

## LES BEAUX-ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS EN 1867.

---

### RAPPORT DU JURY BELGE.

---

Ce qui frappait tout d'abord dans l'Exposition des œuvres d'art de 1867, c'était le grand nombre de pays qui y avaient pris part et qui justifiaient ainsi son titre d'universelle. Le catalogue officiel portait les noms de vingt-neuf peuples différents, ayant envoyé des œuvres artistiques au Palais du Champ-de-Mars, et parmi ceux-là, on peut affirmer qu'il s'en trouvait dix-huit qui avaient une exposition sérieuse. C'étaient la France, la Grande-Bretagne, la Prusse, la Belgique, les Pays-Bas, la Bavière, la Hesse, Bade, le Wurtemberg, l'Autriche, l'Italie, la Suisse, l'Espagne, le Danemark, la Suède, la Norvège, la Russie et l'Amérique. Le chiffre des tableaux à l'huile, sans compter les statues, les dessins et les aquarelles, s'élevait à plus de 2,000. Toutes les nations avaient voulu montrer que, non contentes de pourvoir à la satisfaction des besoins matériels, elles se livraient aussi à la culture de cette fleur exquise des civilisations avancées, l'art.

Quand on visitait les nombreuses salles et les annexes qui contenaient les tableaux, on ne pouvait s'empêcher de constater la ressemblance, l'air de famille, pour ainsi dire, qui régnait entre les différentes écoles. C'est là un fait nouveau et qu'il faut signaler, parce qu'il est la conséquence du mouvement contemporain qui transforme les hommes et les choses. Autrefois chaque école avait une manière à elle, un style particulier : on reconnaissait à

première vue un tableau français, italien ou hollandais. Dans le même pays, les différentes écoles étaient si caractérisées, qu'il était impossible de les confondre ; ainsi, en Italie, l'école vénitienne et l'école florentine se distinguaient l'une de l'autre par le coloris, par le dessin, par la façon de grouper les personnages et de comprendre le sujet. Il en était de même pour l'industrie : chaque pays, chaque district avait sa spécialité, ses procédés spéciaux, transmis de père en fils et inconnus ailleurs.

Aujourd'hui, tout est changé : il n'y a plus de procédés secrets ; à peine employés dans un endroit, ils sont imités dans un autre. En fait d'art, c'est tout au plus s'il y a encore des écoles distinctes. Partout on lit les mêmes livres, on s'inspire aux mêmes sources ; les artistes vont travailler dans les villes les plus renommées, à Paris, à Munich, à Dusseldorf, à Anvers. Voyager est si facile, qu'ils visitent les grandes expositions ; ils remarquent que tel tableau a un grand succès et ils tâchent de s'en approprier le genre et le procédé. Le goût étant à peu près partout le même, on est sûr de réussir en se conformant aux tendances de l'engouement universel. Aussi, visitez les salons des pays les plus éloignés, de la Suède, de la Russie ou de l'Espagne, et vous retrouverez les procédés et la manière de l'école allemande ou française, qui, elles-mêmes, se distinguent à peine l'une de l'autre. Les bons tableaux ne sont pas rares, mais ils se ressemblent ; le niveau commun a passé sur tous. Qu'on ne s'étonne point de ce fait ; il n'est que le reflet de ce qui se passe dans la société.

L'avènement de la démocratie et le cosmopolitisme, voilà ce qui caractérise notre époque. Les distinctions entre les classes et les races disparaissent également. Les hommes deviennent partout égaux et semblables. Ceux qui dépassaient les autres, ne paraissent plus aussi grands, parce que tous ceux qui étaient au-dessous d'eux se sont élevés. Un rapide coup d'œil sur les salons des différents pays nous permettra de vérifier l'exactitude de ce que nous venons d'avancer et de mieux apprécier, en même temps, la place que la Belgique occupe au milieu du concours des autres peuples. Commençons par les pays les plus éloignés de nous.

Parmi les 73 tableaux que la Russie avait envoyés, il s'en trouvait une vingtaine de remarquables à divers titres, et cependant le nombre de médailles était si restreint, que le jury n'a pu en accorder une seule à ces œuvres, dont il appréciait cependant le

mérite. Un tableau religieux de M. Nicolas Gué, représentant la *Sainte Cène*, avait une originalité réelle et sérieuse. Judas qui s'enfuit, se détache vigoureusement sur le fond éclairé de la salle où apparaît une admirable tête du Christ.

La mort de *Barbe Radziwill* de M. Simmler rappelait les toiles historiques de Paul Delaroche. *La mort légendaire de la princesse Tarakanoff* par M. Flavitsky impressionnait vivement le public. La malheureuse femme est enfermée dans une prison où une crue du fleuve précipite des vagues sans cesse grossissantes. Déjà elle a dû se réfugier sur son grabat, mais l'eau pénètre par la meurtrière qui éclaire cette scène affreuse et elle va l'ensevelir. L'effet dramatique est rendu avec grande vigueur et sans exagération. M. Péroff a consacré les finesses de son pinceau à retracer des épisodes de la vie rurale en Russie. C'est navrant. Triste et sombre climat ! Pauvres gens qui habitent ce pays de neiges, de brouillards et de misère. M. Kotzebue avait exposé des batailles et M. Bogoliouboff, des combats de mer réussis. MM. Soukhodolsky, Sokoloff et Popoff avaient de bons tableaux de genre, peints d'une touche légère et consciencieuse, à la manière de Dusseldorf.

Les pays du Nord, la Suède et la Norvège, avaient envoyé des paysages qui reproduisaient bien l'aspect pittoresque de ces contrées montagneuses. On remarquait surtout les toiles de MM. Berg, Eckersberg et Wahlberg. Celles du roi Charles XV montrent que, dans ces pays si bien gouvernés, les soins de la politique n'excluent pas le culte des beaux-arts. Une marine de Gude, *Le retour des pêcheurs de baleine*, rendait d'une manière admirable l'effet d'un soleil couchant dans le nord. C'était plein de vérité et de poésie. Les scènes d'intérieur de Höckert, de Tidemand et de Fägerlin prouvaient que les artistes scandinaves n'avaient plus rien à apprendre des maîtres allemands ou français.

Relativement au nombre restreint de ses toiles exposées, 42 seulement, l'Espagne avait un salon très remarquable. *Un intérieur* par Gonzalvo y Perez, *Le sermon de la chapelle Sixtine* par Palmaroli, les différentes compositions de Gisbert et surtout *La mort d'Isabelle la Catholique* de Rosales prouvaient que les artistes espagnols avaient fait des progrès considérables en ces derniers temps ; seulement, on eût pu ranger leurs œuvres dans le salon français, sans que personne se fût aperçu de l'annexion de l'école espagnole. La France eût compté quelques bons peintres de plus, et voilà tout.

On peut en dire autant de l'Italie, dont la plupart des artistes ont étudié en France ou se sont inspirés de l'école française. N'importe, le progrès accompli est énorme. Les expositions de tableaux modernes que j'ai eu l'occasion de voir en Italie, il y a quelques années, n'offraient que des toiles du plus mauvais goût, aux couleurs discordantes et visant au mélodrame. Cette année, l'Italie, indépendamment de ses marbres qui ont obtenu un succès si retentissant et peut-être exagéré, avait un contingent d'excellentes toiles. Outre *L'abdication du duc d'Athènes* de M. Ussi, composition académique très sage et très bien ordonnée, on remarquait encore les toiles de MM. Palizzi, Morelli, Faruffini, Giuliano, Pasini et Pagliano.

On a dit que la Suisse avait toujours des montagnes, mais qu'elle n'avait plus de peintres. Cette appréciation est extrêmement injuste. L'élégance du pavillon consacré par la Suisse aux beaux-arts écrivait peut-être un peu les toiles qu'elle y avait réunies ; mais, parmi celles-ci, plusieurs avaient un mérite incontestable et les sujets étaient souvent très bien choisis.

