expositions, on s'est même plaint que cette violence dépassât la mesure : le rouge, le violet, le bleu commençaient, en effet, à devenir gênants. Les deux toiles qu'ils ont au Cercle, attestent qu'ils ont fait quelque cas du conseil ; ils se modèrent. La Nouvelle romance, de Pierre, est même dans une tonalité d'une mesure tout à fait juste. Mais ces tableautins ne sont pas de ceux qui peuvent servir à asseoir un jugement. Pierre a aussi un dessin très gracieux, habilement fait, d'une impression charmante, difficile à découvrir dans un des coins de la dernière salle. Ce n'est pas la première fois que l'on peut constater sa supériorité dans ce genre.

Un des meilleurs tableaux de l'exposition est assurément L'Ecluse sur la Dendre, de Rosseels. La vue est prise au crépuscule, la lune, ronde et claire, monte. La teinte blafarde qu'elle donne au jour près de disparaître, est rendue avec une vérité surprenante. Le paysage repose dans cette lueur morne. L'impression du silence et de l'humidité froide de la nuit qui s'avance, s'empare rapidement du spectateur. On en subit la tristesse glacée. Rosseels réussit souvent à mettre ainsi dans ses paysages le frisson humain et à nous y faire retrouver notre propre vie. La résonnance de l'œuvre retentit alors en nous-même, l'émotion naît et l'on' admire parce que l'on est touché.

Quand on remonte à une quinzaine d'années, on trouve Camille Van Camp opiniâtrement préoccupé de fonder l'Art libre, association dans laquelle devaient, pour la première fois, se grouper ceux qui commençaient à se rendre compte que l'école romantique avait épuisé sa sève et allait faire place à des principes nouveaux. Ce sera son honneur, et quiconque écrira l'histoire de notre art pendant ce siècle, ne pourra parler de cette scission décisive sans la rattacher à lui. Camille Lemonnier l'a fait dans le beau livre qu'il a publié récemment, nous-mêmes lors des études historiques qui ont paru dans L'Art moderne. Et cependant, comme peintre, cet artiste dévoué et pénétrant n'aboutit pas. Son tableau du Cercle est une tentative bizarre et inexplicable, mêlant les tons crûs et violents des papiers peints ou des cartes à jouer, aux tons ternes et malades des pains à cacheter. La paysanne, à physionomie idiote, est vraie, mais grotesque. La jeune citadine, vue de dos, est étrangement combinée avec des tournesols. L'artiste a cherché du neuf, mais lequel, d'après quels principes, avec quelles espérances ? Où tend cet ensemble criard et cet arrangement énigmatique, réalisé, on le sent, au prix de beaucoup de patience, de réflexions et de science ?

Théodore Baron a été, avec Hippolyte Boulenger, l'initiateur de l'école nouvelle dans le paysage. Celui-ci y mettait une fougue éclatante, celui-là une force tranquille et mélancolique, servie par une entente

superbe de la ligne et du style. Quelques-unes de ses premières œuvres seront toujours admirées. Depuis, entraîné inconsciemment vers une imitation servile du coloris naturel à notre climat, il est entré trop profondément dans les tonalités mornes et a mérité le nom de chef de l'école du gris. Dans ces derniers temps il est revenu de cette erreur, et l'un de ses deux paysages du dernier Salon a paru une résurrection. Ceux qu'il a au Cercle sont d'une gamme distinguée et douce, mais la facture est molle, avec des apparences spongieuses, papotantes et moussues sur les contours. La guérison n'est donc pas complète, mais elle est proche. C'est la fermeté dans le dessin, la conscience dans le détail, la volonté partout s'affirmant, qui manquent encore. Le retour aux traditions qu'il avait d'abord, se fait avec lenteur, mais il se fait, et notre art peut espérer retrouver tout entier l'un de ses maîtres dans le paysage.

Arthur Bouvier a longtemps balancé la renommée d'Artan. La puissante marine qui se voit à l'Exposition néerlandaise est là pour l'attester. Mais tandis que l'un se lançait de plus en plus dans une peinture animée et brillante, l'autre se laissait aller à des œuvres molles et monotones. Son Bras de T Escaut répète un motif qu'on a vu trop souvent. Son paysage aux environs de Berg-op-Zoom est lourd et dépourvu de sentiment. L'artiste ne met pas assez de vie personnelle dans ses œuvres ; elles sont mornes et froides. Elles ne laissent pas cette impression qui est le vrai charme de l'art, une émotion se traduisant sur la toile et remuant celui qui la regarde. Il faut que la brosse exprime quelque entraînement, quelque vibration de l'être qui l'a conçue et exécutée ; il faut qu'on devine qu'en la produisant il s'est élevé au-dessus des banalités bourgeoises de la pensée et du cœur.

Le portrait d'homme de Cluysenaer est traité avec un soin extrême, mais sans verve. Les mains sont belles, l'attitude un peu forcée et d'un équilibre douteux. On n'aime point ce tapis vert, cette chaise en chêne et à clous dorés, ce fond olivâtre qui sont les accessoires trop connus de tant d'œuvres du même genre. Cette maudite chaise, notamment, apparaît dans trois portraits au Cercle. Mais la petite fille est charmante, le chapeau encadre gracieusement un visage pâlot d'enfant blonde ; la robe olive se marie de la façon la plus agréable avec le ton rosâtre des rubans de la coiffure. Beaucoup de naturel, un arrangement d'une élégance simple, une harmonie séduisante. C'est une fort belle œuvre, dont le succès est d'autant plus franc qu'elle est tout à fait dépouillée de prétentions.

Pluie et vent, par Montigny, exprime fortement la désolation de la campagne brabançonne par un de ces jours lugubres où le vent du sud-ouest nous arrive de l'Atlantique, roulant sur notre horizon l'interminable défilé des nuées chargées de rafales. L'accord entre le ciel, les terrains, l'humidité universelle, et l'attelage résigné des chevaux, est intense. C'est un bon tableau du peintre qui seul, à Tervueren, représente encore le brillant cénacle que l'ardente personnalité d'Hippolyte Boulanger y avait jadis concentré.

La Leçon de chant, par Smits, n'a qu'une petite dose de ce charme auquel l'artiste arrive si souvent. Les deux jeunes filles, dont l'une, à part la couleur de la robe, semble être le reflet de l'autre vu dans une glace, sont lourdes et cotonneuses. Les mains, les bras, la ligne des toilettes sont raides. Peu de vérité, pas d'illusion. Les chairs n'ont aucune fraîcheur. Par contre, dans la petite toile intitulée : la Tortue, la tortue seule est de trop. La pose décidée de la jeune femme est originale et tout à fait bien campée. Malgré les maladresses fréquentes de ses œuvres, Smits a le secret de rester sympathique et il y a toujours dans ces productions un élément gracieux qui dispose à la bienveillance.

De Knyff nous revient avec deux paysages, dont l'un surtout, le Vieux chêne, est très remarqué. Tout entier dans un ton conventionnel : le dessous des arbres est couleur de cheminée, la prairie au fond est couleur de choucroute. L'harmonie n'en est pas moins très grande et le charme très vif. Cette donnée rappelle certains Corot noirâtres.

L'espace s'amoindrit et nous avons encore tant à dire. Quel intérêt s'attache, en effet, à ces œuvres qui représentent la situation et quelques-unes des espérances de notre art, celles que peuvent donner les artistes arrivés maintenant à la maturité de leur carrière et battant le plein de leur talent. Il faut nous borner cependant et saluer rapidement le reste de cette génération glorieuse pour arriver dimanche prochain à celle qui la suit.

Hoetericxx, décrivant en une masse un peu lourde mais intéressante la foule arrêtée devant un spectacle forain.
Crepin dont la Vue de Huy a une sûreté et une fraîcheur qui jusqu'ici lui manquait souvent.
Tscharner qui est, hélas ! fort au-dessous de lui-même dans sa Matinée d'été, à coloration fausse, et dans son Labour où l'attelage semble secoué par un tremblement de terre.
Vogels qui ne sort pas de l'ébauche.
Meerts dont le tableau de genre intitulé la Discussion, a de bonnes qualités d'observation, désormais si rares chez nous.
Pantazis qui saute à pieds joints du gris systématique et outré, aux tons carnavalesques.
Van der Hecht dont les deux vues hollandaises font regretter les très beaux paysages qu'on a admirés au Salon dernier et plus récemment au Cercle.
Asselberghs qui expose une Vue de Fontainebleau et une autre de la Corniche, toutes deux très intéressantes.
Chabry qui a magnifiquement exprimé, dans une peinture sobre et magistrale, la grandeur sévère de la plaine de Thèbes.
Verheyden dont la touche cette fois est lourde, s'accusant en hachures épaisses, trop visibles et nuisant à l'illusion.
Emile Sacré qui dans un portrait de femme affirme une fois de plus l'étonnante aptitude qu'il a à attraper la ressemblance.
Coosemans dont le petit paysage, un peu sec comme toujours, est remarqué.
Enfin l'admirable Henri De Braekeleer avec son Ménétrier et son Ouvrière, son ménétrier surtout si profondément absorbé par l'étude dans sa mansarde solitaire.
Que ceux qu'il nous faut oublier, nous pardonnent.
Nous les retrouverons.

- X. » L'exposition du Cercle artistique à Bruxelles (Troisième article) » in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 19, dimanche 07/05/1882, pp. 145-147

Nous nous proposons de nous occuper aujourd'hui des représentants les plus jeunes de l'école naturaliste. La plupart appartiennent à des associations particulières, mais ils ont l'habitude d'envoyer à l'exposition annuelle du Cercle leurs œuvres les plus importantes comme un tribut cordialement apporté à l'institution-mère, à celle organisée par leurs anciens qui ont été en même temps leurs initiateurs dans l'art nouveau dont ils poursuivent en commun la réalisation.
On retrouve les noms dont nous avons parlé quand il s'est agi notamment de l'exposition de l'Essor.
L'œuvre qui, au Cercle, a le plus attiré l'attention, est la Légende de Saint-François d'Assises, sous forme de triptyque, par L. Frédéric. L'effort du jeune artiste a été considérable ; mais ce qui a surtout fait son succès, c'est qu'il apparaît pour la première fois comme une des espérances de l'école. Le public sent instinctivement que les recrues sont rares, que cette pénurie doit inspirer de l'inquiétude, que souvent déjà on en prend texte pour prétendre que l'évolution de l'école nationale va s'arrêter et, dès lors, par une sorte d'instinct de conservation, il n'assiste jamais sans émotion à l'éclosion d'un talent sérieux. C'est bien le cas pour Frédéric depuis sa nouvelle œuvre. Assurément il ne faut pas l'apprécier avec la rigueur que l'on met dans l'examen des artistes arrivés à leur maturité, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'un jeune, d'un très jeune peintre. Quand alors on analyse ce qu'il a fait, quand on le compare surtout à ce qu'il était encore à l'exposition de l'Essor, on ne peut hésiter à dire que le progrès est marqué et que, dès aujourd'hui, il a des qualités de composition et de sentiment qui sont au-dessus de l'ordinaire. Ce sont surtout là les points qui nous frappent, car, à cet égard, la plupart des nouveaux venus se bornent à accuser, sous une forme nouvelle, la pauvreté de leurs devanciers.

Nous avons déjà souvent fait remarquer que notre art, dans sa forme la plus récente, ne se signale ni par l'imagination, ni par l'émotion. Fernand Khnopff continue à tenir la corde. Pénétrant de plus en plus dans la profondeur de l'expression, il y arrive par un faire minutieux, mais qui déjà ne perd rien en puissance par le fini auquel il s'attache. Le coloris devient même plus ferme et plus précis. Il sera curieux de voir s'il échappera au risque presque inévitable, chez nous, de se voir, accusé de faire de la peinture mesquine uniquement parce qu'il adopte les procédés qui se rapprochent de la miniature. Quant à nous, nous répéterons ce que nous avons dit en une autre circonstance : C'est là une des expressions de l'art ; si ce n'est pas la plus haute, c'est cependant une faute de la dédaigner ; indépendamment de toute autre démonstration, l'Exposition néerlandaise suffit à démontrer à quels résultats extraordinaires il est arrivé en d'autres temps. Nous engageons donc l'artiste à persister, surtout à se préoccuper avec acharnement de donner, de plus en plus, à ses figures l'intensité de la vie et de chercher cette pénétration morale qui transpire à travers la peinture et qui est la source même de l'émotion chez le spectateur.

Théodore Hannon a envoyé deux œuvres très sérieuses qui révèlent son tempérament énergique. Lui aussi marche d'un pas sûr. Son tableau intitulé : Par la fenêtre, mérite particulièrement l'attention. Le coloris y est fort beau : on y trouve à la fois la puissance et le charme. A notre avis c'est, au point de vue de la couleur saine et riche, une des meilleures œuvres de l'Exposition. Le public la remarque peu parce que l'arrangement est bizarre et que le vulgaire n'admet pas aisément qu'un emmêlement de capucines, grimpant dans l'encadrement d'une fenêtre et laissant apercevoir entre leurs fleurs orange un petit jardin dans lequel une chambrière étale du linge, puisse constituer un sujet de tableau. Ceux-là sont insensibles à l'harmonie et à la joie des tons. Du reste, ces fleurs elles-mêmes ont une intensité de vie végétale si grande qu'elles amènent une émotion presque égale à celle que donne la vie exprimée dans les corps. Les végétaux de cette œuvre sont plus impressionnants que l'ouvrière que l'artiste a peinte dans sa toile : Sous la cheminée.

Un nouveau venu qui prend fièrement sa place, c'est de Lalaing. Sa composition cataloguée : Les remparts, est très réussie. Le sentiment désolé qu'il a voulu rendre saisit à première vue. Ici, comme dans l'œuvre de Frédéric, certaines imperfections sont saillantes. Le cheval quoique dessiné avec un soin extrême et pris sur le vif, si l'on peut ainsi nommer un cadavre de l'école vétérinaire, a un défaut de proportion qui, à première vue, le fait prendre pour un chevreuil. Mais cette toile est d'une expression saisissante, c'est-à-dire qu'elle a la qualité maîtresse. Tout y concourt, l'atmosphère grise, le coloris attristé, le paysage dépouillé, la sentinelle transie, l'animal raidi dans le froid abandon de la mort. Ces éléments sont rendus avec sobriété, sans aucune affectation, dans des données fort simples, avec un goût modéré et sûr. L'ensemble des qualités de l'artiste est solide et permet de présager un avenir fécond.

Lemayeur conserve sa couleur chatoyante et gaie. Mais sa personnalité ne se définit pas. Sa marine intitulée : Mer du Nord, fait penser à Bouvier ; son Printemps fait penser à Verheyden. Le progrès est lent mais réel ; il y a plus de sûreté et de maîtrise dans le pinceau. Si l'artiste parvient à tirer sa peinture de l'imitation des autres, il prendra définitivement une place distinguée.

Mayné intitule son principal tableau : L'Épieuse. Comme le terme est peu usité, nous dirons qu'il s'agit d'une jeune femme, grandeur naturelle ou à peu près, qui interrompt son travail pour regarder. Cela ne vaut pas la belle toile : le Mouton, que l'on a vue à deux expositions précédentes. Le coloris exagère les tons pâles et toute l'œuvre en prend quelque chose de faux et de maladif.

La lecture de la Bible et la dernière Touche, par Ringel ont eu un succès très franc. Les qualités, en effet, y abondent : la couleur, notamment, est robuste, sans lourdeur. Ensor expose des accessoires qui sont mieux établis que ceux dont nous avons fait l'éloge lors de l'Exposition de l'Essor. Le dessin est plus précis, la perspective plus acceptable. Le tempérament de l'artiste s'affermit incontestablement. L'un des deux morceaux de Franck, celui catalogué n° 93, est dans une belle gamme, non sans puissance. Il y a chez lui le germe d'un bon paysagiste.

Parmi ceux dont les débuts sont moins récents, Toussaint n'a qu'une toile médiocre : délayée, très sommaire, ayant les dehors d'une simple ébauche, elle est inférieure aux deux œuvres remarquées qu'il avait au dernier Salon ; il eût certes mieux valu ne pas l'exposer.
Le Portrait de Mme P***, par Fontaine est à signaler, mais ne dépasse pas les proportions moyennes.
Celui d'une dame âgée, par Charlet est d'un bon style, d'une expression vraie ; toutefois les noirs des étoffes sont communs.
Celui d'une jeune fille par Vandevyvere n'est pas sans mérite.
La jeune femme aux giroflées, par de Saint-Cyr, dénonce une préoccupation des élégances alanguies et harmonieuses dont Alfred Stevens semble préoccupé depuis quelque temps, et qu'il transfuse à ses élèves du sexe féminin comme Mlle Georgette Meunier en témoigne. Il importe même de mettre celle-ci en garde contre les exagérations de cette manière ; sa toile intitulée : Après les honneurs, en est une preuve incontestable : une mandoline, des fleurs, une épée, un vêtement de soie, placés sur une sorte d'épave flottant au-dessus d'une crème rose et se détachant sur un fond olivâtre confus et indéfinissable. On y trouve une façon d'établir les fonds, commune à plusieurs de celles qui ont suivi les leçons du maître. Une fois que cette identité de procédés se révèle, c'est signe qu'il est temps de quitter l'atelier pour ne pas se laisser entièrement dépouiller de sa personnalité. Mlle Georgette Meunier a désormais de l'adresse, du coloris et une certaine masculinité. Qu'elle essaye, au moins pour quelque temps, de se tirer d'affaire toute seule.
Signalons le paysage de Mlle Anna Boch : Une après-midi d'automne. L'artiste n'a jamais fait mieux : les arbres sont bien dessinés, le coloris est juste quoiqu'un peu malingre, la gamme distinguée. C'est un fort joli tableau.
Halkett nous montre Rembrandt enfant. Pourquoi Rembrandt ? C'est un écolier quelconque, très bien posé, d'une physionomie expressive, à qui cependant ses bas d'un rouge éclatant font du tort. Le paysage aussi est faible et d'une grande crudité.
Disons quelques mots de la sculpture. Elle a peu de représentants.
Vinçotte a fait, dans le buste de la reine, le pendant de son beau buste du roi. L'œuvre est traitée avec l'élégance un peu allongée des œuvres du 18e siècle. La distinction est parfaite, le visage sympathique et noble, la majesté royale bien exprimée, la ressemblance est grande quoique affinée.
Paul Devigne dédie à la mémoire de son ami Liévin Dewinne, sous le titre : Immortalité, une gracieuse jeune fille qui nous paraît peu apte cependant à représenter une aussi sublime abstraction. L'arrangement très simple, fait souhaiter un peu plus d'imagination : une main élégamment tendue vers les cieux, un fût de colonne sur laquelle la figure symbolique s'accoude, une palette, une palme.
Charles Vanderstappen a envoyé une Ondine, buste en marbre un peu lourd : c'est une ondine charnue. La chevelure a de belles lignes. Les traits du visage sont traités trop sommairement. Cependant la forte allure du maître se retrouve. Il a exposé également un type qu'il affectionne, celui de David, d'un très beau style, mais d'un sexe mal défini. La physionomie est rêveuse et triste. Que regarde ce David ? Qu'est-ce qui le préoccupe ? Il ne correspond, semble-t-il, à aucun des épisodes de la légende. L'œuvre n'en est pas moins séductrice.
Mignon, d'après le catalogue, expose un Bouc et un Bison. Le bouc n'y est pas ; le bison y est, mais il est tourmenté. Comme pour Vanderstappen espérons qu'on verra bientôt mieux que cela.
Harzé reparaît avec un bas-relief d'une allure un peu affectée, montrant une jeune paysanne, genre Grévin, d'une propreté irréprochable, bien surprenante pour une fille de ferme. C'est intitulé : Pour le baptême. Nous supposons qu'il y a là dessous une intention libertine, badine tout au moins, mais peu claire. La facture est d'un nettoyage et d'un poli excessifs.
Terminons par une œuvre véritablement charmante : la série des aquarelles de l'architecte Jean Baes, représentant des tours et tourelles de la Belgique. C'est d'une variété ravissante. Prises tantôt de haut, tantôt de bas, tantôt à hauteur, avec une adresse de perspective étonnante, ces tours et tourelles sont du

coloris le plus juste, le plus harmonieux et le plus flatteur, d'une dextérité merveilleuse, rappelant le faire de Heurteloup. C'est une série de bijoux. Bruges, Malines, Gand, Anvers, Bruxelles et même Dieghem nous montrent le pittoresque de leurs clochers et de leurs clochetons. La vue d'Anvers prise du haut de la flèche de la cathédrale est particulièrement séduisante avec sa prairie de toits bleus et rouges, pâles et lointains : on dirait des papillons posés sur un champ de trèfles.

- Emile Verhaeren. « Exposition du Cercle artistique » in *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*. Saint-Nicolas, 30/04//1882, 24e année, n° 8, p. 58

(17/06-02/07/1882) Bruxelles, Cercle artistique et littéraire. **Chabry Léonce. Paysages d'Orient.**

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 26, dimanche 25/06/1882.
Nous avons déjà signalé le grand avantage qu'il y aurait à multiplier les expositions particulières dans lesquelles un artiste réunit un ensemble de ses œuvres. Elles permettent d'apprécier son talent dans des conditions beaucoup plus sûres qu'aux Salons, où l'on n'en voit qu'une ou deux, celles du moment, faites en vue d'une solennité particulière, souvent avec les inconvénients d'une facture hâtive et avec cette crudité si désagréable des peintures récentes ; puis il y a les inconvénients du voisinage et du placement, les mauvaises conditions de lumière, toutes ces misères qui rendent le jugement de la critique si difficile et qui causent tant de mécomptes.
Au contraire, quand il s'agit des expositions dont nous parlons, l'artiste a pleine liberté de choisir dans tout son passé les œuvres qu'il croit les meilleures. Il sait la plupart du temps où elles se trouvent, il peut s'adresser aux possesseurs ; ceux-ci ne font guère de difficultés pour les mettre à sa disposition, car ils tirent une satisfaction de vanité de l'exhibition d'une bonne toile cataloguée en leur nom. Le voisinage n'est plus dangereux, précisément parce que tout ce qui sort d'une même main a un air de famille qui crée une harmonie générale. Puis ce n'est plus une commission dans laquelle on a des amis et des ennemis qui est chargée du placement, c'est l'exposant lui-même : il procède à sa façon, comme il l'entend, dans les conditions qu'il juge les plus favorables. Bref, il y a là des conditions qui semblent de nature à tenter tout le monde et à satisfaire les plus difficiles. Et cependant jusqu'ici on n'en a profité que dans des proportions très restreintes. On devrait se souvenir pourtant que ceux qui les ont essayées s'en sont bien trouvés, qu'un tel événement a marqué un progrès sensible dans l'appréciation qu'on faisait de leur mérite, et dans leur notoriété.
On objecte il est vrai qu'on ne voit pas beaucoup de curieux à ces expositions peu bruyantes et discrètement annoncées, que la salle est presque toujours déserte. Mais cela importe peu, ce n'est pas la masse du public qui fait la réputation, c'est l'appréciation du groupe qui constitue l'élite de ceux qui aiment les arts. C'est de lui que viennent les véritables jugements. Or, cette élite ne manque jamais. Dès qu'une exhibition est annoncée, elle s'empresse d'accourir, elle examine avec soin, elle en tire tout le profit et tout le plaisir possible, ses impressions se répandent et forment l'opinion. C'est un phénomène analogue qui fait que quantité de journaux qui ne paraissent point tous les jours et qui n'ont qu'un nombre d'abonnés restreint, jouissent cependant d'une autorité considérable parce que ceux à qui ils s'adressent constituent le bataillon sacré qui juge en dernier ressort, et que la masse se règle sur eux.
La petite salle du Cercle est dans des conditions fort convenables pour réaliser ce qu'on peut souhaiter. Elle est confortable, elle est bien éclairée, on en connait le chemin, elle est familière aux artistes, aux critiques, aux amateurs, la jouissance en est gratuite. Que souhaiter de plus ? Ces réflexions nous revenaient à l'esprit en examinant les œuvres nouvelles que Chabry a rapportées de son voyage en Egypte et en Palestine. Elles forment un groupe des plus remarquables, d'une grande unité, montrant chez l'artiste

une harmonie, une fraîcheur dans le coloris, une vivacité et une grandeur d'impression, qui, assurément, vont donner une impulsion vigoureuse à sa réputation déjà bien établie ; on est unanime dans l'admiration. Sa peinture, comme on l'a fait remarquer, procède de l'école flamande par l'éclat de la couleur, mais elle est très française par la distinction des tons, la finesse et l'élégance dans la ligne et un arrangement où l'adresse ne nuit pas à la sincérité.
L'Egypte que l'artiste nous montre, correspond assez peu à tout ce qu'on nous en a fait voir jusqu'ici. Ce n'est plus uniquement ce paysage roux, couleur de bouchon, pâle et sec, par lequel on exprimait les ardeurs stérilisantes du soleil africain. Nous sommes en présence d'une Egypte où les tons ont une intensité qui se rapproche, chose singulière, de certains paysages du Nord ; on y trouve des ciels nuageux (ce sont en réalité ceux de l'Egypte le malin et le soir, tandis que le bleu intense y représente surtout l'heure de midi) ; on y trouve des atmosphères aux aspects brumeux (celles qui se produisent quand lèvent du désert apporte des nuages de sable); on y trouve des terrains gris, et même des arbres verts. Tout cela, on le comprend, est fait pour dérouler. Et pourtant, comme on est sûr de l'exactitude de l'artiste, de la sincérité de sa brosse, et qu'il s'agit d'études qui toutes ont été faites sur place, il est difficile de douter qu'on ne soit en présence des paysages du Nil véritablement tels qu'ils ont été vus.
Il en est de même pour la Palestine. Ici également les couleurs reprennent leur empire. On n'est plus en présence de terrains ou de roches arides, dévorés par la chaleur, altérant jusqu'au spectateur qui en contemple la représentation.
Il faut que la plupart de ceux qui se sont précédemment occupés de ces régions y aient été avec les impressions préconçues qui hantent l'imagination des peintres nourris de littérature de pacotille. Il semble, en cette matière, que la fausse éducation que l'on reçoit, gâte l'œil au point qu'il lui est impossible de voir encore la réalité telle qu'elle est. On la travestit, et on arrive avec des reproductions qui ne sont, en somme, qu'un mirage et une convention. Le même phénomène s'est manifesté à l'occasion de celle malheureuse Suisse, absolument défigurée, rapetissée, appropriée par les peintres dont l'enfance s'était amusée aux joujoux bavarois.
Cela tient peut-être également aux procédés expéditifs de l'artiste voyageur : on prend quelques dessins, on néglige l'étude proprement dite traitée sur place ; revenu au logis, on agrandit, on colore, on teinte de souvenir ; le résultat est, la plupart du temps, piteux. Ce n'est plus ce qu'on a vu, mais le souvenir effacé et dénaturé, accommodé par de fragiles réminiscences.
A cet égard, l'exposition dont nous rendons compte, peut servir de leçon. Elle montre que ce que l'on peut faire de mieux c'est de peindre d'après nature sans aucun parti pris, ou plutôt sans autre parti pris que de se laisser aller à l'impression de son œil et aux élans de son propre tempérament. Ces deux facteurs, servis l'un par l'autre, produisent toujours de belles choses quand c'est un artiste véritable qui les met en activité.