Dans ses deux tableaux *Courtier et paysan* et *La traversée du lac de Brienz*, M. Vautier avait rendu, avec infiniment d'esprit, deux aspects très différents des mœurs suisses. Si le coloris en eût été moins terne, ces toiles auraient été au moins à la hauteur de celles de M. Knaus. Pour prouver que la Suisse a encore de bons peintres, il suffira de citer les paysages de Bodmer, de Berthoud, de Castan, et les vaches de Meuron, avec ces fonds tour à tour imposants et gracieux de la nature alpestre. La Suisse avait envoyé 412 toiles.

L'Angleterre est le seul pays dont les artistes sont affranchis de l'influence des écoles dominantes. Ils s'efforcent de représenter la nature telle qu'ils la voient, et ils ne veulent d'autre maître qu'elle. Mais cela ne suffit pas toujours pour faire des chefs-d'œuvre. Quand on entrait dans le salon anglais, on était tout d'abord surpris par l'aspect trop éclatant des couleurs, qui de tous côtés attiraient et fatiguaient le regard. Cependant si, après avoir vaincu cette première impression, on examinait les tableaux avec soin, on y trouvait un grand accent de vérité, beaucoup d'expression et un sentiment très fin de la vie réelle. Les tableaux de MM. Nicol et Orchardson étaient très remarquables sous ce rapport. Un paysage de Graham, *Chute d'eau dans les highlands*, ne leur était pas inférieur dans son genre. En somme cependant, l'exposition anglaise

de 1867 était de loin de valoir celle de 1855, qui avait produit sur le continent l'effet d'une révélation. Les artistes en renom qui avaient encore exposé cette année-ci, avaient même décliné ; il n'y avait qu'une voix sur ce point. Le contingent de la Grande-Bretagne se composait de 163 tableaux.

Les différentes écoles de l'Allemagne étaient très bien représentées : celle de la Prusse, par Knaus, Menzel et Achenbach ; celle de l'Autriche, par les deux L'Allemand, Von Thoren et par un artiste de Cracovie, Matejko, talent puissant, mais bizarre ; celle de la Bavière, qui avait pour elle seule une annexe, par Piloty, Horschelt, Ramberg, François Adam, Gabriel Max, Lenbach, Liezenmayer, Schleich et Voltz. Le magnifique carton de Kaulbach, *La Réforme*, suffisait à lui seul pour donner à l'exposition allemande une importance capitale.

Dans l'annexe des Pays-Bas (170 tableaux), on remarquait une série de tableaux où M. Alma Tadema s'était efforcé de reproduire, non sans succès, des scènes de la vie antique à Rome et en Égypte. Tous les détails de l'architecture et du mobilier sont rendus avec une fidélité consciencieuse qui doit satisfaire l'archéologue le plus exigeant ; les personnages sont également bien peints, mais l'air, la perspective aérienne manquent complètement.

Les tableaux de M. Israëls font toujours une impression profonde. Un sentiment élevé les anime et ils vous transportent réellement en Hollande, dans ses intérieurs paisibles ou en face des grands horizons de la mer du Nord. On regrettait seulement que la facture en fût trop lâche ; certaines toiles n'étaient plus que d'admirables ébauches. M. Bisschop avait une tête de jeune fille à l'église, d'un effet extraordinaire. MM. Haas, Roelofs, Vander Maaten, Schwartz, Stroebel, Van Trig, Verveer ont aussi contribué au succès sérieux de l'école hollandaise.

La France comptait 625 tableaux au Champ-de-Mars. Elle n'avait plus les grandes œuvres de 1855 ; mais, représentée par l'élite de ses artistes, elle pouvait être justement fière de la valeur de ses œuvres artistiques, où se révélaient une extrême habileté de main, un goût parfait et, comme toujours, infiniment d'esprit. Pour qu'on n'en doute point, il suffira de citer les noms de Meissonnier, Cabanel, Gérôme, Rousseau, Fromentin, Français, Bida, Jules Breton, Bonnat, Delaunay, Rosa Bonheur, Daubigny, Belly, Hamon, Hébert, Robert-Fleury, etc.

A côté de la France, l'école belge a glorieusement soutenu le renom qu'elle a su conquérir en Europe. Tout le monde a reconnu qu'elle s'est maintenue au premier rang. Le succès a été très grand et très mérité. On ne peut nier que l'arrangement intérieur de l'annexe consacrée par la Belgique aux beaux-arts n'y ait été pour une certaine part. Cette annexe formait vraiment un petit musée. La disposition architecturale, simple, sévère, mais bien ordonnée, les colonnes qui soutenaient le plafond et divisaient les parois du mur, comme dans la galerie du Louvre, la teinte sombre du parquet, la douce lumière que tamisaient des toiles transparentes et le verre mat, les épaisses portières de velours qui préservaient de la poussière et du bruit extérieur, tout portait à ce recueillement nécessaire pour bien goûter le charme des œuvres d'art. « On voit, me disaient les peintres français, mes collègues au jury international, que la Belgique a vraiment le culte des arts: elle leur ouvre un temple; à nous, c'est à peine si l'on nous donne une grange. »

L'expression était sans doute outrée; mais il est certain que le salon belge était incomparablement mieux disposé que le salon français. Pour qu'on ne nous accuse pas de nous laisser entraîner par quelque bouffée de vanité nationale, nous nous permettrons d'invoquer le témoignage d'un critique français. « Tous les tableaux que la Belgique a exposés, ne sont pas des chefs-d'œuvre, dit M. Maxime Du Camp, mais ils ont été aménagés avec tant de soin dans une galerie particulière si bien disposée, sous un jour si parfaitement distribué, qu'il est impossible de ne pas admirer ce simple et convenable arrangement, et de ne pas regretter avec amertume que la France n'ait point su profiter de l'exemple que lui donnaient ses libres voisins de la Belgique. »

Les artistes belges doivent donc de la reconnaissance à M. Du Pré, qui a présidé à la construction de notre annexe si bien réussie, et à la Commission spéciale qui a bien voulu se charger du placement des tableaux, opération d'une difficulté inouïe, car il fallait concilier les droits, et, ce qui est bien plus difficile encore, les exigences des artistes, avec l'effet général qu'il importait d'obtenir et avec l'ordre de superposition qu'imposait la dimension des cadres.

Malheureusement, plusieurs de nos maîtres et des meilleurs faisaient défaut dans ce grand tournoi artistique, où il s'agissait de représenter notre pays devant les étrangers accourus des parties les plus éloignées de l'univers. On regrettait l'absence de Gallait, de

Madou, de Slingeneyer, de Portaels, de Verboeckhoven, de Dyckmans et de tant d'autres dont les expositions annuelles ont consacré le talent. Néanmoins on peut dire que la patrie de Rubens et de Van Dyck, de Van Eyck et de Memling, n'a pas déchu dans l'estime des connaisseurs ni dans la faveur du public.

En entrant dans la galerie belge, l'impression première était singulièrement favorable. Le regard était partout caressé par l'harmonie des couleurs et par la vigueur des tons : rien de cru ou de discordant ne venait le choquer. L'école belge possède une originalité de bon aloi qui consiste dans la bonne foi de l'exécution et dans l'absence de recherche et de charlatanisme : tout est peint avec conscience et simplicité. C'est la bonne tradition flamande d'autrefois, persistant à travers les siècles.

L'un des succès les plus grands et les plus incontestés de toute l'Exposition universelle a été celui de Leys. Il a été acclamé non seulement par le public, mais par ses émules, les peintres étrangers, et j'ai vu Meissonnier l'embrasser avec des transports d'enthousiasme. Et, en effet, on peut dire que nul, à notre époque, n'a porté plus loin l'art de peindre. La touche est d'une vigueur sans pareille ; les moindres détails sont rendus avec la dernière exactitude, mais sans aucune sécheresse ni minutie. Les tons sont francs, les couleurs d'une vivacité extrême, et cependant elles sont harmonieuses comme celles des anciens tapis turcs, ces chefs-d'œuvre de l'art du coloriste.

Le xvi<sup>e</sup> siècle revit tout entier dans les toiles de Leys, avec son architecture, ses mœurs, son mobilier, avec son caractère si particulier qui se marque jusque dans l'air du visage et dans l'allure des personnages. Quand on les contemple pendant quelque temps, il semble qu'on revive à l'époque que l'artiste a choisie, et qu'on assiste vraiment à l'une de ces scènes qu'il sait si bien représenter. Ses petits tableaux sont des merveilles, *L'intérieur de Luther*, par exemple. Tandis que les réformateurs discutent, une jeune femme tricote, assise près d'une fenêtre à petits carreaux qu'inonde un chaud rayon de soleil. Quel calme dans ce doux visage ! Comme elle semble peu se douter des graves événements qui vont sortir de ces colloques auxquels elle assiste impassible ! Toute cette scène a un tel cachet de vérité qu'on se dit : c'est bien ainsi que les choses ont dû se passer. *Le Conciliabule d'Anvers* est peut-être la meilleure de ces petites toiles. La variété et la vérité des poses, l'harmonie des

couleurs, la diversité des expressions, répondent aux différents sentiments qui animent les personnages et en font un chef-d'œuvre. La figure de la femme debout est d'une naïveté charmante. Kaulbach a symbolisé le côté général de la Réforme et son influence sur le monde; Leys en a représenté le côté intérieur et domestique.

Pour décorer de fresques la grande salle de l'hôtel de ville d'Anvers, Leys avait besoin de dessiner des cartons; au lieu de cartons ordinaires, il a fait des tableaux à l'huile aussi complètement achevés que ses petites toiles. Ce sont à vrai dire des *doubles* de ses fresques. L'idée dont il s'est inspiré pour exécuter la décoration du palais d'une cité libre, est parfaitement choisie. Il a voulu montrer en action les libertés dont jouissaient les anciennes communes flamandes. Dans la toile représentant *Le Bourgmestre Lancelot Van Ursel haranguant la garde bourgeoise pour la défense de la ville (1542)*, on voit l'autorité communale exerçant le droit si important de disposer de la force armée. Le Bourgmestre a cette figure pâle et fine qu'on trouve dans les portraits que les anciens peintres plaçaient agenouillés dans leurs *ex voto*. Elle fait contraste avec les mâles visages des soldats qui ne sont que des bourgeois, mais des bourgeois ayant conscience de leurs droits et exercés au maniement des armes. C'est une vigoureuse évocation de ces milices citoyennes, la *landwehr* de l'époque, qui ont joué un si grand rôle dans notre histoire, et qui ont disparu avec la liberté, sous le despotisme tour à tour cruel et énervant des descendants de Charles-Quint.

Le second tableau est destiné à montrer qu'autrefois déjà les souverains ne régnaient pas sur nos provinces en vertu du droit divin, mais en raison d'un contrat conclu avec leurs sujets. Il représente *L'Archiduc Charles, âgé de quinze ans (plus tard Charles-Quint), prêtant serment entre les mains des magistrats d'Anvers (1545)*. Devant les murs de la ville s'élève un pavillon peint en couleurs vives et couvert d'armoiries; sur les marches du pavillon sont assis les hérauts de la ville portant son écusson, et à droite se tiennent des prêtres revêtus d'aubes blanches. Au fond, on voit le jeune archiduc jurant de respecter les privilèges de sa bonne ville, dans laquelle il n'entrera qu'après la cérémonie accomplie. Ce tableau n'est peut-être pas un des plus agréables que Leys ait peints, mais comme vigueur d'exécution il n'y a rien qui égale les personnages de l'avant-plan.

Les toiles de Metz, de Mieris et de Terburg ont toujours été estimées; mais depuis quelque temps leur vogue va sans cesse

croissant. Les amateurs se les disputent avec fureur, et dans les ventes on les couvre d'or. On peut s'en étonner au premier abord, car ces tableaux ne représentent que des sujets peu variés et assez insignifiants: tantôt une belle dame debout, vêtue d'une robe de satin aux reflets chatoyants, tantôt un cavalier assis, tenant à la main son chapeau à plumes et causant avec une jeune femme à qui il offre du vin et des fruits. Le succès de ces toiles vient de ce que l'exécution en est parfaite. Or l'exécution est en peinture ce que le style est pour les écrits. C'est ce mérite, quand il est porté à un certain degré, qui assure aux œuvres d'art une vogue destinée à survivre aux engouements du jour et aux caprices de la mode. D'où vient que les fables de La Fontaine sont considérées comme des chefs-d'œuvre? Ordinairement le sujet en est très simple et encore est-il emprunté à Phèdre, et jusque dans les vers français on retrouve l'imitation des vers latins. Mais ils ont ce charme suprême qui enchante les gens de goût, le style. Pourquoi les connaisseurs s'extasient-ils devant un bras, devant un torse, devant une tête de cheval du Parthénon, quoique les intempéries de l'air en aient endommagé le marbre? C'est parce que dans le contour de ces fragments brisés on retrouve l'idéal de la beauté parfaite. La perfection de l'exécution, voilà aussi ce qui fait l'incontestable valeur des tableaux de MM. Alfred Stevens et Florent Willems. Les sujets qu'ils traitent ne sont ni très variés ni très importants, mais ils sont rendus avec tant de perfection, que ces œuvres seront toujours recherchées par les gens de goût.

M. Alfred Stevens peint les jolies femmes de notre époque avec le costume qu'elles portent maintenant, c'est à dire le jour où l'artiste les a fixées sur la toile. On lui en fait un reproche. Un artiste sérieux, dit-on, ne doit pas faire concurrence aux vignettes des journaux de mode. Cette critique me paraît peu fondée. Je crois qu'il est très difficile de faire un tableau qui ait du style en peignant simplement une figure de femme avec les toilettes que nous voyons naître et disparaître à chaque saison nouvelle; mais comme M. Stevens est parvenu à vaincre cette difficulté et à faire des figures qui ont un cachet de distinction durable, on peut affirmer qu'il a imité en cela les maîtres hollandais. Ceux-là ont peint les mobiliers, les intérieurs, les costumes qu'ils avaient sous les yeux et non ceux du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles. Ils ont reproduit les jolies femmes et les élégants cavaliers de leur époque, et c'est pour cela qu'ils ont au-

jourd'hui pour nous une si grande valeur. Ils nous permettent de saisir en sa réalité la vie de leur siècle. Déjà maintenant les portraits du temps de l'empire nous offrent sous ce rapport un vif intérêt, et il en sera de même dans cent ans pour les tableaux de M. Stevens. Voilà, diront nos arrière-neveux, l'air du visage et le costume de nos aïeux qui ont vécu en l'an de grâce 1867. Dans les petites toiles de M. Alfred Stevens, les figures sont dessinées avec une correction et peintes avec un soin qui révèlent la conscience d'un artiste sévère pour lui-même et respectueux pour son art. Avec la facilité et la sûreté de brosse qu'il possède, M. Stevens pourrait faire des tableaux à la douzaine, et en fort peu de temps il gagnerait ainsi plus d'argent, mais il tomberait bientôt au-dessous de lui-même. Ce qui prouve qu'il ne se laisse pas aller à cette tentation, c'est qu'en comparant les dix-huit tableaux qu'il a exposés, on y constate une marche ascendante, un progrès non interrompu. C'est d'un bon signe pour l'avenir.

En face de l'œuvre de M. Stevens on avait placé comme pendant treize tableaux de M. Florent Willems qui ont aussi obtenu le plus grand succès. Il est impossible de mieux peindre que ne le fait M. Willems. Quelques-unes de ses toiles peuvent être placées à côté de celles de Mieris ou de Metz, et elles n'y feraient certes pas mauvaise figure. Ses personnages ont une grâce, une fierté d'allure, une distinction de pose et de démarche qui séduisent, et le sujet est toujours admirablement rendu. Dans la petite toile intitulée *J'y étais*, un vieux cavalier montre à une jeune femme un tableau de bataille pendu au mur. Le mouvement de fierté avec lequel le militaire aux cheveux gris se redresse, est parfaitement exprimé : on voit bien qu'il s'agit d'une victoire. Dans *L'accouchée*, on assiste à toute une scène d'intérieur. La jeune femme est charmante, couchée dans un grand lit à baldaquin, dont les fins draps en toile de Hollande sont à peine plus blancs que ses joues décolorées. Un seigneur et une dame en grande toilette viennent la visiter ; à côté du lit, une forte nourrice donne le sein au nouveau-né. Les costumes et l'ameublement appartiennent au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est l'époque de prédilection de M. Willems, et il la rend si bien qu'on dirait qu'il y a vécu. On ne peut lui en faire un reproche : la fantaisie de l'artiste est libre ; pourvu qu'il rende bien le sujet qu'il a choisi, c'est le principal, et pour cela on peut s'en fier à M. Willems. L'art de peindre n'a plus de secrets pour lui.