(/ - / /1882) Bruxelles, . **Exposition de l'Union des Arts (04e)**
* e. a. Broërman, Coenraels, Delsaux, Hoorickx, Schouten Henri, Surinx, Van Landuyl, Wauters ; Cantillon, De Keyser, Derudder, Jacobs.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 10, dimanche 05/03/1882.
C'est toujours avec bienveillance et avec une extrême réserve que l'on doit apprécier les efforts des jeunes artistes, leurs premiers essais, les tentatives qu'ils font pour interprêter la nature. On ne peut s'attendre de leur part à une personnalité bien marquée. Leurs premiers pas s'appuient généralement sur l'expérience de leurs devanciers et ce n'est que peu à peu qu'ils prennent leur essor.

Il n'y a lieu de se montrer sévères que pour ceux qui, déjà trop habiles, risquent de perdre leur naïveté et leur sincérité en négligeant l'élude de la nature, la seule féconde. L'exposition de L'Union des Arts en fournit un exemple.
H. Schouten est doué de qualités rares, presqu'exceptionnelles. Sa brosse est d'une adresse étonnante. Voué à la peinture des animaux, il saisit, quand il veut s'en donner la peine, les types, les physionomies, les mouvements. Il possède naturellement, et peut-être sans s'en douter, le don d'établir ses sujets « dans l'air ». Malgré tout cela, il fait souvent de détestables tableaux, au dessin négligé, au coloris faux et criard ; ses animaux ont une physionomie banale et sans caractère. C'est que le jeune artiste, dont les études ont généralement du mérite, peint ses tableaux « de.chic » et, comme on dit, « par dessous la jambe ». Il a eu le malheur de rencontrer sur son chemin certains marchands et, dès ce moment, il a fabriqué pour eux des tableaux comme il en faut à ces messieurs. S'il continue dans cette voie, il est à craindre qu'il ne se perde et ce serait grand dommage. Qu'il rompe avec la peinture marchande et s'adonne aux éludes sérieuses et sincères. Peut-être ses intérêts pécuniaires en souffriront-ils momentanément ; mais la perte légère qui en résultera sera compensée largement dans la suite.
Broërman a des qualités sérieuses. Son Portrait de cuirassier, qui rappelle vaguement le grand lableau de Georges Bertrand, exposé au dernier Salon de Paris, est bien peint et révèle une robustesse toute flamande.
Le Paysan italien de Coenraels mérite également des éloges ; mais l'artiste est assez habile pour ne plus recourir au « vieux jeu » en puisant ses effets dans les contrastes des blancs et des noirs ; certains paysages en donnent la preuve en décelant les efforts qu'il fait pour rendre la lumière, non pas brutalement comme tant d'autres, mais par le ton fin et distingué.
Delsaux expose des paysages assez justes et pleins de franchise, bien qu'un peu matériel d'exécution. Son Etang, tout en révélant l'étoffe d'un peintre, a quelque chose de désagréable par l'assemblage de couleurs disparates.
La Première neige de Hoorickx dénote une mauvaise influence et un sentimentalisme de mauvais aloi qu'on est étonné de trouver dans un jeune homme. Ses autres paysages ont des qualités. Hoorickx doit étudier sérieusement et tâcher de ne pas perdre le côté impression qui le caractérise.
Surinx doit s'attacher à « finir le ton ». Ses paysages sont empreints d'un sentiment profond et promettent un talent original, bien que certaines personnalités en vue le préoccupent encore trop. Vandamme est également sous l'influence des artistes en renom. Son faire est sauvage, il ne « creuse » pas assez. Nous préférons ses études à ses tableaux.
Van Landuyl définit avec trop de précision ce qu'il peint. Au moins il étudie sur nature, ce qui est le bon système.
Wauters a de la finesse dans les tonalités ; mais il est bien près de se laisser aller à la peinture de chic.
Il y a aussi quelques morceaux de sculpture dans cette petite exposition.
De Keyser expose une statue de David devant Saül qui promet un sculpteur malgré ses imperfections. A citer, le buste de Mme P. L., par Derudder, et les œuvres de MM. Cantillon et Jacobs

(/ - / /1882) Bruxelles, Atelier de l'artiste. **Cluysenaer**.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 29, dimanche 16/07/1882.
Les circonstances nous ont empêchés de visiter plus tôt les œuvres que M. Cluysenaer a exposées dans son atelier, rue de la Source. Nous avons pu y voir encore cette semaine le portrait des deux plus jeunes enfants du Comte de Flandre, de M. Van Schoor, sénateur, et de M. Fontaine. Nous avons dit ce que nous pensions de ce dernier lors de l'exposition du Cercle. Les deux autres sont fort beaux, celui de M. Van Schoor particulièrement. Nous aurons peut-être l'occasion, lors d'une exposition, d'en faire un compte-rendu en rapport avec leur réel mérite.

GALERIES de Bruxelles

Bruxelles, Maison Dietrich et Cie.

(/ - / /1882) Bruxelles, Maison Dietrich et Cie. **Aquarelles.**

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année n° 1. Dimanche, 01/01/1882.
Nous avons visité l'exposition et les magasins que la maison Dietrich et C* vient d'ouvrir, 43 rue Royale. L'entrée est libre et nous engageons tous les amateurs à faire comme nous. Il s'y trouve un choix d'aquarelles intéressantes ; nous y avons vu aussi quelques tableaux, mais sous ce rapport la série est encore fort incomplète ; du reste, par cela même que l'installation est toute récente, on n'y peut voir pour le moment qu'un essai.
Les marchands de tableaux, de dessins, de gravures, etc., sont nombreux à Bruxelles, et tous ceux qui entreprennent ce genre de commerce ne doivent pas se dissimuler qu'ils se trouveront aux prises avec des difficultés multiples. Il faut beaucoup de persévérance et surtout un stage assez long, pour qu'une maison nouvelle soit acceptée du public. On admire son étalage, on visite ses expositions, mais pour aller jusqu'à l'achat, il faut des circonstances exceptionnelles.
A cet égard nous nous permettrons quelques observations. Le débit extraordinaire qui s'est fait des œuvres d'art, il y a sept ou huit ans a donné à beaucoup d'artistes, tant belges qu'étrangers, une idée exagérée du prix que leurs productions peuvent atteindre. A cette époque, comme nous l'avons dit dans d'autres occasions, on enlevait presque tout ce qui était dans les ateliers, y compris les études et les esquisses ; on marchandait peu et l'on payait comptant.
Mais depuis tout a bien changé. Les ventes se sont extraordinairement ralenties et pour beaucoup d'artistes elles ont presque complètement cessé. Ils en accusent l'indifférence du public, mais il est bon de leur dire que le public lui-même est devenu hésitant et défiant parce qu'il suppose qu'on lui demandera toujours des prix qui sont trop élevés pour ne pas être inquiétants ; si l'on savait qu'à cet égard des réductions très notables peuvent être espérées et que malgré les prétentions qui, au premier abord, sont très hautes, l'artiste est disposé à se contenter de conditions acceptables, on verrait assurément le mouvement reprendre avec quelque intensité.
Que l'artiste ne croît pas qu'en se montrant à cet égard plus accommodant et plus modeste, il déroge et fait tort à son art.
Qu'il réfléchisse qu'il est de son devoir de contribuer, dans une certaine mesure, à la vulgarisation des productions artistiques, que cela rentre dans sa mission sociale, qu'il rend ainsi un véritable service public ; qu'il se décide donc, comme autrefois quelques grands noms, Decamps par exemple, à se contenter de rémunérations raisonnables, et à ne pas se poser en homme dont la plus petite chose doit être payée fort cher.
Une maison intelligente qui a pour but de servir d'intermédiaire entre le public et les artistes, peut à cet égard exercer une très heureuse influence si elle veut agir avec tact et fermeté.
D'une part, elle doit dire aux artistes quel est le véritable taux que leurs œuvres peuvent atteindre d'après toutes les circonstances où l'on se trouve, en leur faisant remarquer qu'il y a à cet égard d'inévitables fluctuations auxquelles on doit savoir se soumettre sous peine de n'arriver à rien. Aux amateurs, d'autre part, elle doit indiquer les prix qui peuvent être considérés comme ne dépassant par la mesure ; elle peut aussi signaler les jeunes maîtres qui en sont encore à attendre leur réputation et qui, tout en produisant des œuvres déjà excellentes, se heurtent au dédain qui résulte de ce qu'ils n'ont pas encore atteint la célébrité.
En agissant d'une manière constante avec habileté et convenance, en s'efforçant de ne froisser personne, un marchand de tableaux qui observe et s règles peut arriver à se créer une situation sérieuse et

exceptionnelle, car il faut bien avouer qu'une telle place est encore à prendre et que jusqu'ici on ne se trouve, en général, qu'en présence de spéculateurs dont l'unique préoccupation est, non pas de servir l'art, mais de gagner le plus d'argent possible; décrient ou dédaignent outre mesure certaines œuvres, tandis qu'ils exaltent les autres d'une manière ridicule, sauf à les laisser tomber à plat dès que leurs combinaisons ont soutiré aux naïfs tout ce qu'on peut en attendre.
Le sujet que nous venons d'effleurer est extrêmement grave pour le progrès de l'art et pour la situation des artistes ; nous ne voulons pas nous y étendre davantage aujourd'hui, mais nous le traiterons à fond dans l'élude que nous avons déjà annoncée précédemment et qui paraîtra sous le litre : « Les artistes, les amateurs et les marchands. »

(/ - / /1882) Bruxelles, Maison Dietrich et Cie. **Exposition d'étrennes. Tableaux et aquarelles de peintres belges et étrangers**.
* Artan Louis, Capeinick, Cassiers, Cluysenaar, Coosemans, Courtens, Dansaert, Dell'Acqua, De Block, De Schamplieleer, Fourmois Théodore, Th. Gérard Th., Hagemans, Herbo, Lamorinière, C. Meunier Constantin, Montigny, Oyens David et Pieter, Quinaux, Ringel, Stacquet, Stobbaert Jan, Storm van 's Gravesande, Titz, Uytterschaut, E. Wauters et autres.

[RÉGION WALLONNE]

[REGION FLAMANDE]

Province de Flandre orientale

GAND

Gand, Cercle des Beaux-Arts

(21/01-14/02/1882) Gand, Cercle des Beaux-Arts. **Œuvres d'art moderne**.
* e. a. Oyens David, Oyens Pieter.

Gand, Cercle artistique et littéraire

(19/02-27/02/1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. **Exposition du Cercle**.

* Allard, De Kesel, Delvin, Devigne, Heins, Maeterlinck Louis, Peeters, Tytgadt, Van Biesbroeck, Van Butselen, Van Rysselberghe Théo, Wytsman

(19/02-27/02/1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. **Exposition consistant en superbes reproductions photographiques des chefs-d'œuvre du musée du Prado de Madrid**.

(09/04- / /1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. **Exposition d'une collection complète de photogravures reproduisant les eaux-fortes de Rembrandt et de Dürer**.

(09/05-15/05/1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. [**Sans titre**]
* e. a. Allaert, Allard, Boulvin, Bruyneel, Ceriez, Calmels, Cox, Dumont, De Khegel, De Cock César, Heins, Kasteleyn, Maeterlinck Louis, Marchand, Tytgadt, Van Biesbroeck, Van Butsele, Van der Straeten, Van Rysselberghe Théo, Van Poelvoorde, Wystman,

(04/07-10/07/1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. [**Sans titre**]
Participants : ?????

(22/10-02/11/1882) Gand, Cercle artistique et littéraire. [**Sans titre**]
* e. a. Allard, Dael, De Cock Xavier, De Keghel, Delvin, Den Duyts, De Vigne, Godenne, Heins, Leroy, Marchand, Tytgadt, Van den Bossche, Van der Straten, Van Poelvoorde, Wytsman.

(24/12/1882-08/01/1883) Gand, Cercle artistique et littéraire. [**Sans titre**]
* Allard, Boulvin, De Cock César, De Cock (Mme César De Cock), De Cock Xavier, Devigne, Dumont Marguerite, Dumont Valentine, Heins, Lefebvre, Morel, Peeters, Rolin-Jacquemyns, Tydgadt, Van Butsele, Van den Bossche. Vanderstraeten Georges,

Province d'Anvers

ANTWERPEN-ANVERS

(13/08-00/10/1882) Anvers, **Salon 1882. Salon triennal**. Exposition nationale des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin exécutés par des artistes vivants.
* Organisation : Société royale d'Encouragement des Beaux-Arts.
** e. a. Anthony J., Baron Théodore, Bastien Lepage, Cap Constant, Claus Emile, Courtens Frans, de Braekeleer Henri, De Jans Edouard, Dekeyser Nicaise, Delfosse, De Winter Geert, Dewit Paul, Finch Willy, Hendrix Louis, Finch Willy, Lagye Raphaël, Lamorinière, Leemans E., Lemmen Georges, Manet Edouard, Meunier Constantin, Meyen, Meyers Isidore, Mois Robert, Neuckens Pierre, Ooms Karel, Oyens David, Oyens Pieter, Plumot André, Portietje Gérard, Ringel, Rosseels, Rodin Auguste, Sacré, Schaefels Henri, Simons Frans, Speeckaert Léopold, Stobbaerts Jean, Struys Alexandre, Van Beers, Vander Ouderaa Pierre, Van Havermaet Pierre, Van Kuyck Frans, Van Luppen Joseph, Verhaert Pierre, Verlat Charles, Verstraete Théodore, Verwée Alfred, Vogels Guillaume.
** La Mangeuse d'Huitres de James Ensor, âgé de 22 ans, est refusée.
*** Catalogue explicatif.
https://www.google.be/books/edition/Nationale_tentoonstelling_catalogus_der/JtYIpc5_884C?hl=fr&gbpv=1

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 36. Dimanche, 03/09/1882.

Nous n'avons pas encore eu l'occasion, depuis la fondation de L'Art moderne, de nous occuper d'un Salon triennal anversois et partant de l'importante école dont il est surtout l'expression.

Anvers reste, en effet, fidèle aux grands souvenirs et à l'impérissable éclat que lui a donnés la gloire de Rubens. Elle se croit obligée à rester digne d'un tel passé et elle s'arroge volontiers le titre de métropole artistique. Ce n'est pas seulement par un groupe considérable d'artistes qu'elle cherche à légitimer cette prétention, mais encore par les préoccupations de ses habitants dont la plupart se croient, assez complaisamment, mieux doués au point de vue du goût que le surplus de notre petite nation.

Tout cela est-il justifié, repose-t-il sur des faits visibles et ne s'y mêle-t-il pas, dans une certaine mesure, quelque présomption et quelque aveuglement ? Mieux que toute autre chose, un Salon triennal peut y servir d'épreuve et c'est pourquoi nous nous y sommes rendu avec curiosité et intérêt. C'est pourquoi également, dans l'étude que nous allons en faire, nous nous limiterons aux œuvres anversoises. En matière de critique il importe moins de distribuer à chacun sa part d'éloge ou de blâme que de tirer d'un ensemble de circonstances quelques vérités générales, ayant la valeur de principes ou de règles directrices, et qui seules, pensons-nous, sont de nature à exercer une influence salutaire sur l'ensemble d'un mouvement.

Du reste, nous aurons occasion de revenir, en temps et lieu, sur les artistes des autres écoles et sur leurs œuvres, dont plusieurs s'affirment à Anvers non sans retentissement. Il y a plus : nous y avons retrouvé nombre de toiles qui avaient déjà paru soit à Bruxelles, soit à Paris, et dont nous avons rendu compte. Alfred Verwée, Léopold Speeckaert, Rosseels, Sacré, Courtens, Meunier, Baron, Ringel et vingt autres, nous y montrent d'anciennes connaissances. Ils ne nous en voudront pas, nous l'espérons, de ne pas nous occuper d'eux celte fois et de tâcher d'éclairer quelques points de vue qui sont au-dessus de l'intérêt individuel.

Les exposants qui se rattachent à l'école d'Anvers sont au nombre de 475 environ. Comme on le voit, la matière est suffisante pour une expérience sérieuse. Nous avons soigneusement détaché de l'ensemble ce contingent, nous faisant une loi de fermer les yeux pour le reste, quelque sensation que nous ayons pu ressentir. Depuis les chefs anciens, jusqu'aux nouveaux venus les plus récents, en passant par tous ceux qui s'échelonnent déjà sur la route, c'est à ce groupe que nous nous en sommes tenu. Certes, la besogne n'en a pas été moins lourde, car s'il y a du charme et de la distraction à parcourir une exposition en ne s'arrêtant qu'au hasard des séductions que les œuvres de choix exercent sur l'œil et sur l'âme, la lâche est souvent difficile à poursuivre et perd son attrait lorsqu'on s'est fait une loi de tout rechercher et de tout voir dans la production d'une école déterminée, depuis ce qui plait jusqu'à ce qui choque.

L'impression générale qui résulte d'un tel examen est celle que nous avons déjà exprimée au sujet de l'école belge en général. Elle se résume dans les propositions suivantes : L'art se répand beaucoup, non pas précisément, dans le public, de manière à devenir populaire, mais dans un essaim d'individualités de toutes sortes, fort peu douées, la plupart du temps pour la pratiquer, mais qui, d'une part, sont séduites par les avantages de vanité qu'il donne, et, d'autre part, profitent de ce qu'aujourd'hui on en fait presque sans études : il en résulte une véritable invasion de faux artistes et d'amateurs plaisamment médiocres. Tout ce monde travaille chacun dans son coin, sans se rattacher à une école sérieuse, sans apprentissage, au hasard des conseils que se distribuent réciproquement des ignorants produisant vite des œuvres approximatives, impuissantes à franchir l'abîme qui sépare l'ébauche de la toile consciencieusement poussée et véritablement faite. Les jurys étant élus par cette bizarre phalange et les artistes tenant énormément à en faire partie, sont pour les admissions d'une indulgence qui fait scandale et transforme les expositions en de vastes étalages où les belles choses sont absolument noyées et dissimulées par la marée submergeante des produits de la sottise humaine.

Quelques rares artistes, vraiment doués, poursuivent silencieusement leur destinée sans autre point d'appui que leur instinct et les ressources incompressibles de leur tempérament, mais sans encouragement élevé et au milieu des entraves compliquées qui, inévitablement, résultent de la Babel artistique créée par cette

anarchie où pullulent ce que Daudet a cruellement nommé les ratés. Comme conséquence générale, l'art subit un affaissement lent mais continu, et cela malgré le magnifique avenir que lui présageait l'avènement du naturalisme ; les grandes œuvres ne surgissent pas ; l'art dans sa haute expression est de plus en plus méconnu, ses représentants les meilleurs disparaissent et on cherche avec inquiétude qui les remplacera ; quelques jeunes personnalités pointent, mais au milieu de leurs riches qualités naturelles on voit germer les défauts corrosifs qui menacent de ronger tout le reste, le dédain pour l'étude, l'orgueil de tout tirer de soi-même, de se croire maître avant d'avoir été élève, de s'imaginer qu'on peut faire fi des traditions, même au point de vue du dessin, du procédé, des grandes vues esthétiques.

Dès le début de L'Art Moderne, nous avons attiré l'attention sur cette situation si grave. Le mal est si réel qu'il a suffi de le signaler pour qu'en peu de temps la critique presque tout entière s'en soit préoccupée. Nous ne sommes plus seuls à nous lamenter sur ce qu'on nommait d'abord nos plaintes chagrines. Récemment un de nos grands journaux, précisément à propos du Salon d'Anvers, les rappelait et les développait en excellents termes, à propos d'une des branches les plus connues de l'art de peindre, le paysage, auquel on voit de préférence les artistes de contrebande s'adonner.

Non pas, disait-il, qu'il soit aisé de faire un bon paysage, de devenir un grand paysagiste. Loin de là, on ne le voit que trop. Mais, en général, on croit dans ce genre le succès plus facile et l'étude moins nécessaire que dans tout autre, parce que la tâche, l'aspect sont plus vite obtenus. Aussi tout le monde s'en mêle-t-il. Hommes, femmes et enfants, chacun veut devenir paysagiste et expose. Cela devient fort commode, du reste ; nos expositions, abandonnent petit à petit le terrain artistique pour se transformer - disons le mot - en bazar. Jadis, pour mériter le titre envié d'artiste, il fallait des années d'étude et de travail ; on se formait sous la direction d'un maître habile et expérimenté.

Aujourd'hui on se contente de demander quelques conseils « savants » à un ami, qui est déjà « artiste », lui, depuis... plusieurs mois ; et quelques semaines de flânerie à travers les plages achèvent ensuite de vous faire passer maître ès-arts. Quelle outrecuidance, et où nous conduit une pareille éducation ? «Il n'y a plus que des élèves, comme le disait si justement, il y a quelques jours, un de nos confrères, et ceux-ci prétendent tout tirer d'eux-mêmes. Ils prennent leur médiocrité pour la marque de leur indépendance et chacun se croit assez fort pour être son propre guide. Ne nous étonnons pas si notre soleil artistique pâlit et devient crépusculaire. » Si on ne se décide pas à trancher dans le vif et à nommer dans les commissions, non les plus complaisants, mais les plus sévères, qu'arrivera-t-il ? C'est que les vrais artistes déserteront en foule nos Salons, se grouperont et organiseront des expositions privées. Ils ne consentiront pas à se laisser noyer dans la foule compacte et obscurcissante des nullités et des médiocrités. Que ceux qui acceptent les fonctions de juré dans une commission d'admission sachent bien qu'ils manquent à leurs devoirs et à leur mission en laissant complaisamment passer pour « œuvres d'art » des produits de pacotille et qu'ils seront un jour rendus responsables du discrédit qu'ils auront jeté sur nos expositions triennales. Tous ceux qui, dans cette école, grâce à leurs qualités de vision et k leur observation assidue, ont fini par percer sans cependant avoir possédé l'instruction artistique première, ont conservé le grave défaut d'être vite satisfaits. Ils n'en sont souvent qu'au début de leur œuvre, que déjà ils sont enchantés du résultat obtenu, ne se hasardent pas à l'approfondir, de crainte de ne pas savoir garder leur impression et considèrent déjà leur tableau comme terminé, alors que les difficultés d'exécution n'ont pas seulement été abordées.

Ce n'est pas de la prétention ni de la suffisance ; c'est simplement manque d'éducation artistique.

Et de même le Moniteur anversois de l'art disait récemment dans un article sur le livre nouveau d'Emile Leclercq : « Les artistes trouvent que l'art est rationnel. Demandez-leur de démontrer pourquoi, les arguments manqueront complètement parce que la science leur fait complètement défaut. Voilà ceux dont on attend la rénovation de l'art. Oublions ces misères, ces défaillances, ce manque de conscience. Il n'y a pas d'autres remèdes au mal qui ronge le domaine de l'art que l'instruction forte et l'éducation soignée et complète. Le goût naît de quelque chose, et ce quelque chose est une conquête sur l'ignorance, le parti-pris, la routine, la bêtise humaine et l'amour de la pièce de cent sous ».

Tout cela est profondément vrai et on n'y saurait trop insister. Oui, l'éducation de l'artiste est, nous ne dirons pas seulement négligée, mais abandonnée. Des académies existent, il est vrai, mais elles n'ont jamais servi qu'à donner à la foule ces notions générales en fait d'art qui peuvent servir dans un métier et être utilisées pour la vie commune. Ce n'est que dans les ateliers, dans les écoles privées qu'ils constituent, que l'art grandit et se développe, sous la direction émue et élevée des maîtres, transfusant leurs ardeurs et leur expérience. Or, cela n'existe plus. En faisant l'analyse et en dressant le bilan du Salon d'Anvers, nous pouvons une fois de plus, mettre en relief les effets de ce régime nouveau et pernicieux. Nous aurons assurément à y signaler quelques œuvres supérieures, dues notamment à Henri De Braekeleer, à Stobbaerts, à Van Beers, nous aurons à dire que quelques jeunes font monter au cœur de belles espérances, Claus et Verstraete, par exemple, Meyen, Simons, Leemans, Gérard Portieltje, Verhaert. Mais nous aurons surtout à regretter la misère commune, la banalité des sujets, la maladresse et la lourdeur des compositions, la vulgarité du coloris et de la facture, l'insuffisance et le lâché de l'exécution chez la plupart. Nous le disons avec franchise parce que, à force de le répéter, on amènera peut-être un revirement.

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 37. Dimanche, 10/09/1882.
Quand un homme de génie comme Leys, a illustré une école, on voit se jeter dans son sillage une multitude d'imitateurs, et longtemps après que sa triomphante odyssée a fini dans la mort, errent encore sur les mers où voguait sa gloire, de pâles ombres essayant de retrouver les routes qu'il avait parcourues. Combien peu s'y reconnaissent, combien d'échouements, combien de naufrages, combien de misérables caboteurs au lieu des grandes traversées qu'accomplissait le chef, en se jouant des périls et des fatigues. A peine quelques lieutenants heureux réussissent-ils à retrouver et à suivre sa trace.
Leys avait deux disciples favoris dans lesquels il avait transfusé et sentait une parcelle de lui-même : Lies et Henri De Braekeleer. Le premier traitait comme lui les sujets moyen-âge, avec moins de profondeur et de force contenue, mais avec une puissance de coloris qui rappelait le maître. Ilest mort. L'autre, avec une palette moins chaude, mais avec une égale pénétration de l'intimité des choses, appliqua à la vie contemporaine les procédés de son illustre parent, recherchant dans les mes et les habitations de la vieille cité anversoise les vestiges du passé, et plaçant dans ces milieux vénérables des figures du temps présent, choisies parmi les retardataires imprégnés encore des époques disparues. Celui-ci vit, mais ne travaille plus guère. Ainsi se trouve en quelque sorte épuisée la postérité du grand artiste. Son art, quelque sublime qu'il ait été, n'apparaît, du reste, comme nous le disions ailleurs, qu'ainsi qu'une impasse. Par un curieux effort, l'un de ses deux descendants que nous venons de citer, a essayé de se rattacher à la vie moderne ; il y a réussi dans des proportions qui le mettent au premier rang des peintres de ce temps. Mais c'était vraiment la seule issue par laquelle on pouvait espérer continuer, en la rajeunissant, cette école qui, dans son fier et glorieux isolement, semblait devoir refermer sur elle-même et dans une unique expression, le cercle de son évolution.
Henri De Braekeleer, comme son maître, a atteint de son vivant et avant d'avoir franchi la maturité de la vie, aux hauts degrés de la célébrité. Avant même l'éclatant triomphe qu'il vient d'obtenir à l'exposition de Vienne, il n'était pas d'homme au courant de notre art national, qui ne vil en lui une de ses manifestations les plus concentrées, les plus pénétrantes, les plus robustes. Cette impression était d'autant plus sincère, que ses toiles sont rares, peu connues, et que jamais il n'avait, dans son art tranquille, consciencieux et ému, procédé par des coups de théâtre. Il ne pouvait compter avoir pour admirateurs que le très petit groupe des connaisseurs raffinés, méditatifs et sûrs, qui cherchent dans un tableau la pensée longuement exprimée, attirante et profonde, parlant son muet langage et descendant lentement au fond du cœur. Dès aujourd'hui, de cette poignée de vrais juges, la réputation de l'artiste est sortie armée de toutes pièces, forgée à l'épreuve, tellement solide et dominatrice que nul n'ose la mettre en question ; d'autant plus digne