Les marines de M. Clays ont été un autre grand succès de notre exposition. De l'avis unanime, le Palais du Champ-de-Mars n'en contenait pas de meilleures. Il s'est passé dans la carrière de cet artiste un fait bien rare dans l'histoire des peintres. Pendant longtemps il a fait des tableaux qui ne dépassaient pas le niveau ordinaire des succès d'estime. Tout à coup sa manière se modifie, son pinceau acquiert une vigueur étonnante, son coloris s'accroît et il prend la touche d'un maître; on dirait qu'après avoir contemplé la nature à travers un voile, il s'est mis à la voir face à face et à la comprendre, comme par une intuition soudaine. Maintenant M. Clays rend les aspects de la mer avec une vérité qui vous saisit. Toutes ses toiles sont traitées d'une main magistrale. C'est du réalisme à la façon de Ruysdael et de Van de Velde. L'impression générale est admirablement rendue, et, d'autre part, tous les détails de la scène sont reproduits avec une étonnante exactitude. Aussi, quand on compare *Le grain sur l'Escaut* et *Le gros temps devant Heyst*, on reconnaît aussitôt la différence entre les vagues de la rivière, petites, courtes mais violentes, fouettant les vaisseaux inclinés sous la force du vent, et les lames profondes et lourdes de la côte, qui soulèvent le sable des bancs sur lesquels elles se brisent. Dans un *Temps calme*, quel repos dans l'air et sur les eaux! Les navires dorment sur le fleuve immobile, et les voiles blanches qu'aucun souffle ne gonfle, se détachent brillantes sur le fond du ciel bleu, adouci par les vapeurs d'une contrée marécageuse. Il est impossible de mieux exprimer la poésie de nos côtes, soit dans les splendeurs d'un beau jour d'été, soit quand elles sont balayées par les furieuses rafales du vent d'ouest chassant devant elles les nuages gris sur un ciel plombé.

M. De Winne avait envoyé à Paris quelques-uns de ses beaux portraits, où l'on retrouve le coloris lumineux, puissant, la touche grasse et transparente des anciens maîtres de notre école. Le portrait de M. D.... était surtout admirable de vérité. Il est fâcheux que M. De Winne n'y ait pas ajouté l'une de ces œuvres capitales qui commandent l'attention de tous, comme l'eût fait, par exemple, le magnifique portrait de Léopold I<sup>er</sup>, si connu dans notre pays. Sans aucun doute, la Belgique eût obtenu alors encore un de ces prix si rares que les différentes nations se disputaient avec tant d'âpreté. Qu'une remarque nous soit permise à cette occasion.

Dans les expositions internationales, où il s'agit de captiver la

faveur des foules distraites, presque ahuries par la vue de mille objets curieux, de frapper des étrangers surtout qui ne connaissent pas la réputation que les peintres ont acquise dans leur pays, il faut d'abord que chaque artiste envoie plusieurs tableaux, afin de donner à son exposition la consistance nécessaire; il faut ensuite qu'il choisisse des œuvres qui plaisent, frappent et attirent l'attention. Les membres du jury passent, admirant l'exécution d'un tableau isolé ou peu important; mais au jour du jugement, il faut que tous se ressouvient du même artiste, et ils ont tant vu de toiles de mérite, qu'ils les confondent et oublient même le nom de celui dont ils ont admiré le talent. Il est donc nécessaire de se recommander à leur mémoire par quelque œuvre importante dont tout le monde parle. Qu'on se le persuade bien, le succès est à ce prix non seulement auprès de jury, mais auprès du public. Mieux vaut avoir moins d'exposants et réserver la place pour les plus forts, pour ceux qui peuvent le plus dignement soutenir l'honneur de l'école nationale vis-à-vis des écoles étrangères. Souvent dans l'antiquité, pour terminer la guerre, deux peuples en présence désignaient de part et d'autre un nombre égal de champions appelés à défendre l'honneur de la patrie. Dans les luttes pacifiques de l'art et de l'industrie, il faut faire de même et confier aux plus dignes le soin de nous représenter, et alors il convient de ne point leur ménager l'espace, mais de le leur ouvrir largement, complètement. Qu'on se rappelle le succès de Gallait à l'Exposition de Londres de 1862, succès qui dépassa incomparablement celui de tous les autres peintres anglais, français ou allemands. Il l'a obtenu par son immense talent, sans doute, mais aussi parce qu'il avait réuni les principales toiles de son œuvre.

MM. Degroux et Pauwels ont emprunté leurs sujets à l'histoire nationale, le premier avec toute la vigueur d'un pinceau consacré d'ordinaire à retracer au vif les misères de la classe inférieure, le second avec une élégance où se révèle la science de l'harmonie dans la composition et dans le style. — *La mort de Charles V*, par M. Degroux, *La veuve de Van Artevelde*, par Pauwels, et *Le retour des proscrits* sont des œuvres qui ont obtenu un grand succès en Belgique et qui ont été très appréciées à Paris cette année. Nous avons regretté de ne pas y voir *Le départ des proscrits*, la meilleure composition de ce peintre jusqu'à présent.

M. Verlat est un artiste de grand talent et d'infiniment d'esprit;

son tableau *Au loup!* est une peinture saine, d'une facture large, pleine de mouvement et de vie; il n'y en a guère de meilleure au Champ-de-Mars. Ses tableaux religieux prouvaient qu'il aborde avec une égale facilité les genres les plus différents; mais le contraste était trop grand et nuisait peut-être à leur effet.

Les cartons de MM. Guffens et Swerts sont des compositions très remarquables, que les Allemands, bons appréciateurs en cette matière, n'ont pas hésité à placer sur la même ligne que les œuvres de leurs premiers maîtres; ces cartons possèdent, en effet, de grandes et sérieuses qualités. Le caractère des personnages est parfaitement rendu, les draperies sont d'un beau jet, le dessin est toujours noble et sévère. MM. Guffens et Swerts se sont inspirés des souvenirs des maîtres gothiques, pour donner à leurs figures le sentiment qui convient à des peintures religieuses; mais ils ont su se préserver des excès de l'imitation archaïque. Ils n'ont point voulu, à l'exemple des préraphaélites, peindre et dessiner comme si la Renaissance ne nous avait pas appris à chercher des modèles dans l'étude de la nature et de l'antiquité. Ils ont emprunté au moyen âge quelque chose de sa naïveté, mais sans reproduire la roideur et les incorrections de l'art primitif.

M. Adolphe Dillens représente des scènes de la vie zélandaise avec une grande vérité et beaucoup de grâce. Le coloris des tableaux de M. Hamman est toujours chaud et harmonieux. M. Meunier avait exposé un *Saint Étienne lapidé*, traité dans le genre réaliste, mais d'un effet saisissant. Les divers aspects du monde élégant sont reproduits par M. Bagniet d'une manière extrêmement gracieuse.

En fait de paysages, ceux de M. de Knijff ont obtenu un légitime succès. Celui de ses tableaux qui permettait le mieux d'apprécier la vigueur de son talent, était intitulé: *Les murailles*. On y voit, en effet, deux murs de parc encaissant un chemin tournant, et au-dessus, se déployant à droite et à gauche, des couronnes d'arbres séculaires qui se rejoignent en forme de berceau gigantesque. Point de personnages: rien que l'aspect de la nature, mais si bien compris, qu'on ne pouvait détacher les yeux de cette belle toile.

M. Kindermans n'avait exposé qu'un seul tableau, mais il était excellent: *La pêche aux bords de la Semoy* est d'une coloration très fine et très juste. Quoique les tons verts occupent presque tout l'espace, depuis les bords de la rivière jusqu'au sommet des croupes qu'escaladent les jeunes taillis, l'effet général est très heureux.