et grave que, par un impardonnable oubli, il lui manque cette consécration du ruban qu'on a si libéralement accordée à tant d'autres lors des fêtes du cinquantenaire national.
Henri De Braekeleer a, au Salon d'Anvers, d'abord une petite toile, sans grande portée, le Buveur ; puis un de ces tableaux d'intérieur dans lesquels il excelle, l'Ancienne maison des pilotes.
Comme d'ordinaire c'est la maison qui est ici le principal personnage, paisible, sereine, dans la tonalité jaunâtre et vieillie de sa grande pièce où les pilotes venaient fumer lentement et boire silencieusement. Au fond, à gauche, un comptoir derrière lequel s'étagent des rayons portant les bouteilles et les verres ; une chaise retient une porte ouverte sur une arrière-pièce ; à droite une grande fenêtre et sa large clarté. Pas d'autres êtres vivants qu'une servante à l'attitude engourdie, épluchant des légumes tout au bout de la perspective, et un vieil homme en casquette, se versant quelque chose et ne disant mot.
Ce qu'il y a là-dedans de tranquillité, de souvenirs lointains, d'existence douce et triste, de paix inaltérable, ne saurait s'exprimer.
On dirait une maison à demi endormie, ou descendant peu à peu dans le passé qui la vit naître, mourant de sa longévité comme une centenaire, ne percevant presque plus les bruits du présent, ne les entendant que comme un vague murmure, et tombant peu à peu dans l'inconnu, oubliée des autres et sans s'en apercevoir elle-même.
Qu'il est grand l'artiste qui parvient ainsi à donner la vie à la matière et à faire qu'elle nous émeut plus même que la représentation des créatures humaines. Comme l'a dit Henri Heine, alors, maison, comptoir, porte vivent, car un homme leur a donné une partie de son âme. C'est des profondeurs d'une pareille coexistence que sortent les plus belles productions artistiques dont le propre est de faire parler et agir, non pas seulement les hommes, mais les animaux, les plantes, les paysages et une foule d'objets inanimés.
C'est à des gens rêveurs et artistes que se révèle, dans le secret calme et paisible d'une existence laborieuse, la vie intérieure et mystérieuse de tous ces êtres. Ils leur découvrent un caractère nécessaire et touchant, un doux mélange de réalité, de fantaisie et de poésie qui les rendent à la foi merveilleuses et naturelles. Pour eux tout est significatif, ils voient tout, ils entendent tout.
La distance est énorme entre ce peintre admirable et ceux qui cultivent un genre analogue, même en prenant ce qu'il y a de mieux, c'est-à-dire la toile de Raphaël Lagye, intitulée : Ce que j'ai vu. Le sujet manque de clarté, défaut toujours très grave dans une œuvre d'art. Dans un paysage grisâtre, d'une tonalité très distinguée, près d'une fontaine rustique, sous les arbres, une jeune paysanne est assise, dans une attitude charmante de tristesse et de découragement. Un gars s'éloigne par un chemin montant : un infidèle, apparemment. C'est fort délicat, très fin, un peu mièvre, mais d'une mélancolie touchante.
J. Anthony expose la Présentation de la fiancée et les Noces de Cana, traitées avec des costumes moyen-âge. Comme on le voit, ce sont les procédés de l'arrière-garde de Leys. C'est de la peinture de souvenir, dont les arrangements font penser aux compositions des publications illustrées, aux mises en scène des opéras italiens. Des rêveries gothiques, des réminiscences de musées. On y rencontre parfois quelque grâce, mais qu'elle est lourde ! Des maladresses de dessin, de la niaiserie dans les physionomies. Pourtant la composition est assez heureuse et le coloris n'est pas sans éclat. Celui qui a brossé ces toiles est un peintre, mais il est difficile de croire qu'il prend ses modèles dans la nature. Il est d'une mauvaise école, il subit sans doute une mauvaise direction. Ici il plaît, là il choque, et plus fréquemment.
C'est pire encore dans L'Atelier de Geert De Winter, chaudronnier et ciseleur anversois, par Willem Linnig. Moins de naturel encore. Une scène toute de convention. Un muscadin achète une riche cafetière pour la jeune et jolie femme qui l'accompagne. C'est assez riche de tons, mais arrangé, faux de lumière, déparé par l'excès des touches longitudinales. Ici également les physionomies sont niaises, apprêtées. Ne signifie rien en somme, n'a pas de profondeur, n'est bon qu'à décorer un salon bourgeois. Et quel mal cependant il a fallu se donner pour mener à bout une œuvre aussi compliquée !
Une réparation judiciaire à Anvers en 1593, de Pierre Vander Ouderaa. Le livret explique en disant : «Un riche négociant d'Anvers, ayant été injustement arrêté et mis à la question, son innocence fut reconnue, et

on le reconduisit en cérémonie avec des flambeaux de cire blanche jusqu'à son domicile». Le peintre n'a tiré de cela que la plus banale des compositions, rendue par la plus banale des peintures. Pas la moindre émotion et cependant de grandes prétentions pour y atteindre. Il nous en coûte, de dire aussi crûment ce que vaut cette œuvre, mais comme il s'agit d'une réputation locale qui peut faire illusion, il importe, pour éviter aux jeunes l'envie de l'imiter, d'y mettre un écriteau préservateur.
Karel Ooms a dans la grande galerie un bon portrait en pied, d'un naturel parfait dans l'attitude, qualité extrêmement rare. La facture manque d'accent, l'œuvre est trop propre, et quelque peu cérémonieuse dans les fonds qui sont ceux d'un décor de théâtre. Son Bohême (une sorte de mendiant-colporteur offrant des allumettes ou des cigarettes) a de l'allure mais reste superficiel dans l'expression, grand défaut de la plupart de nos peintres, provenant de leur manque de culture intellectuelle qui les empêche de pénétrer au fond des passions humaines.
Comment les exprimer avec intensité, avec la puissance qu'a mise, par exemple, Bastien Lepage, dans son Mendiant, alors qu'on n'en connaît que les banalités ? Répétons, répétons qu'il faut lire et lire beaucoup, ce que les grands écrivains ont dit de l'homme pour arriver à comprendre sa nature, et que ceux-là seuls qui l'auront comprise parviennent à la rendre par le pinceau.
Outre un Episode de la bataille de Trafalgar, traité dans le goût des anciens Hollandais, et une Furie espagnole exécutée d'après la formule, Henri Schaefels, expose une œuvre de mérite : l'Hospice Sainte-Anne à Anvers. Il ne faut pas y chercher l'émotion qu'y aurait mise Henri De Braekeleer : Schaefels ne semble pas se douter que cela est possible quand il s'agit de constructions. Mais le rendu est exact et exprime bien l'impression de curiosité satisfaite d'un touriste qui visite un édifice pittoresque et le trouve intéressant. La vue de l'artiste n'a pas été au-delà ; il ne sait pas que sa mission est surtout de faire voir et de mettre dans son relief émouvant ce que le vulgaire n'aperçoit jamais de lui-même, de démêler ce qui est essentiel de ce qui est secondaire, d'énoncer d'une manière simple et frappante les grands traits qu'il importe de graver profondément dans le cœur et dans le souvenir.
Au genre se rattache, quoique dans des données plus modernes, Gérard Portieltje. Cet excellent peintre a des dons d'observation et une adresse de facture qui, incontestablement, sont du plus heureux augure. Il exagère encore les intentions, on souhaiterait plus de naturel, plus de simplicité, mais comme il est près de toucher à la juste mesure ! C'est du Madou, mais plus proche de notre époque, et avec une fraîcheur qui faisait trop souvent défaut au vieux maître bruxellois. De plus, beaucoup de conscience dans l'exécution sans aller jusqu'à la froideur du fini excessif. De l'esprit dans les figures et dans la composition. Bref, un ensemble de qualités précieuses à un degré que nul autre n'atteint chez nous dans les mêmes sujets. Le Récit du soldat, et surtout Avant L'orage, sont deux fort bons spécimens de cette peinture adroite et solide.
Constant Cap expose d'abord l'Étude. C'est du Willems de seconde main, voire même de troisième, sinon de la main gauche. Soigné, joli, non sans élégance, mais froid : un paravent japonais, un tapis turc, naturellement, une chaise flamande, et une dame en satin blanc pinçant de la guitare. La dame n'y serait pas, que le sujet n'en serait pas moins complet. Une autre toile est intitulée Défiance conjugale : un jeune peintre, joli garçon dans le sens des illustrations du journal des tailleurs, fait du sentiment avec son modèle ; l'épouse légitime vient voir sur la pointe des pieds. Même lissé, même propreté, une bonne harmonie d'ensemble, mais une insignifiance incurable.
Nous n'avons que des éloges à adresser à Edouard De Jans pour son Intérieur d'auberge italienne. Voilà un prix de Rome qui, vraisemblablement, ne sera pas un fruit sec de l'arbre académique. C'est bien composé, sans recherche ; c'est peint avec vigueur. Des hommes du peuple jouent aux cartes ; l'un d'eux interrompt la partie pour marquer à la craie son point sur la table. Ce n'est pas neuf, on le voit, mais l'artiste a démontré une fois de plus que le sujet le plus ordinaire s'élève et devient intéressant par la vérité des attitudes, la simplicité des personnages, l'expression vraiment humaine des physionomies. La perspective est un peu montante, mais l'œuvre est sérieuse, robuste et bien établie.

Dans l'ordre d'idées que nous avons abordé aujourd'hui, il nous reste à parler de Van Beers, toujours discuté, toujours admiré, tiré à quatre chevaux par les détracteurs et les enthousiastes. Le sujet est très délicat à aborder. La passion en est. On ne peut ni critiquer sans être accusé de dénigrement, ni louer sans passer pour complaisant. La polémique sur la question de photographie, le procès qui l'a suivie et qui va recommencer devant la Cour d'appel, ont porté ces susceptibilités au comble, et comme il est difficile d'échapper complètement à leurs effets irritants, on doit se mettre en garde vis-à-vis de soi-même autant que vis-à-vis des autres. C'est dans ces sentiments de défiance universelle que nous avons regardé, examiné, étudié, vu, revu et médité les deux toiles de Van Beers et surtout les Embarqués, avec d'autant plus de rigueur que certaines ventes publiques de cet hiver nous avaient mis en présence d'œuvres mercantiles du peintre, vraiment coupables et déplorables de ces répulsives têtes d'orientales, aux teintes plates et criardes, dépourvues de tout sentiment artistique, indignes de lui et vraiment irritantes. Et bien, nous n'hésitons pas à dire que, dans le tableau exposé à Anvers, malgré son absurde cadre de peluche, nous retrouvons à un haut degré les qualités maîtresses qui font de Van Beers une des originalités les plus saisissantes de notre école, et qui, dans le genre où décidément il se confine, consacreront définitivement à son profil la possession du premier rang.
Que des artistes amoureux de la facture large et robuste contestent ce qu'ils nomment l'excès du fini et de la mièvrerie, nous le comprenons. L'artiste est exclusif par nature, nous l'avons écrit souvent. Sa force provient précisément de ce qu'il ne comprend que son art particulier. Mais le public est éclectique et aime le beau partout où il le trouve. La peinture aux grandes allures de brosse lui plaît à certains moments, mais, à certains autres, il préférera moins de fougue. Ainsi dans tous les temps ces deux arts ont-ils marché de pair, ayant chacun leurs représentants illustres. De notre temps personne, et de très loin, ne peut rivaliser avec Van Beers pour continuer les traditions des Mieris et des Gérard Dow. Du reste, il faut s'entendre. Van Beers n'en est plus à ne chercher que le triomphe de l'achèvement poussé aux dernières limites. Il semble avoir été touché du reproche que nous lui avons fait, tout en le louant, de ne pas se préoccuper davantage de l'expression de ses personnages, quand nous lui citions en exemple ces vieux Flamands dont il cultive les procédés, mais qui savaient mettre tant d'intensité, de profondeur, de vie contenue dans leurs moindres personnages. Il a saisi que c'est là que gît la qualité dominante de l'art, et il la recherche sans l'atteindre encore suffisamment. La scène des Embarqués révèle cette préoccupation salutaire. Assurément, la physionomie de la jeune femme sent encore la recherche, une certaine gaucherie dans le rendu ; mais le canotier, vu de dos, qui pèse sur ses avirons, en la regardant, qui marie ses sandales à ses petites bottines, de quelle vie il est animé et comme, dans toute l'altitude de ce corps vigoureux, on sent le frisson et la séduction que fait couler le regard doux et souriant de sa gracieuse compagne. Là est la voie où Van Beers doit s'efforcer de pénétrer plus profondément. Il est maître de procédés d'une habileté incomparable. De ce côté il n'a plus rien à gagner. Qu'il s'affirme maintenant comme penseur, que ses tableaux qui ravissent les yeux, pénètrent maintenant jusqu'au cœur, et c'est en vain que l'envie usera ses dents sur sa renommée.
Dans notre prochain numéro nous nous occuperons du paysage avec Lamorinière, Van Luppen, Leemans, Verstraete, Mois, Meyers, Verhaert; des animaux, avec Stobbaerts et Plumot; de la figure, avec Dekeyser, Neuckens, Dewit, Claus, Hendrix, Van Kuyck, Struys; du portrait, avec Verlat, Van Havermaet et Delfosse.

- in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 38. Dimanche, 17/09/1882.
L'école de paysage d'Anvers est jusqu'ici peu marquante. On y fait une réputation locale à quelques artistes, mais, vu l'engouement facile de ses amateurs, il convient de s'en méfier. Joseph Van Luppen, notamment, est une de leurs gloires de clocher, et l'on sait s'il mérite pareil honneur ! Quelques œuvres adroites, flattant le côté sentimental du spectateur bourgeois, lui ont valu sa renommée. En vérité, sa peinture parfois élégante et soignée, n'a jamais été qu'une reproduction conventionnelle de la nature.

Comme il arrive le plus souvent quand un art est faux, ses rôles fragiles s'exagèrent au fur et à mesure que le peintre vieillit. Son Coin de la forêt de Saintfontaine, est un déplorable grimage de la réalité. Eclat de clinquant, peinture sèche et cassante, donnant l'impression du zinc colorié, pas le moindre sentiment. Mauvais goût complet. Et pourtant une place d'honneur et des admirateurs convaincus. Est-il possible, que ce soit là un artiste qui voyage beaucoup, qui se met consciencieusement en présence des sites qu'il peint, qui fait profession d'étudier et d'examiner sur place ? De quelle maladie est donc atteint son œil, ou bien, n'est-ce pas une preuve nouvelle et triomphante que dans l'éducation de l'artiste, il faut plus que la contemplation de la réalité ? François Lamorinière a une réputation assise sur des bases plus légitimes. On peut trouver à redire à la précision sèche de son pinceau, à l'équivalence de tous ses plans. Le sens de l'atmosphère lui fait défaut : ses paysages sont en belle lumière mais manquent d'air et ne donnent pas l'impression légèrement brumeuse qu'ont les lointains par les jours les plus transparents. Mais sa main est ferme, la ligne des sites qu'il choisit est toujours distinguée et noble, ses tons un peu crûs ne manquent jamais d'harmonie. Sa peinture est solide et charme sans avoir cette vie sincère et tiède qui fait naître l'émotion. Sa vue de Calmplhoul, peinte à l'ambre dissous d'après le remarquable procédé de M. Jacq. Blockx fils, est un bon paysage, quoique le ciel écrase les dessous au lieu de les compléter, de les encadrer en leur faisant cet accompagnement émouvant et divin que réussit si bien la nature. Ses deux autres petits tableaux : Après Forage à Doinburg, et Une mare aux environs de Pulle, sont traités dans des données sombres, avec plus d'abandon qu'à l'ordinaire et une touche plus grasse.

E. Leemans se fait remarquer par ses deux vues nocturnes, le Canal au charbon à Anvers et Une soirée d'été : elles sont l'une et l'autre d'une jolie gamme. La nuit est heureusement exprimée. Les eaux, dans la seconde, sont épaisses, molles et d'une facture conventionnelle. La tendance générale est excellente et le résultat est très près d'atteindre à la réussite complète.

Théodore Verstraete expose les meilleurs paysages que la jeune école anversoise a au Salon. Dans la bruyère, est une œuvre où la réminiscence d'Heymans est visible. Une petite fille debout, gardant les vaches, tourmentant dans un rêve distrait les herbes avec une gaule. Au ciel, le croissant de la lune. Beaucoup de sentiment. Peinture consciencieuse. La Matinée d'avril, a plus d'originalité et attire vivement l'attention. Elle est de dimensions considérables. Sujet bizarre : trois paysans se chauffent a un feu court, au milieu d'un bataillon de souches, dépouillées de leurs branches ; entre elles, le sol vient d'être retourné et l'artiste semble s'être complu aux difficultés du brun sur brun. On y rencontre la même aptitude à atteindre le sentiment que dans l'autre toile, qualité précieuse, la plus précieuse de toutes. Le faire a de la lourdeur, la brosse est un peu sale. Le ciel et les fonds manquent de finesse. L'effort est considérable et mérite un vif encouragement.

Robert Mois n'est pas heureux depuis quelque temps. Sa peinture ne progresse pas, et subit même une sorte d'affaissement. Le steamer transatlantique L'Amérique quitte le Havre. La scène est froide et tombe dans les banalités du convenu. L'œuvre est sommaire sans avoir trouvé les traits essentiels qui justifient la brièveté. Le coloris est moins noirâtre qu'à l'ordinaire, mais reste fumeux. Le jeu des nuages est absolument vulgaire, et celui des eaux participe du même défaut. C'est un simple panneau décoratif confinant à l'imagerie. Robert Mois est pourtant une des têtes de l'école et a le tempérament d'un véritable artiste. Il est temps pour lui de procéder à un examen de conscience et de rechercher d'où vient cette caducité précoce et imprévue.

Isidore Meyers, peint dans une série de tonalités blanchâtres, légèrement fausses, rappelant trop l'aquarelle, manquant de fermeté. Un coin intime à Lombeke, est creux et faible, mais Buggenhout est fort joli, notamment la grande construction du fond.

Pierre Verhaert expose d'abord sa Cour de ferme en Flandre, avec une charrette bleue, un âne, quelques personnages, qui, si nous ne nous trompons, a été médaillée à Bruxelles. La couleur est pâle, mais très délicate. Toute la peinture est un peu mouillée et fondante, mais l'œuvre est assurément digne de son succès. Sa Marchande de marée, se classe parmi les meilleures toiles de figures du Salon. L'arrangement

est, il est vrai, renouvelé de l'ancienne école flamande ; dans toute la largeur du tableau l'étal supportant le poisson, correctement incliné pour faire égoutter l'eau, mais donnant au spectateur l'impression d'une perspective manquée ; au bout, à gauche, la marchande regardant l'amateur.
Elle est brossée avec ampleur et solidité, très sainement. Les poissons sont moins réussis. Voilà encore la promesse d'un brillant avenir.
Puisque nous venons de toucher à la figure de grande dimension, abordons la série des œuvres qui attirent l'attention dans cet ordre de choses, et parlons d'abord d'un vétéran, de Nicaise Dekeyser. Il fut un des brillants seigneurs de l'école romantique, et, pareil à ces prêtres du paganisme qui célébraient encore leurs dieux quand une religion nouvelle était partout triomphante, il persiste dans ses vieilles amours, sauf qu'il les édulcore et les raffine. Dans ses deux épisodes relatifs à la tauromachie tous les personnages posent. Ses types ont été soigneusement choisis parmi ceux que le peintre a cru les plus séducteurs : les Espagnoles sont charmantes, et les Espagnols ne le sont pas moins. De vraies scènes d'opéra, Carmen ressuscitant sur la toile. Couleur sans délicatesse, impression fade et douçâtre. Dekeyser à transfusé ses aptitudes picturales à sa fille. Elles ont pris chez celle-ci une sentimentalité départementale plus accusée. Elle expose un Enfant convalescent, une Sévillane et une Pauvrette, tous vendus (inquiétant symptôme), et semblant tous avoir la nostalgie de la chromolithographie.
La Germaine de Pierre Neuckens, souvenir du Mâle, de Camille Lemonnier, est une grande tentative. Au milieu d'un carré de choux verts et rouges, fort bien brossés, est debout une vigoureuse campagnarde. Un Cache-après la regarde penchée au-dessus d'une haie qui court au fond du tableau. La fille l'a aperçu et sourit. Il y a là-dedans du dessin, de la composition, du coloris, fin mais sans chaleur, de bonnes tendances enfin, mais que c'est encore lourd dans l'ensemble et quel art sans distinction !
La Mouche, de Paul Dewit, représente une petite fille, devant un mur blanc, la main prête à partir pour attraper une mouche. La tête et les cheveux sont très joliment traités, les rapports du blanc de la muraille et du nu sont justes et harmonieux. L'attitude est jolie et naïve. Le dessin n'est pas serré.
Voici une très remarquable peinture : Le combat de coqs, d'Emile Claus, quoique d'un coloris relativement vulgaire. Dans une salle de cabaret, autour de l'étroite enceinte destinée à ce jeu cruel et illicite, s'entassent en amphithéâtre des villageois de toutes les conditions : le combat est fini, le vainqueur pousse son chant de victoire sur le corps du vaincu. Les spectateurs forment un groupe plein de naturel ; aucun ne pose ; les physionomies sont vraies. L'atmosphère de la salle est trop claire. Les deux coqs sont pauvres d'attitude et de tons ; le jeune artiste a trop sacrifié aux têtes de ses amateurs ; il a traité les volatiles en accessoires, oubliant qu'un tableau a sa logique, et que dans une scène de ce genre, le drame de l'arène, eût-il des oiseaux pour héros, restera toujours l'intérêt principal. C'est un défaut très grave qui enlève à son œuvre sa dignité et son émotion. Emile Claus a aussi exposé un portrait, mais assez gauche dans le vêtement et provincial dans le coloris. Il lui manque cette science de l'arrangement qui caractérise actuellement l'école française.
Nous parlerons de Louis Hendrix parce qu'il a à Anvers, dans certain monde, une situation qu'on nous dit importante, mais nous dirons que sa Mère de Dieu est tout ce qu'on peut imaginer de plus banal en fait de peinture religieuse. Les données de Raphaël pillées, utilisées et traduites par un tempérament stérile et une main glacée.
Le Christian II de Danemark, par Alexandre Struys, est peint dans des données fausses et désagréables qu'il fera bien d'abandonner sans retard. A l'aspect d'une telle machine, tout l'argot pimenté et méprisant des ateliers vous vient sur les lèvres. Qu'est-ce qui peut, à Weimar, l'entraîner vers un pareil fricot artistique ? C'est la convention, la sauce, bistrée, bituminée, collante, poussée aux dernières limites. Par contre, son grand tableau, Déshonorée, fait reparaître les qualités sérieuses que nous avons vantées l'an dernier. C'est, il est vrai, la scène mélodramatique fort déflorée de l'honnête ouvrier qui refuse d'accueillir, au retour de ses fredaines, la fille séduite qui a couru le guilledou. Les expressions et les attitudes sont forcées, sauf celle de la pécheresse repentante qui est simple, noble et touchante. La mère, qui cherche à

calmer le courroux du père, a trop l'air de lui sauter à la gorge. Le coloris pousse au noir. Mais l'ensemble est impressionnant dans une certaine mesure. Il faudrait peu de chose pour que ce tableau fût très bon. Le pas à franchir paraît si court que c'est de tout cœur que nous engageons l'artiste à se préoccuper de ce qui lui manque. S'il devine et corrige ces nuances, il obtiendra immédiatement un grand succès, car son art est très sympathique.
La Causette, de Frans Van Kuyck, est remarquable pour un jeune artiste. Les deux villageois sont bien campés, le dessin est net et ferme. La scène banale n'est pas loin d'atteindre à cette expression qui ennoblit et donne du charme aux plus vulgaires incidents. Le faire est resté froid, la couleur est criarde. La Paysanne flamande de Hoboken a les mêmes qualités et les mêmes défauts. Le personnage est heureusement traité, mais le paysage a des verts désagréables.
Un autre jeune très remarqué, à bon escient, c'est Frans Simons, avec son Vainqueur du concours de taureaux à Brasschaet. Un jeune gars, monté sur l'animal primé, débouche d'une rue de village, le bras levé en signe de triomphe. Grande réalité. Un gamin sur le devant de la toile, regardant passer le vainqueur, est irréprochable. L'atmosphère d'un jour nuageux est parfaitement exprimée. Son Portrait d'homme est d'une couleur malade, obscure, mais la physionomie est vivante et le modelé est adroit.
Parmi les autres portraits du Salon, il convient de citer d'abord les trois de Charles Verlat, non pas que nous ayons beaucoup d'éloges à leur donner. Verlat est actuellement en possession presque incontestée de la primauté artistique à Anvers, ses concitoyens se réclament volontiers de lui, il a une fécondité qui n'appartient qu'aux maîtres, il s'attaque aux genres les plus divers, les grandes œuvres ne l'effrayent pas. Toutes ces circonstances permettent d'exiger beaucoup de lui. Or, si son portrait de l'Abbé qui dirige les apostolines est bon, quoique sans grand accent, celui de M. Pirson, avec ses étoffes de carton peint et son visage niais, est absolument médiocre, et celui de M. Jacobs, d'un coloris plus fin, est bourgeois et banal. Cette dernière personnalité qui sait si bien griffer sous ses allures caressantes, méritait une expression plus pénétrante. Le peintre ne l'a pas comprise et son œuvre est sans signification.
Le Portrait de dame, d'Auguste Delfosse, est très réussi dans la tête et la physionomie. Le reste ne sort pas de l'ordinaire : la personne est appuyée contre une table, un éventail serré dans la main, un vase contient deux plumes de paon fort raides. Est-ce que vraiment nos peintres sont impuissants à trouver mieux que cela en fait d'arrangement et ne voient-ils pas que mieux vaut supprimer ce bric-à-brac ? Le Portrait de M. L. B. M. est très haut placé. Le modèle paraît ennuyé et pose. Il accuse fortement le monsieur pris au moment où on le peint, et non dans l'ensemble de sa vie, de ses habitudes, de son tempérament. C'est dire qu'il manque de la qualité essentielle. Le Portrait de Mlle L. B. M. a la même physionomie ennuyée et triste. Toujours l'air, le terrible air portrait, faisant penser au peintre et non au personnage. Il est toutefois d'un chaud coloris.
Avec deux portraits très ordinaires, Pierre Van Havermaet en a un excellent, le n° 1430, celui de Mme D., serré, naturel, expressif, consciencieux, assurément un des plus notables de l'exposition.
Il nous reste à parler des animaliers, qui, tous aujourd'hui, sont en même temps largement paysagistes. André Plumot, avec son Passage du pont et son Maréchal ferrant, continue la série des œuvres qui lui ont valu les suffrages des amateurs tranquilles et corrects. Cette peinture, quelque distinguée qu'on la trouve, nous laisse impassible. Combien nous préférons la fougue brutale de Jean Stobbaerts. Nous n'hésitons pas à dire que sa Sortie de L'étable, dans la grande galerie, est une œuvre de tout premier ordre qui, avec la Maison des pilotes, de De Braekeleer, est ce que l'école anversoise a de mieux au Salon. Elle est dépouillée de ces teintes grises et tristes qui affligeaient jusqu'ici ses tableaux. Le coloris est amené à la fraîcheur en ne supprimant rien des qualités robustes qu'on admirait chez le peintre. Sa maîtrise se marque puissamment, son originalité est indiscutable, et s'il se maintient dans cette voie, il n'a plus à le céder à personne. Nous acclamons ce brillant essor.
Nous voici au terme de cette élude. Souhaitons qu'elle soit utile aux artistes et au public. Car lorsqu'on nous observe qu'il ne sert à rien de faire la critique des peintres arrivés qui s'entêtent dans leur manière,

nous pouvons rappeler qu'il y a un autre intérêt à atteindre, celui d'éclaircir le goût général et de le détourner des œuvres médiocres, surtout quand leurs auteurs s'y opiniâlrent.
Le Salon d'Anvers nous a fourni l'occasion d'accomplir cette mission et c'est la justification de notre sévérité. Il y a, du reste, dans la jeune école qui s'y est montrée, des germes pleins d'avenir, plus peut-être qu'à Bruxelles. Cela console. Combien l'exposition eût été intéressante si on s'était borné à admettre celles-là au lieu de confondre d'aussi sérieuses et intéressantes tentatives avec la tourbe écœurante des médiocrités.