C'est bien là le commencement de l'été, dans les vallées paisibles qu'arrosent nos petits cours d'eau des Ardennes.

M. Verwée appartient à l'école réaliste, mais au moins il n'enlaidit pas la nature; il ne se complait pas dans ces tons opaques et terreux, déjà si désagréables maintenant, et qui, avant un demi-siècle, auront complètement poussé au noir. Il rend ce qu'il voit avec soin et conscience, et non avec cette négligence affectée qui permet d'esquiver toutes les difficultés de l'art, en se contentant de l'impression générale et de l'à peu près. *L'attelage flamand* est un très bon tableau.

M. Lamorinière, au moins, n'a pas abandonné les touches fines et légères et la chaude transparence du coloris qui distinguent les maîtres hollandais. Il achève autant que le plus minutieux des peintres anglais, et il ne peint pas avec la pointe d'une épingle.

M. Fourmois s'entend à donner au paysage de belles lignes et une ordonnance harmonieuse. C'est dans *La mare* surtout qu'on retrouve ce style, auquel se joignent de grandes qualités de coloris.

Les scènes de la vie canine de M. Joseph Stevens sont traitées avec un esprit et surtout avec une vigueur d'exécution qui permettent de placer ses tableaux à côté des fameux singes de Decamps. C'est de la peinture de premier ordre, les amateurs et le public n'ont qu'une voix sur ce point.

Les vues de Venise et de Portugal de M. Van Moer, les intérieurs de monuments de M. Stroobant, les paysages de M. Bossuet, *L'écurie* de M. Van Cuyck, *La cascade de Norvège* de M. Jacob Jacobs, la *Trinité du Mont* de M. Smits, les fruits de Robie et de Robbe, *Le naufrage* de M. Bource, *Le Bas-Bréau* de Papeleu, *L'attelage flamand* de Tschaggeny, voilà encore des œuvres qui ont contribué à assurer le succès de notre exposition à Paris.

On s'étonnera peut-être qu'avec tant d'œuvres de premier ordre la Belgique n'ait obtenu que quatre prix, une médaille d'honneur pour M. Leys, deux premiers prix pour MM. Alfred Stevens et Willems, et un second prix pour M. Clays. Mais il n'y avait en tout que 69 médailles, et vingt nations se les disputaient. La France en a gardé pour elle plus de la moitié: restait donc une trentaine de prix pour toutes les nations étrangères; c'était évidemment trop peu. Le jury a réclamé; il a fait observer qu'en 1855 il y avait eu 170 prix, et que trois pays seulement, la France, la Belgique et l'Angleterre, avaient, à cette époque, une exposition sérieuse. La Commission

impériale n'a rien voulu entendre; elle a tout refusé obstinément. Le jury international a cru alors de son devoir de protester énergiquement contre une décision qui l'obligeait à donner des prix de deuxième et de troisième ordre à des artistes que leur renom européen plaçait au premier rang, comme Rosa Bonheur, Hébert, Belly, Paul Huet, Cabat, Robert-Fleury et tant d'autres. Pour les nations étrangères, les conséquences ont été encore plus fâcheuses. Ainsi, les Pays-Bas n'ont pu obtenir qu'un deuxième prix pour M. Alma Tadema, et un troisième prix pour M. Israëls. D'autres pays ont été encore moins bien partagés, malgré le mérite de leurs œuvres exposées.

On demande ce que le gouvernement peut faire en Belgique pour favoriser le progrès des beaux-arts. Il faut bien l'avouer, il ne suffit pas du bon vouloir officiel pour créer une école, et ce ne sont pas les encouragements de l'État qui font naître les grands artistes. Le progrès des lettres et des arts dépend de lois mystérieuses encore inconnues et qui échappent certainement à l'action du pouvoir; mais l'État peut du moins faire deux choses: premièrement, contribuer à maintenir de bonnes écoles, où s'enseignent les vrais principes et où se maintiennent les traditions, et, secondement, honorer les artistes qui se vouent d'une manière sérieuse au culte de leur art. C'est une mission, on peut le dire, que le gouvernement belge a su comprendre et remplir jusqu'à ce jour. Les étrangers, qui ont pu en juger cette année, ont été les premiers à le proclamer hautement.

---

La sculpture est l'art par excellence de l'antiquité, comme la peinture est celui des modernes. En Grèce, à Rome même, tout favorisait le sculpteur: les mœurs, les croyances, les traditions, la manière de se vêtir et de combattre. Les exercices gymnastiques développaient la force et la beauté; le vêtement, noble et sculptural, laissait voir les lignes du corps humain que rien ne venait contraindre ou déformer. Les beaux modèles abondaient, et le peuple entier, ayant l'habitude de les voir, devenait ainsi naturellement bon juge en fait de statuaire. Les mythes représentant les dieux sous la figure d'hommes et de femmes doués d'une beauté suprême, la religion elle-même était une initiation à l'esthétique. Pour satisfaire les besoins du culte, l'artiste était donc obligé de reproduire la forme humaine dans toute la splendeur de sa perfec-

tion idéale, et il trouvait autour de lui des types pour s'en inspirer et un public pour l'apprécier.

Toutes ces conditions manquent au sculpteur moderne. Le costume voile et enlaidit les corps. La masse du public est incapable d'apprécier une belle statue ; les bons modèles font défaut, et la religion, s'élevant sur les ailes du spiritualisme, au-dessus de la terre et du monde matériel, nous transporte dans la sphère des idées pures et de la divinité immatérielle.

Le christianisme logique, non moins que le judaïsme et le mahométisme, devrait être iconoclaste, et, à un point de vue rigoureux, je ne crois pas qu'on puisse lui en faire un reproche.

Comme le christianisme portait l'attention sur les mouvements de l'âme, la *passion* est devenue le ressort du drame et l'*expression* le but des arts plastiques. Voilà la nouveauté de l'art moderne, et ce qui fait que la peinture a pris plus d'importance que la sculpture. Considérez toutes les statues antiques de la bonne époque : leur visage n'a aucune expression ; elles sont pour ainsi dire impersonnelles, ce sont des types qui reflètent l'immuable sérénité des dieux. Le *Laocoon* a été reconnu comme appartenant à une époque récente, par cela seul que son visage exprime la douleur et le désespoir que lui font éprouver les serpents qui l'enlacent. Dans les peintures mêmes que les cendres de Pompéi nous ont conservées, les personnages n'ont pas d'expression marquée, quoiqu'ils reproduisent souvent des scènes tragiques. Au théâtre, les acteurs ne pouvaient exprimer sur leurs traits ces nuances variées de la passion auxquelles nous attachons tant de prix, puisqu'ils portaient sur le visage un masque qui correspondait au type qu'ils représentaient. Ainsi, les modernes tiennent avant tout à l'*expression*, dont les anciens ne se souciaient pas. Or la sculpture, très propre à rendre la perfection de la forme, l'est très peu à rendre les passions ; car, lorsqu'elle l'essaie, elle risque de tomber dans la grimace et de perdre cette harmonie sereine qui fait son principal mérite. La peinture, au contraire, ne peut rendre aussi bien la forme, car elle ne le fait qu'en produisant par le jeu des ombres une illusion d'optique ; elle se prête, au contraire, admirablement à reproduire l'action et les passions dans toutes leurs nuances. Voilà pourquoi le public actuel apprécie beaucoup plus et juge beaucoup mieux les tableaux que les statues. Voyez aux expositions, à celle de Paris de cette année comme à toutes les autres, les galeries de peinture

toujours pleines et celles de la sculpture toujours désertes. Tandis que la foule se presse autour des toiles des maîtres, elle passe distraite, indifférente, devant les chefs-d'œuvre de la statuaire, à moins que quelque nymphe à la pose provocante ou quelque marbre *réaliste* ne fixe l'attention précisément en franchissant les limites du grand art. L'œuvre qui a eu le plus de succès à l'Exposition universelle, n'a été ni l'une ni l'autre des bonnes statues de l'école française, ni même le fameux *Napoléon mourant* de M. Vela, mais les merveilleuses petites terre-glaise de M. Harzé. Il était impossible d'en approcher, tant la foule y était grande. Le public les comprenait, parce que c'était presque de la peinture en relief.