(02/07-23/07/1882) Malines, **. Exposition triennale organisée par la Société d'encouragement des Beaux-Arts de Malines**.
* Le catalogue comprend 360 œuvres d'art.

Prix

Prix de Rome de sculpture : Guillaume Charlier.

Prix Godecherle :

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 23, dimanche 04/06/1882.
Voici les résultats du scrutin qui a eu lieu, cette semaine, au palais des Beaux-Arts, à Bruxelles, pour la nomination des membres belges du jury des récompenses à l'Exposition internationale de Vienne. : * Votants, 62.
* MM. Ed. de Schampheleer, 36 voix ; Victor Lagye, 35 ; Jan Verhas, 24 ; Alfred Verwée, 21 ; Vander Hecht, 1, et Hermans, 1.
*En conséquence, ont été proclamés MM. De Schampheleer et Lagye.

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 25, dimanche 17/06/1882.
Voici les récompenses parcimonieusement accordées aux exposants belges par les artistes français : M. Courtens, peintre, obtient une mention honorable ; MM. Elias et Namur, sculpteurs, et Fraipont, graveur, reçoivent la même distinction. Une troisième médaille est décernée à M. Lenain, graveur, — l'auteur du portrait de Camille Lemonnier, qui a eu tant de succès, — et à M. Delecourt-Wincqz, architecte.
On raconte à ce sujet une petite histoire qui fait la joie des ateliers. L'envoi de M. Courtens, — le seul peintre qui, parmi les nombreux artistes belges exposants, ait obtenu une mention, se composait de deux tableaux. Celui des deux qui fut le plus remarqué, qui obtint les honneurs de la rampe et valut à son auteur la distinction dont nous parlons, est une marine. Or, cette marine avait été refusée par le jury officiel bruxellois constitué pour l'admission des œuvres à l'Exposition de Philadelphie, jury composé de MM. Stallaert. Rousseau et Van Brée. On sait que l'exposition avait été organisée par le gouvernement dans le but de créer de nouveaux débouchés à l'art belge… L'anecdote peut se passer de commentaires.

Ventes publiques

- n. s. in *L'Art Moderne*. Bruxelles, 2e année, n° 6, dimanche 05/02/1882.
Nous avons annoncé qu'une vente des plus importantes de tableaux modernes aurait lieu à l'Hôtel des Ventes de Bruxelles, le lundi 13 février prochain. Ces tableaux proviennent de la collection de MM Van Roje frères, qui, tous les artistes s'en souviennent, avaient pris la glorieuse initiative de réunir les œuvres de la jeune école belge, à l'exclusion de toute autre - tentative périlleuse - qui servit utilement la cause de l'art. La collection de MM Van Roye comprend des toiles (…) de tous ceux qui ont osé faire un art jeuue, vivace, affranchi des souvenirs de l'école et de toute préoccupation mercantile, et qui puisa dans le dédain et les clameurs que souleva son apparition la force de persévérer et de triompher. Les frères Van Roye contribuèrent, dans une certaine mesure, à favoriser l'éclosion de cet art nouveau. La vente de cette collection présentera donc un intérêt tout à fait exceptionnel sur lequel nous attirons spécialement l'intérêt de nos lecteurs.
Le catalogue est distribué gratuitement au bureau de l'Art moderne, 26, rue de l'Industrie.
ŒUVRES DE : Agneessens, Artan, H. Boulenger, Bourson, Chabry, J. Coosemans, M. Gollart, G Courbet, L. Crépin, L. Dansaert, Daubigny père, F. Debeul, E. De Block, Delpis, E. De Schampheleer, N.

Diaz, L. Dubois, Fourmois, Gabriel, Impens, Kelhoff, Lagaye, Lambrichts, Luyckx, Madou, C. Meunier, Montignies, Noterman, D. Oyens, F. Pauwels, J. Portaels, Quinaux, L. Robbe, E. Smits, Jan Stobaert, Storms van Gravenzand, Jan Van Beers, H. Vanderhecht, J. Verheyden, Van Hof, Alfred Verwée, Louis Verwée, Emile Wauters.

Vente Van Roy frères : Nolerman, Chiens, fr. 140. — Boursou,Tricoteuse, fr 75 — L. Crépin, Paysage et canal, fr. 115. —Luyckx, Intérieur, fr. 90. — Kelhoff, le Moulin, fr. 80. — Impens, la Lectrice, fr 175.— Gabriel, Paysage. — Ferme et vache, fr. 500.— C Meunier, la Sentinelle, fr. 450. — Lambrichts, Aux bords de la Meuse. — Binant, fr. 200. — E. Smits, la Guerre, fr. 260. —- L. Dansaert, Moine, fr. 120. — Montignies, Retour des champs, fr. 410 — Impens, le Verre de Champagne, fr. 140. — Storms van Gravenzand, Fleurs. — Iris, fr. .180. — H. Vanderhecht, Paysage à La Hulpe, fr. 280 — J. Verheyden, la Meuse prés Dinant, fr. 330, — Louis Crépin, Trois Fontaines, fr. 130. — F. Debeul, Vaches au pâturage, fr 420. —L. Artan, Effet de neige à Dunkerque, fr 340.— E. De Block, La bonne Mère, fr. 200. — G. Courbet, Sous bois. — Cerfs, fr. 3700. — Daubigny père, l'Ile Saint-Louis, à Paris, fr. 1500. —G. Courbet, Fleurs, fr .300 - N, Diaz, Vue du Dauphiné, fr. 2300. — M. Collart, Un soir à Calevoet, fr. 1500.— Alfred Verwée, Cltevaux, fr. 1200. — Lagaye, la Sentinelle, fr. 800 — G. Courbet, Rochers et cascade, fr. 2900. — Jan Van Beers, Châtelaine, fr. 850. — Alfred Verwée, Cheval pommelé, fr. 550. — Alfred Verwée, Une Vache. — Pendant du précèdent,
fr. 650. — Du Bois, Paysage, fr. 350. *-> J. Portaels, Jeune fille au bouquet, fr. 1500 — Emile Wauters, Saint Jérôme, fr. 400. — G. Courbet, Rochers et cours d'eau, fr 2100. — Madou, le Garde champétre, fr. 3900. - Emile Wauters, l'Italienne, fr. 650. — Louis Verwée, la Napolitaine, fr. 410.— Louis Verwée, 32 Perles, fr. 430. — E Smits, la Marchande, fr. 210 — Jan Stobbaert, la Réception,
fr. 330. — L Robbe, le Moulin,- fr. 750. — E. Smits, la Lecture, fr. 290. — H Vanderhecht, Paysage. — Moulin à eau. fr. 400. — Vanhof, l'Enfant et le Chat, fr. 45').— Artan, Clair de lune, fr.,925 — Chabry, Paysage, fr. 320 —Agneessens, Avant le bal, fr. 850 - L. Artan, Embarcadère à Terneuzen, fr. 650. — Jh. Coosemans, Vue de Fontainebleau, fr. 800. — L. Dubois, Nature morte. —Poissons, fr. 600. — L. Dubois, Nature morte.— Volailles, fr. 950 - Fourmois, Le Moulin à vent {tableau remarquable), fr. 700. - F. Pauwels, Sainte Thérèse, fr. 340. T- L. Robbe, Ane, fr 300. —
Quinaux, le Moulin, fr. 600. — D. Oyens, le Modèle fr. 470. - E. De Schampheleer, Vue de l'Escaut, àWetteren, fr. 750. — Delpy, Marine, fr. 170. — F. Lebeul, Etable. — Moutons, fr 350. — Fourmois, Vue Dauphiné, fr. 1260. — L. Dansaert, le Bibliophile, fr. 290. - - H. Boulenger, Sous bois — Paysage, fr. 700. — Joseph Coosemans, Vue de Tervueren, fr. 420.

(27/03/1882) Bruxelles, Hôtel des Ventes.
Andréotti, Bodemuller, Brennlr, Garolus, Carpentier, Cassioli, Gastan, Glays, Ciceri, Corodi, Gourant, Dameron, Dansaert, H. de Beul, De Block, De Groot, de Groux, G. de Jonghe, A. de Vriendt, Frayer, Frôhlich, Walter Gay, Gérôme, E. Hamman, Hanya, Israëls, Joris, Kluyver,-Knupfer, B.-C. Koekkoek, Koller, Liamorinière, Lasalle, Lazerges, Le Cadre, Maignan, Mélin. Mouchot, Ch.-L. Muller, Nick, Jules Noël, Nordgrin, Orféi, Portaels, Quinaux, Riegen, Robie, Ronner, Roqueplan, Rougeron, Russ, Saintin, Schelfhout, Schuts, Seghers, J. Stevens, Thirion, Thom, Van Schendel, Vernon, W. Verschuur, Visconti,"Washington.
* Voici les prix atteints par la vente du 27 mars 1882 à l'Hôtel des Ventes de Bruxelles :
Nick, Paysage, 55 fr. — Visconti, Fleurs, 60 fr. — Id., Fleurs, 60 fr. — Washington, Campement arabe, 95 fr — Kluyver, Eté 120 fr. — Corodi, Environs de Naples, 95 fr. — De Groot, Enfants sur la glace, 60 fr. — Riegen, Marine, 70 fr. — Thom, Paysage en Angleterre, 150 fr. — Ciceri, Paysage, 65 fr. — Jules Noël, Tréport, 75 fr. — Courant, Plage, 160 fr. — Frohlich, Jeune Fille, 190 fr. — Van Schendel, Portrait, 140 fr. — Saintin, les Roses, 160 fr. —Brennir, Paysage en Angleterre, 200 fr. — Id., Paysage en

Angleterre, 100 fr. —Joris, Fileuse italienne, 90 fr. — H. de Beul, Moutons, 110 fr. — M. Koekkoek, Paysage, 190 fr. — Eugène de Block, l'Orpheline, 275 fr. — Lasalle, le Marchand de coco, 210 fr. — Carpentier, Paysage, 70 francs. — Dameron, Paysage, 160 fr. — Le Cadre, la Revue des bijoux, 260 fr. — de Groux, les Mendiants (dessin rehaussé), 425 fr — Vernon, Paysage, 375 fr. — Thirion, la Fille du Pécheur, 420 fr. — H. de Beul, Moutons, 400 fr. — Dansaert, Jeu de dames, 450 fr. — A de Bensa, Veirsailles, 550 fr. — Koller, le Départ, 110 fr. — Id., le Repos, 110 fr. — Schutz, Mer agitée, 675 fr. — Id., Mer calme, 625 fr. — Vernon, la Bouquetière, 340 fr. — E. Hamman, la Bienfaisance, 350 fr. — W. Verschuur, Cheval à l'écurie, 250 fr. — A. de Vriendt, CharlesQuint chevalier de la Toison d'Or, 575 fr. — Seghers, l'Envie maternelle, 600 fr. — Bodemuller, Jeune Fille allemande, 750 fr. — Carolus, Cirque, 475 fr. — Port&els, Bohémienne ayant trouvé une poupée, 1,800 fr.— Ch.-L. Muller, Femme turque au chibouque, 900 fr. — Lamorinière, Paysage, 850 fr. — Israëls, Tête de femme, Id., Tête de femme, 1,400 fr. les deux. —Maignan, Lucrèce Borgia enfant, 1,500 fr. — Clays, Marine, 900 fr. — Rougeron, Espagnole, 500 fr. — Cassioli, Offrande à l'Amour, 1,650 fr. —Ch.-L. Muller, Jeune Femme à l'oiseau, f ,459 fr. — Andréotti, Vire la Bouteille, 1,050 fr. —Kuupper, Amazone, 1,600 fr. — Hamza, le Violoniste, 800 fr. — "Walter Gay, les vieux Garçons, 1,100 fr. — Quinaux, Vue du Dauphiné, 2,400 fr. — Cassioli, le jeune Peintre, 1,250 fr. — J. Stevens, Chien et singe, 1,700 fr — Gérome, Danse des Aimées, 2,000 fr. — B.-C. Koekkoek, Paysage, 6,000 fr. — Roqueplan, Figures, 450 fr. — H. de Beul, Cheval et Bestiaux, 400 fr. — Castan, Fileuse, 160 fr. — Schelfhout, Hiver, 200 fr. — Lazerges, Enfant à la fontaine, 203 fr. — Frayer, Marché en Bretagne, 650 fr. — Vernon, Quatre enfants turcs, 425 fr. — Melin, Chien cherchant la piste, 340 fr. — Mouchot, Paysage {les bords du Nil), 330 fr. — Robie, Fleurs, 400 fr. — Russ, le petit Chat, 320 fr. — Melin, le Relancé, 400 fr. — Ronner, Chiens, 300 fr. — Vernon, Jeune Fille au tambourin, 425 fr. — Nordgrin, Chute d'eau en Norwège, 550 francs.

(25/05/1882) Bruxelles, Hôtel des Ventes.
Agneessens, Bellis, Bossuet, Burger, Burnier , Chevalier, Claes, Couder, De Block, De Groux, De Noter, Dubois, Got, Hagelstein, Hilverdinck, Huberti, Kuyttenbrouwer, Laboulaye, Lagye. Lévy, Meertz, Melby, Neuheus, Noterman, Paris, Plas, Prudhon, Ragot. Robbe, Senezcourt, Seghers, Smits, Taymans, Tavernier, T'Schaggeny, Vanden Bussche, Vanderhecht, Van Imschoot, Van Severdonck, Van Moer, Van Kuyck, L. Verboeckhoven, Gudin, Marie Collart, Keelhoff, Luyckx, Franck, Guérin, Hemskerk, Lebrun, Tischbeln, Van Artois, Van Loo, etc., etc.
Expert : M. LÉON SLAES, 52, Montagne de la Cour, à Bruxelles, chez qui l'on peut se procurer le catalogue.