Il semble, au premier abord, que rien ne soit plus facile que d'apprécier les œuvres de la sculpture ; car elle peut reproduire complètement les formes du modèle et elle n'est pas limitée, comme la peinture, à le faire uniquement par des lignes et des couleurs. Et pourtant il n'en est pas ainsi. Le public ordinaire, qui juge passablement les tableaux, est incapable de distinguer une bonne statue d'une médiocre. Pour y parvenir, il faut une longue pratique, un goût délicat, exercé par de fréquentes comparaisons, et la connaissance complète, intime, des chefs-d'œuvre de l'art. Il s'agit, en effet, d'apprécier la grâce des contours, l'harmonie de la ligne, la noblesse de la draperie, la proportion vraie des diverses parties du corps, toutes qualités de la plus extrême délicatesse. Pour le connaisseur, il n'est rien dans les arts plastiques de supérieur à une belle statue. Mais comment faire comprendre au profane la jouissance exquise qu'éprouvait Michel-Ange à promener ses mains sur le fameux Torse du Vatican ? Comment expliquer que telle ligne est une merveille, tandis que telle autre, qui en diffère à peine d'une manière appréciable, est gauche, lourde, choquante ; que tel genou, telle épaule, tel bras, même isolés, révèlent la science du modelé portée au comble ? Comment faire partager l'enthousiasme qu'inspirent à l'artiste ces fragments frustes des groupes brisés qui garnissaient les frontons du Parthénon ? C'est que la sculpture ne peut se contenter d'imiter la nature. Elle s'en inspire sans doute, mais elle doit élever la forme à la perfection la plus haute qui se puisse concevoir et la porter à ce point qu'on a appelé la beauté idéale.

En France, en Italie surtout, beaucoup de sculpteurs commencent à s'écarter de cette voie pour viser à la reproduction exacte de la

nature, et la foule applaudit à ces tentatives. Comme exemple, je citerai la *Charlotte Corday*, l'une des statues envoyées par l'Italie qui a été le plus admirée du public.

L'héroïne était assise sur une chaise, dans une pose très naturelle, mais peu sculpturale. Le visage était bien traité, mais ce qui avait évidemment été l'objet des efforts consciencieux d'un ciseau très habile, c'étaient la robe, la dentelle du bonnet, les bas et les souliers et jusqu'à la paille de la chaise sur laquelle Charlotte Corday est assise. Tous ces détails étaient rendus avec un soin infini et une vérité à faire illusion, et c'est précisément ce que la foule ne se lassait pas d'admirer. Est-ce là cependant ce que la sculpture doit s'efforcer de reproduire? Non certes, car il y a un moyen bien simple de vaincre sur ce terrain, c'est de reproduire exactement les objets par le moulage, ou, mieux encore, d'entourer la statue des objets réels eux-mêmes, et d'imiter la chair par de la cire peinte. C'est ainsi que l'on voit dans les temples bouddhistes ou dans les églises grecques et catholiques les images que les fidèles vénèrent, revêtues d'étoffes magnifiques, la tête couverte de bijoux et de pierres précieuses. Si c'est là le but de l'art, il ne faudra plus en chercher les plus parfaits modèles au Louvre ou au Vatican, mais à Londres, chez M<sup>me</sup> Tussaud, puisque les figures de cire qui y sont rassemblées imitent si merveilleusement la vie, que l'on s'imagine voir les personnages eux-mêmes qu'on a voulu reproduire. La *Vénus de Milo*, l'*Amazone*, les Démosthènes ne sont, au contraire, que des figures de marbre qui ne font aucune illusion et ne représentent aucunement la nature elle-même. Le marbre et le bronze, ces matières presque impérissables, il ne faudrait pas l'oublier, ne doivent être employés qu'à porter à la postérité l'image des grands hommes ou le symbole des grandes idées revêtues de ce caractère d'élévation, de sublimité qui seul mérite de survivre. La sculpture ne doit représenter que le type. Les détails de l'habillement sont des accessoires; si on les traite comme des choses principales, on tombe dans le genre. Le *Napoléon mourant* de M. Vela était, sans contredit, une très belle œuvre, mais qui n'a pas échappé entièrement à cette tendance funeste qui semble dominer en Italie.

Les sculpteurs français ont su mieux s'en préserver, et ils avaient exposé beaucoup d'œuvres d'un vrai mérite. Ils ont su s'inspirer d'une idée originale, tout en restant fidèles aux conditions de leur art et aussi aux traditions des modèles antiques. Mais, d'autre part, un cer-

tain nombre, imitant leurs confrères de la littérature, se sont laissé entraîner à chercher le succès en éveillant les curiosités malsaines et les sensations grossières. Le nu en sculpture n'a, par lui-même, rien d'indécent. La plupart des statues de l'antiquité dans leur sérénité marmoréenne ne font naître aucune pensée érotique ou grivoise. Mais pour en provoquer, il suffit de reproduire d'une façon crue tel ou tel détail, ou de donner à la figure une pose immodeste ou lascive; à Rome, dans le Palais même du Pape, et à Sienne, dans la Sacristie, les dieux et les déesses se montrent sans voile dans leur nudité olympienne, et l'on peut dire: *honne soit qui mal y pense*.

Trop souvent en France, quelques sculpteurs cherchent à satisfaire les goûts dépravés d'un certain public par des moyens que l'art véritable condamne non moins que la morale. Le réalisme en peinture se supporte, et même pour un certain ordre de sujets il plaît, parce que le pinceau peut se contenter de reproduire la nature; en sculpture, le réalisme choque et révolte même, parce que l'on sent que le travail du marbre et du bronze, qui demande tant d'efforts, doit s'élever plus haut et ne reproduire que ce qui est vrai et beau.

Les sculpteurs belges ont échappé jusqu'à présent au dangereux entraînement que nous venons de signaler. Certes, on ne peut dire que les œuvres qu'ils avaient envoyées à Paris, étaient exemptes de défauts; mais du moins ils sont dans une bonne voie, et l'on s'aperçoit que, vivant dans un pays libre, ils obéissent à une inspiration saine.

La statue équestre de Léopold I<sup>er</sup> par M. Geefs pouvait soutenir sans désavantage le voisinage de la colossale statue du roi de Prusse par Drake. La pose du cheval était juste, la figure du roi parfaitement rendue. Le seul reproche grave qu'on puisse adresser à cette œuvre, c'est qu'elle ne sort guère d'une donnée très connue et reproduite déjà souvent.

Le *Joueur de flûte* de M. Fassin ne manquait pas de grâce, mais ne valait pas le petit *Aguajola* de Naples, exposé récemment par cet artiste.

Parmi les statues de marbre, la mieux réussie était, je crois, celle de M. Henri Picquery, de Bruges. Elle représentait un *Satyre* contemplant avec une joie toute paternelle les jeux de son enfant.

Le modèle de l'*Ambiorix* de M. Bertin, dont l'original se trouve placé à Tongres, était bien conçu. La pose est fière, pleine d'énergie; tout l'ensemble rend parfaitement l'image du guerrier des temps héroïques. La main placée sur la poitrine est peut-être un peu trop celle d'un modèle; elle manque de vie et n'exprime pas assez l'appel au sentiment patriotique dont elle doit éveiller l'idée. Le piédestal, en gros blocs de rocher, avec sa balustrade composée de javelots et de tronçons de piques, était original, simple, d'un effet heureux et bien approprié au sujet.

L'*Ambiorix* de M. Bouré et le *Boduognat* de M. Cattier, statues colossales en zinc, installées sur une arcade de pierres cyclopéennes, produisaient un grand effet. Elles rendaient bien l'idée de la force sauvage et indomptée. On aurait dit de ces géants dont parlent les anciens mythes. On peut regretter seulement que des œuvres d'art de cette valeur soient destinées à orner une porte de fortifications.

La collection des médailles de M. Léopold Wiener était, je crois, la plus complète de l'Exposition. Cet éminent artiste avait aussi envoyé à Paris un *Moïse* enfant, couché dans un berceau de joncs tressés. C'était un marbre d'une grâce charmante.