Esthétiques

La Revue Moderne (20/12/1882-1/11/1883)

En 1882, Max Waller va fonder l'éphémère Revue Moderne
On trouve au comité de rédaction : Lemonnier, Arnould et Picard pour la Belgique ; deux français, Cladel et Goncourt ; deux suisses.

« **Glanages** ». Quelques réflexions du temps recueillies par *L'Art Moderne*

(n° 1 ; 01.01.1882)
Ce qu'il y a souvent de plus heureux pour l'homme de lettres honnête homme, qui consent à se charger d'emplois publics, c'est de se retrouver, après les avoir perdus, avec les mêmes moyens d'exister par son travail qu'il avait avant de les prendre.
***
Soit dans l'admiration, soit dans la création esthétique, l'ignorant débute par le mauvais goût.
***
Si Shakespeare avait été membre de la Chambre des communes, qui s'en douterait aujourd'hui ? Un beau vers, un beau tableau donnant bien plus sûrement l'immortalité que l'exercice du pouvoir.
***
Les grands artistes, en quittant les hauteurs où leur génie les a placés, en se mêlant à la foule que meuvent des intérêts vulgaires, font preuve de plus de vanité que d'orgueil ; ils dédaignent leur mission, s'abaissent à des satisfactions éphémères et semblent préférer le fragile honneur d'être le chef de quelques subalternes k la gloire de dominer l'humanité.
Qui garde vis à vis d'un homme de talent son entière liberté d'appréciation, lui rend le plus bel hommage, puisqu'il a vis à vis de lui l'altitude, non pas d'un esclave ou d'un valet, mais celle d'un noble cœur.
Le véritable artiste doit être assez détaché de ses propres idées pour ne pas s'irriter d'entendre le critique louer un autre art que celui qu'il aime.
***
L'artiste, et surtout le plus grand, n'invente rien de lui-même ; son rôle se borne à entendre la pensée intime et 1es passions de ceux qui l'entourent, qu'il est seul à démêler dans leur intensité et leur grandeur épique, afin de les traduire en une forme vivante qui représente a jamais l'âme de son siècle.
(n° 3 ; 15.01.1882.)

Pourvu que certains artistes éprouvent à composer leurs œuvres le ravissement que nous avons à les contempler, leur sort est digne d'envie et leur travail suffit à les récompenser.
***
Quand on entend parler sans cesse du mérite des artistes disparus en l'opposant à ceux qui arrivent, on se sent enclin à dire : Ah ! mais, il ne faut pas que les morts tuent les vivants tant que ça !
***
En art et en littérature, comme en toutes choses de la vie, il ne suffit pas de crier sur les toits qu'on est plus fort que les autres, il faut le prouver.
Beaucoup de critiques écrivent pour leur gloire personnelle et nullement pour le bien des artistes ou pour l'avancement de l'art ; ils ne visent qu'à une chose, c'est à faire leur petite réputation d'écrivains sur le dos de ceux dont ils apprécient les œuvres. Si l'artiste se borne à transcrire, sans l'interpréter, la plate réalité qu'il a journellement sons les yeux, s'il se résigne au rôle de décorateur ou à celui d'amuseur, s'il se fait archéologue on s'il continue avec pédantisme des routines d'école déguisées et ennoblies sous le nom de

traditions ; s'il appartient à l'un des types extrêmement nombreux et variés dans l'art, dont le caractère commun est l'étroitesse de l'esprit servie par l'habileté de la main, ses ouvrages intéresseront peut-être les amateurs ; mais ils demeureront sûrement sans action sur notre pensée et n'éveilleront dans notre âme aucun écho sympathique.

Art belge à l'étranger

Théo Van Rysselberghe, Dario de Regoyos, Frantz Charlet et Constantin Meunier passent l'hiver de 1882-83 en Espagne et au Maroc.

FRANCE

(/ - / /1882) Paris / FR, . **Salon.**
* Catalogue :
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2135725/f1.item

- in *L'Art Modcerne*, n°19. Bruxelles, 7 mai 1882
La Belgique compte 31 envois, d'après le catalogue. Voici leurs noms : De Block, J.-P. Clays, A. Cluysenaar, C. De Cock, X. De Cock, F. Cogen, Marie CollaVt, G. De Jongho, L. Gallait, Mme F. Geefs, E. Hamman, A. Henncbicq, De Keyser, A. de Knyff, F. Lamorinière, de Loos, Robert Mois, Portaels, L. Robbe, A. Robert, J. Robie, Alf. Stevens, J. Stevens, Van Hove, Van Moer, J. Verhas, Ch. Verlat, A. Verwée, E. Wauters, FI. Willems, de Vigne. Cette liste est extraite de celle publiée dans le catalogue, sous ce litre : Peintres étrangers. Mais comme ce catalogue est inexact, il est bon de parcourir la liste des numéros ; en effet, on relève encore les noms de : Mlle d'Anethan, Alp. Asselberghs, Bahieu, Baugniet, E. Boch, Capeiuick, Carbotte, Carpentier, Ceramano, F. Charlet, E. Claus, Coomans, Coosemans, Courtens, Crocgaert, Delpérée, Ch. Denduyts, Destrée, J. Ensor, L. Franck, Gailhard, L. Goethals, L. Herbo, A. Heymans, Hoeterickx, Houry, Douze, Ketels, C'a de Lalaing, Langerock, Langrand, Maeterlinck, M'ie F. Mertens, C. Meunier, Montigny, P'aulus, (1) Nous commencerons dimanche prochain notre compte-rendu. Portielje, E. de Pratere, Ragot, de Ruysscher, Saint-Cyr, de Schampheleer, Speekaerl, Tytgadt, Vanaise, Van Beers, Van Damme-Sylva, Van den Bos, C. Van Leempultcn, Franz Van Leemputtèn, Van Rysselberghe, Verstraete, Mlle de Villermont, De Vriendt, Alb. De Witt, de Tombay, Vander Linden, Elias, Brunin. Il faut donc ajouter ces 59 noms aux 31 ci-dessus, et nous trouvons 90 peintres belges.

(/ - / /1882) Paris / FR, Galerie Georges Petit. **Exposition internationale de peinture (02e)**
* e. a. Stevens Alfred

AUTRICHE

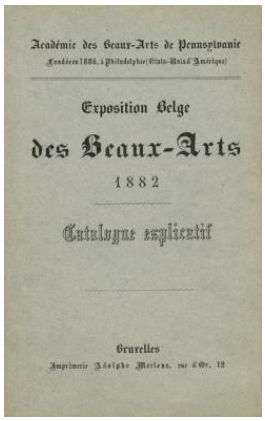
(/ - /) Wien / AT, . **Welt-Kunsaustellung**.

* e. a. Stevens Alfred.

ETATS-UNIS

(/ - /) Philadelphie / US, . **Salon international**.
* Une des œuvres de Guillaume Vogels, "Canal en Hollande, effet de lune" est sélectionné par la commission des Beaux-Arts pour représenter l'art belge au salon international de Philadelphie.

(/ - /) Philadelphie, Académie des Beaux-Arts de Pennsylvanie. **Exposition belge des Beaux-Arts 1882.**



- M. V. « Du rôle de la critique dans l'art » in *La Jeune Belgique*, 2e année, n° 8. Bruxelles, 15/03/1882.
En parcourant les articles que certains journaux consacrent à l'examen d'une œuvre d'art, il nous arrive d'admirer la superbe audace qui généralement distingue l'auteur de ces articles. Le critique s'installe au milieu d'une œuvre d'art comme un bûcheron dans une forêt, émondant, rectifiant, frappant sans pitié, parfois sans discernement les jets vigoureux aussi bien que les branches mortes. Quelle situation pour l'artiste ! L'œuvre qu'il a conçue et aimée, qu'il a nourrie du plus pur de son âme, il la soumet enfin aux appréciations du monde et voilà qu'un critique malveillant, d'un mot brutal ou d'un sourire, frappe cette œuvre au cœur et en détourne la foule. D'où vient pour le critique ce pouvoir exorbitant ? Ce journaliste, chez qui jamais peut-être l'art n'a fait jaillir une seule de ces étincelles sacrées, de quel droit vient-il traiter dédaigneusement l'artiste dont le génie brille par endroits d'une flamme trouble et vacillante ? Voilà ce que bien des fois nous nous sommes dit. Et pourtant, ajoutions-nous, le rôle du critique est indispensable et ses cruautés sont fréquemment utiles. Pour bien comprendre ce peint, il faudrait préciser la situation de l'artiste vis- à-vis du public et montrer dans quelle mesure il est justiciable de ce public. Qu'entendons-nous, en premier lieu, parce terme de public ? C'est une masse confuse formée des éléments les plus variés ; c'est une réunion d'individus absorbés par des travaux particuliers, sollicités en sens divers par l'intérêt, le plaisir ou l'ambition et dont l'esprit ne laisse guère déplace aux émotions fines, à l'art désintéressé. L'artiste, en revanche, est un homme dont l'unique mission est d'éveiller en son âme l'idée du beau et de manifester cette idée au dehors au moyen des ressources que lui offre son art. L'artiste, son œuvre terminée, s'adresse au public en ces termes : renoncez à quelques-unes de vos préoccupations, consacrez-moi une partie de votre temps, je m'engage à vous procurer une ou deux charmantes heures que vous ne regretterez pas. L'individu, le membre du public, dont l'esprit n'est point absolument fermé du côté de l'art, accepte volontiers l'invitation ; il quitte une réunion, remet une affaire, abrège un rendez-vous et se dirige, par exemple, vers le salon de peinture. Il arrive devant l'œuvre de notre artiste. Au lieu des nobles sensations de forme et de couleur qu'on lui avait promises, il ne reçoit qu'une impression pénible ou banale ; il se fâchera, n'est-ce pas tout naturel ? Et n'allez pas lui dire, vous artiste, que votre talent est plein d'avenir, qu'il faut pardonner à la pureté de votre intention les lacunes de l'exécution, cela ne regarde pas le public. Il vous répondra, non sans raison, que ces excuses seraient bonnes, si vous vous étiez renfermé dans le silence de l'atelier. En étalant votre œuvre, vous invitez le public à venir la juger : il vient, et, frustré dans son attente, il se plaint, c'est parfaitement logique. Il se plaint, disons-nous, ou plutôt c'est le critique qui se plaint pour lui ; il lui sert d'organe, de mandataire et résume en quelques traits précis les vagues reproches que prononce la foule. C'est là son métier, comme

c'est aussi son métier de rassembler et de publier les louanges qui accueillent une œuvre réussie. Si le critique n'était qu'un servile interprète des sentiments du public, ses fonctions seraient bien matérielles et dépourvues de toute spontanéité. En bien des cas, elles ne seraient même pas exemptes d'injustice. Les jugements du public ne sont pas impeccables. Sous une élite d'esprits judicieux s'agite une masse ignorante et barbare qui manque rarement une occasion de se tromper. C'est ici qu'intervient le critique. Nous avons dit tantôt qu'il servait de mandataire au public vis-à-vis de l'artiste ; maintenant, il représente l'artiste vis-à-vis du public. Il doit lui faire comprendre l'œuvre de l'artiste, lui en indiquer les parties faibles ou creuses en même temps que les côtés solides et brillants. Ces fonctions sont nobles et difficiles, tellement difficiles même que parmi les critiques contemporains, nous en connaissons bien peu qui s'en soient tirés à leur honneur. Il faut en premier lieu au critique une intelligence sympathique. Nous ne voulons pas dire qu'il doive être en état d'exécuter lui-même l'œuvre qu'il est appelé à juger. Mais au moins doit-il être doué d'une imagination assez souple, assez vive pour s'identifier momentanément avec l'artiste et pour ressentir à sa suite l'impression dominante qui a donné naissance à l'œuvre. Ce pouvoir d'assimilation devant opérer successivement sur les œuvres les plus variées, on voit d'emblée quelle promptitude il lui faut et quelle ampleur. Un esprit curieux, ouvert, impartial, voilà donc pour le critique une qualité essentielle et une qualité qu'on ne trouve pas fréquemment. Nous n'avons plus dans l'art, comme autrefois, de ces grandes écoles animées par un même esprit et dont toutes les œuvres sont marquées d'une empreinte reconnaissable. Pa r contre, dans cet infini fractionnement de la pensée moderne, il se forme tous les jours une foule de coteries, une foule de sectes qui s'imaginent avoir découvert des vérités inconnues et dont la prétention va jusqu'à nous offrir certaines nouveautés bizarres comme étant l'expression dernière de la beauté. Du moment que le critique donne accès dans son esprit aux préventions du sectaire, il est perdu. Renfermé dans son église, il dédaigne le monde extérieur, et tout terme LA JEUNE BELGIQUE 123 de comparaison venant à lui échapper, il n'admire plus que ses coreligionnaires et néglige absolument les grands principes de l'art. Mais, au fait, l'art nous offre-t-il de ces principes essentiels et généraux ? Nous croyons qu'il faut répondre affirmativement à cette question. Nous ne prétendons pas assurément que le beau soit strictement attaché à l'observation de quelques règles immuables. Notre siècle - et c'est un de ses titres de gloire - en brisant les moules trop étroits, en détruisant les préjugés, a élargi le domaine de l'art ; il a montré que le Beau se plie sans effort à la diversité des races, des climats, des civilisations. Mais n'allons pas trop loin. Ce désordre apparent cache une permanente unité. Creusez un peu plus profondément, et, sous la variété des aspects, vous trouverez quelques règles fondamentales, nées de la raison humaine, lentement élaborées par les générations et que les siècles nous ont transmises comme un dépôt sacré. Ces règles délicates et sévères, le grand artiste s'y soumet instinctivement, de même qu'instinctivement aussi l'artiste médiocre cherche à les éluder. La mission du critique est de maintenir ces règles intactes et dans leur plein jour. Il n'a pas l'inspiration voulue pour 'donner à l'homme le feu sacré ; il se borne à repousser les imprudents qui, sous prétexte d'alimenter la flamme, veulent introduire dans le foyer certaines matières qui ne pourraient que l'obscurcir ou l'éteindre.