Que nos sculpteurs s'efforcent de résister aux influences énervantes qui nous viennent du sud. Qu'ils dessinent et modèlent beaucoup. Il n'est point d'art qui demande autant que le leur de longs travaux préparatoires. L'élévation de la pensée est aussi indispensable; car pour faire une bonne statue, il faut comprendre son sujet par les côtés nobles et purs et le rendre en des formes dégagées des vulgarités et des imperfections qu'offrent actuellement les meilleurs modèles. Le *réalisme*, il ne faut cesser de le répéter, est la mort de la sculpture; car il conduit au moulage sur nature et à la figure de cire.

---

Notre exposition de dessins d'architecture n'était pas, il faut bien l'avouer, aussi remarquable que notre exposition de tableaux. Parmi nos architectes, cinq seulement se trouvaient représentés à Paris. Dans cet art, la Belgique a beaucoup de progrès à faire. Placée à la limite des peuples de race germanique et de race latine, elle ne s'est ralliée franchement, en fait d'architecture, ni au style gothique que préfèrent les premiers, ni au style grec ou romain

auquel les seconds restent fidèles. Nous construisons des églises imitées de celles du moyen âge, mais sans y réussir aussi bien que les Anglais. Nous élevons des palais où l'on reconnaît les souvenirs des modèles classiques, mais dans ce genre les Français font mieux que nous. La plupart des édifices gothiques récemment construits en Belgique manquent de reliefs et de profondeurs et ne produisent pas ces oppositions d'ombre et de lumière qui charment dans les créations du moyen âge. Parmi nos gares monumentales de chemins de fer, je n'en connais pas une seule qui soit tout à fait réussie ; elles coûtent relativement très cher, elles sont incommodes, mal appropriées à leur destination et d'un effet architectural médiocre.

Cependant les bons modèles ne manquent pas, soit qu'on veuille adopter le style monumental comme à Londres ou à Paris, soit qu'on se contente, comme en Allemagne et en Suisse, d'un style plus modeste. Parmi les constructions qui, datant de ces dernières années, satisfont le sentiment esthétique, je citerai l'hôtel de la Banque Nationale, à Bruxelles, et, dans un genre complètement différent, les écoles communales de la ville de Gand, érigées d'après les dessins de M. l'architecte A. Pauli. Les matériaux employés dans ces écoles sont des plus simples. C'est la brique rehaussée par l'emploi très-sobre de la pierre de taille. Le mérite de ces modestes mais gracieuses constructions réside non dans la profusion des ornements, mais dans l'harmonie des lignes et dans l'équilibre des proportions.

C'est là également le mérite des deux plans d'église que M. Carpentier avait exposés à Paris et qui ont été appréciés avec tant de faveur, non-seulement par le jury, mais par les connaisseurs des différents pays. Pour le démontrer, nous ne croyons pouvoir faire mieux que de transcrire ici le jugement d'un journal anglais qui jouit d'une grande autorité dans la matière qu'il traite. Voici en quels termes il s'exprime au sujet des deux plans d'église de M. Carpentier :

« Le premier est celui des SS. Pierre et Paul, de Châtelet (Belgique). C'est un dessin d'un effet calme et d'un goût très-distingué. Disposée en forme de croix, elle est surmontée d'une tour massive au point de jonction de la nef et des transepts, tandis que deux petites tours flanquent la façade occidentale ; toutes trois sont couvertes de flèches en ardoises et traitées avec beaucoup de

simplicité. L'ensemble produit un monument plein de dignité.

» On regrette seulement de voir l'interruption de la ligne du seuil des trois fenêtres à la façade occidentale. Nous eussions préféré voir deux fenêtres au lieu de trois, et si cette dernière disposition devait prévaloir, il eût mieux valu mettre le seuil des trois baies sur la même ligne. L'église des SS. Jean et Nicolas, de Bruxelles, est d'un dessin plus ambitieux, mais également bon. Si toutefois celle-ci n'est pas encore construite, nous adresserions toutes nos instances à M. Carpentier, pour le prier de soumettre la lanterne de la tour centrale à une nouvelle étude. La disposition de ces fenêtres, qui se répètent en se superposant, ne paraît pas seulement faible, elle l'est positivement. Une masse plus compacte de maçonnerie aux angles de la tour serait non seulement une amélioration au point de vue de la solidité de la structure, mais elle le serait encore sous le rapport de l'esthétique.

» M. Carpentier se montre dans ses compositions artiste si capable, que nous sommes persuadé qu'il saura apprécier nos observations. Ceci dit, nous ne pouvons que féliciter la Belgique de posséder un trésor bien rare sur le continent : à savoir un architecte véritable, sachant pratiquer l'architecture du moyen âge dans toute la sincérité et la franchise de ses principes. »

M. Léon Suys avait exposé plusieurs plans très importants : le projet d'un Palais des Beaux Arts et une vue de la future Bourse de Bruxelles, un projet de monument à élever à la mémoire de Léopold I<sup>er</sup>, un projet d'église et les dessins du nouvel établissement de bains à Spa.

Parmi les créations de cet artiste, celle que nous préférons, et de beaucoup, c'est le petit palais que Spa a élevé à ses naïades, pour offrir un attrait de plus aux étrangers qu'attirent chaque année la beauté de ses paysages et la fraîcheur de ses ombrages. Le profil du bâtiment qui se dessine sur le ciel, est simple et élégant; l'ornementation est sobre, distinguée. La fontaine qui occupe le centre de l'édifice et les larges degrés qui y mènent, en augmentent l'effet et en annoncent bien la destination. Le style néo-grec sans surcharges est parfaitement en harmonie avec l'ensemble de l'œuvre, qui constitue un des meilleurs morceaux d'architecture qui aient été exécutés dans notre pays.

Les autres projets nous plaisent beaucoup moins. L'artiste s'est laissé aller à sa verve; il a donné libre carrière à son crayon, et

ainsi il est arrivé à multiplier, outre mesure, les motifs et les détails de l'ornementation <sup>1</sup>.

C'est là, il faut bien le dire, le défaut de la plupart de nos architectes. Il se remarque surtout dans nos villes de province, Anvers, Gand et Liège, et il choque l'homme de goût, quand il voit jusqu'aux maisons les plus modestes de proportions, chargées d'ornements depuis les fenêtres du rez-de-chaussée jusqu'à la corniche.

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Les modèles gothiques et ceux du genre Rubens exercent leur influence sur les souvenirs des artistes, même quand ils ont adopté un style qui demande avant tout de la simplicité. Ce qu'ils semblent ignorer et ce que l'exemple des peintres flamands et hollandais pourrait cependant si bien leur apprendre, c'est que, pour obtenir de l'effet, il faut sacrifier certaines parties de l'œuvre et ne pas appeler partout à la fois l'attention du spectateur. Voyez comment procèdent les grands coloristes : le centre de la toile, le principal, est vivement éclairé, le reste est rejeté dans la demi-teinte.

Les architectes grecs, ces maîtres qu'on n'a point surpassés, avaient, par suite du même sentiment esthétique, agi comme nos peintres flamands. Les ornements sont rares, sobres, et de grandes surfaces unies sont destinées à les faire ressortir. La frise du Parthénon se déroule au haut d'un mur nu et attire ainsi à elle l'œil du spectateur que rien ne vient distraire. C'est pour le même motif qu'on est obligé de reconnaître que les Français l'emportent sur les autres nations pour le goût exquis que révèlent leurs constructions, leurs porcelaines, leurs meubles, leurs étoffes, etc. L'effet que produit la so-

<sup>1</sup> Dans un compte rendu publié par le *Moniteur français*, M. Ch. Garnier, l'architecte du nouvel Opéra de Paris, exprime dans les termes suivants son opinion au sujet des dessins de M. Suys : « En suivant l'ordre adopté par le catalogue, la visite commence par la Belgique, notre rivale en peinture. L'envoi le plus important est dû à M. Suys, qui a composé un Palais des Beaux-Arts. Le plan de ce projet est bien disposé, les salles sont bien distribuées et les petites coupes méritent des éloges. Quant à la façade, d'un aspect assez monumental, M. Suys a employé un style tapageur qui n'est pas à beaucoup près la véritable richesse et la véritable grandeur ; mais, tel qu'il est, les qualités de ce dessin l'emportent de beaucoup sur les défauts, et, d'après l'examen des diverses parties des plans et des coupes, on peut croire que, si M. Suys est mis à même d'étudier sa composition, il saura s'en tirer à merveille. »

briété, voilà ce que nos architectes et nos ornemanistes en tous genres n'apprécient pas assez et ce que, dans les académies de dessin, il faudrait s'efforcer de faire comprendre aux élèves.

Si M. Suys consentait à supprimer une bonne partie des détails qui surchargent son projet de Bourse et de Palais des Beaux-Arts, sauf à donner plus d'importance et de relief à ceux qu'il conserverait, il est à croire qu'il arriverait à un effet plus grand avec moins d'efforts et moins de frais de toute nature. Il n'a, du reste, qu'à s'inspirer de ce qu'il a fait lui-même et à rester fidèle au sentiment qui l'a guidé dans le dessin de l'établissement de Spa.

M. Van Houteghem avait exposé un spécimen de château flamand, où l'étude des constructions de ce genre qui existent encore dans notre pays, avait été habilement mise à profit. Ces bâtiments, d'un style sévère, sont bien en harmonie avec le ciel du nord et font un grand effet, quand ils sont encadrés dans les massifs de chênes et qu'ils se détachent sur le vert intense des grandes pelouses.

M. Hoste avait moins bien réussi dans son plan d'église gothique. Quant aux dessins de M. Vincent, ils révélaient un artiste consciencieux, mais qui ne se rend pas toujours un compte exact des exigences du style qu'il adopte.

---

On serait disposé à croire que la photographie doit rendre la gravure et la lithographie à peu près superflues; car, comme il ne s'agit que de reproduire aussi fidèlement que possible certaines œuvres d'art, la main du graveur, quelque habile qu'elle soit, ne pourra jamais, semble-t-il, lutter d'exactitude avec le rayon lumineux qui transporte sur le papier l'image même de l'objet qu'on veut imiter. Et pourtant, dès qu'il s'agit d'un tableau ou d'une statue, la gravure conserve sa prééminence. C'est qu'en effet la photographie ne rend pas les proportions des objets ayant un grand relief, ni la valeur relative des tons, lorsqu'on veut reproduire une peinture polychrome. Les parties de la statue qui sont plus rapprochées de l'instrument, sont démesurément grossies, celles qui sont en retraite sont trop diminuées. Les bas-reliefs seuls peuvent être exactement reproduits. Pour les tableaux, les

défauts de la photographie sont différents ; d'une part, elle pêche par trop d'exactitude, et, d'autre part, elle en manque. En effet, elle rend sensibles à l'œil les grains, les fils de la toile, les coups de brosse, les glacis. La moindre irrégularité projette son ombre et fait une tache noire. Puis les différentes couleurs n'affectent pas les préparations chimiques de la même façon. Le bleu et le violet se traduisent en clair ; les rouges, au contraire, produisent un ton intense. Il en résulte que tout l'effet du tableau est détruit. Supposez une figure à qui l'artiste a donné un vêtement bleu, mais qui ne doit occuper qu'une place secondaire et qui se trouve placée dans la demi-teinte ou dans l'ombre. La photographie l'habille en blanc et l'attire ainsi au premier plan. Je ne crois pas que pour la reproduction des tableaux on ait jamais fait mieux que l'œuvre de Wiertz, exécutée par M. Fierlants, et cependant les graves défauts que je signale n'ont pu être évités, parce qu'ils sont inhérents au procédé même.

La gravure, aux yeux des gens de goût, n'a donc rien perdu de son importance ; mais où la photographie peut rendre des services réels aux arts, c'est dans la reproduction des planches gravées, qu'elle exécute avec une merveilleuse fidélité. La Belgique et la Hollande ont produit autrefois des graveurs qui n'ont pas été surpassés ailleurs. A l'époque de Rubens et sous son inspiration, l'art de la gravure en taille-douce avait pris un essor extraordinaire, et nous pouvons citer des artistes qui ont rivalisé avec les grands graveurs italiens du XVII<sup>e</sup> siècle. Chez les Flamands le dessin est peut-être moins correct, mais le burin est plus hardi, plus libre d'allures, et arrive à rendre mieux la vie et la couleur. Les efforts que le gouvernement belge et les académies de dessin ont faits depuis 1830 pour faire refleurir l'art de la gravure, n'ont pas été stériles. Une nouvelle école s'est formée sous la direction d'un illustre graveur italien, M. Calamatta, et de jeunes artistes ont fait les plus louables efforts pour se montrer dignes de leurs glorieux prédécesseurs du XVII<sup>e</sup> siècle.

M. Bal, professeur de gravure à l'Académie de Bruxelles, est mort avant d'avoir pu recevoir la distinction que le jury lui aurait décernée. Élève de Martinet, M. Bal avait les qualités et les défauts de son maître. Ce que l'on admire surtout dans ses œuvres, c'est la perfection des tailles, qui ne laissent rien à désirer. Mais le mérite de la reproduction est plus inégal, parce qu'il dépend de l'habileté

du dessinateur qui a fait le dessin d'après le tableau. Le *Raphaël*, dessiné par Tourny et gravé par Bal, est une œuvre excellente sous tous les rapports. La *Jeanne la Folle*, dessinée par Bal lui-même, est moins bien réussie. Les mains de Philippe le Beau sont d'un dessin peu correct et la draperie coupe le pied de Jeanne d'une façon trop dure ; néanmoins, ces deux planches faisaient honneur à notre école.

M. Meunier, élève de Calamatta, prouvait qu'il avait profité des leçons d'un tel maître. Le mérite de la taille n'était pas inférieur à celui du dessin. On a reproché à l'exposition de M. Meunier de n'être pas assez classique ; mais il ne dépend pas toujours du graveur de choisir les sujets qui seraient les plus dignes de son burin. Dans la *Chasse au rat*, le procédé était peut-être un peu lâché, mais la couleur, la vie, le mouvement, étaient très bien rendus.

M. Franck, également élève de Calamatta, avait exposé un assez grand nombre de planches d'une exécution très soignée, mais un peu faible et surtout uniforme. Les ciels, les terrains, les chairs, les draperies sont trop du même ton, et les effets de la taille ne les diversifient pas suffisamment.

Dans le *Miroir*, d'après Cermak, M. Biot a montré du talent et comme dessinateur et comme graveur. Cependant, nous préférons encore la *Vierge du Corrège*, où la couleur est merveilleusement rendue. M. Biot, s'il continue à travailler avec conscience, est appelé, croyons-nous, à s'élever au premier rang de son art.

M. Demannez avait exposé deux gravures : *Les Martyrs*, d'après Slingeneyer, et *Roméo et Juliette*, de Jalabert. La finesse, le soin exact de l'école de Calamatta s'y retrouvaient. La vigueur seule manquait un peu à ces planches d'un effet très-agréable. Un jeune artiste qui a fait toutes ses études en Belgique, M. Desvachez, avait exposé dans le compartiment français, parce qu'il est né en France. Nous ne pouvons pas lui en faire un reproche, mais il nous est permis de regretter que notre école n'ait pu se faire honneur de ce vigoureux talent, qui s'est développé parmi nous.

D'après ce qui précède, on peut voir que la Belgique occupait au Champ-de-Mars une place très honorable dans l'exposition des gravures. Elle venait, je crois, en troisième ordre après la France et l'Allemagne. Nous devons en féliciter vivement nos jeunes graveurs ; car leur art est un art ingrat, dont les amateurs seuls appré-

cient le mérite et que le gros du public néglige et n'encourage guère. Quoique la photographie, comme nous l'avons dit, ne puisse remplacer la gravure, elle ne lui fait pas moins, pour bien des sujets, une redoutable concurrence. Honneur à ceux qui n'en sont pas effrayés et qui continuent à travailler pour satisfaire le goût éclairé des véritables amateurs des beaux-arts.

---