

et Angelet, MM. Henry Perrin, Desplanques, Carpentier, Lacroix, Ferrier.

M. Lugné-Poe nous a rendu, pour un soir, le *Petit Eyolf*, qui est une des plus curieuses pièces d'Ibsen, sinon une des plus belles. Elle est attachante au possible, et je connais peu de drames intérieurs plus poignants que celui qui transforme Alfred Allmer et Rita.

La représentation du *Petit Eyolf* a été vraiment bonne ; à côté de M. Lugné-Poe, Mmes Jane Villeneuve et Marcelle Bailly s'y sont fort distinguées.

A.—FERDINAND HEROLD.

MUSIQUE

L'*Orfeo* de Monteverdi. — Une *Symphonie* de Vincent d'Indy. — Un *Quatuor* de Maurice Ravel.

« *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverdi* (1567-1643), représentée à Mantoue en 1607. Première audition en France le 25 février 1904. » Voici un programme à conserver ; il en vaut la peine. L'événement y relaté est, je crois bien, unique dans l'histoire de l'art musical, où il inscrit pour toujours le nom de l'admirable *Schola*. Après trois siècles, une œuvre inconnue autant qu'illustre vient d'être exhumée de la poussière des bibliothèques. Elle en sort si fraîche et si vivante qu'elle sait aussitôt nous charmer et nous émouvoir. Il ne faut point celer, pourtant, qu'on dut lui faire un brin de toilette. Hormis les chœurs et les pièces purement instrumentales, en effet, il ne nous reste d'*Orfeo* que la mélodie du chant accompagnée d'une « basse continue » *non chiffrée*. Réaliser celle-ci constituait un problème assez délicat. Filtner, qui s'y essaya le premier (1881) dans son édition, d'ailleurs incomplète, y déploya une gaucherie remarquable et une circonspection harmonique idoine à réjouir plutôt un pion de conservatoire que les mânes de l'audacieux Monteverdi. A la *Schola*, on rêvait autre chose qu'un travail d'érudition discutable et lourd. Sûrement documenté par M. Romain Rolland, V. d'Indy a reconstitué l'*Orfeo* avec toute la fidélité matériellement possible, eu égard aux moyens différents dont nous disposons aujourd'hui. Sa réalisation de l'harmonie commandée ou suggérée par la partie de basse authentique, est d'une maîtrise dont lui seul peut-être, dans l'espèce, était capable. La pensée de Monteverdi en acquiert une insoupçonnable

souplesse, une beauté nerveuse qui ajoute à sa puissance, et, si on ne connaissait l'intangible probité de l'interpréteur, on serait induit à présumer qu'il ait flatté l'original. Au surplus, qui pourrait s'en plaindre ? Rien ne fut négligé pour préparer l'intelligence de l'auditoire et assurer son émotion. Une claire et substantielle analyse de M. L. de La Laurencie montrait l'importance de l'ouvrage, exposait, avec une sobre précision, la vie du musicien et le caractère de son art. Enfin le poème était traduit en français. Le résultat fut merveilleux. Ce public parisien de 1904 vibra comme un seul homme, transporté au point d'interrompre l'exécution par ses applaudissements, après le récit de « la messagère » annonçant à Orphée la mort d'Euridice. Une part légitime de l'ovation revient, certes, à Mlle Legrand, qui sut chanter en tragédienne au lieu de se croire au concert. Car c'est la tragédie antique qui servit de modèle à ces inconscients créateurs de ce qui devint plus tard « l'opéra », lequel est contenu en germe et tout entier reconnaissable dans leurs essais, avec déjà le conflit de ses éléments hétérogènes, des arts divers associés, luttant chacun pour la prépondérance, l'obtenant tour à tour et souvent côte à côte.

On s'est plu à rapprocher l'*Orfeo* de certaines productions modernes. Une communication occasionnelle, insérée au *Journal des Débats*, promettait même, de l'audition notifiée, la « preuve évidente d'une absolue conformité entre l'art de Monteverdi et le système dramatique de *Pelléas et Mélisande* ». Enoncée ainsi, la comparaison est vraiment d'un simplisme un peu trop superficiel. Le « *stile rappresentativo* » — (autrement dit « déclamation théâtrale ») — de ce passé lointain apparaît l'embryon et l'ancêtre de bien des choses : non seulement, et avant tout, du traditionnel « récitatif », mais aussi de l'*arioso*, de la « romance » d'opéra en forme lied et, même, de « l'air de bravoure » à vocalises. Les cinq actes de l'*Orfeo* sont respectivement précédés d'une « *sinfonia* », terminés par un chœur final, émaillés de « *balletti* », d'ensembles et de « ritournelles ». On pourrait arguer facilement d'un tas de « conformités » non moins « absolues » que fort dissemblables, et les découvrir chez Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, ou n'importe qui. Pour assimiler tant bien que mal le drame de Claude Debussy à la « fable » de Claudio Monteverdi, il faut faire abstraction, dans *Pelléas*, de tout ce qui est, à proprement parler, la musique, et ne garder que la notation du discours. On trouverait déjà quelque différence.

Si on voulait tenter l'épreuve opposée, il ne subsisterait, de l'*Orfeo*, qu'une partie de la basse dépourvue de signification par l'absence du chant supprimé; — et il resterait presque tout de *Pelléas*. Cependant, entre les deux œuvres et les deux Claude, il existe, en effet, de réelles affinités autorisant un parallèle; mais ces affinités sont plus profondément musicales.

Avec *Orfeo*, ressuscite une époque à jamais mémorable de notre musique, une phase de son évolution étrangement analogue à celle que nous avons vue se dérouler depuis une centaine d'années. C'est au cours et surtout vers la fin du xvi^e siècle que la sensibilité prit nettement conscience de l'*harmonie*. L'événement était depuis longtemps à prévoir. L'oreille humaine ne s'accoutuma que graduellement à la *simultanéité* des impressions sonores, et son éducation fut tout empirique. Jusque-là, elle avait discerné peu à peu, d'abord dans les combinaisons du déchant, puis du contrepoint novice, la « consonnance » de certains « intervalles ». La polyphonie subséquente lui révéla insensiblement l'homogénéité de « l'accord ». Il n'est pas très commode de démêler avec certitude toutes les influences qui contribuèrent à cette évolution. Les tierces et sixtes du « faux-bourdon » dénoncent déjà, aux environs de 1400, le plaisir physique de l'oreille à la superposition d'intervalles harmonieux, indépendamment de tout intérêt intellectuel provenant des combinaisons contrapunctiques. Vers le déclin du xvi^e siècle, le « frottole » et la « villanelle » sont le témoignage d'une tendance à la pure et simple « harmonisation ». Une harmonie virtuelle anime et libère l'inspiration du prodigieux Josquin et, dès 1501, chez un de ses contemporains, dans le *Ludus Dianæ* de Conrad Celtes, on rencontre un « chœur de Nymphes » à quatre voix, composé d'une succession d'accords parfaits basés sur la fondamentale, et dont la mélodie est exactement mesurée et cadencée selon le mètre des vers chantés. L'accoutumance progressive engendra ainsi une conception nouvelle de la matière sonore, qui devait révolutionner l'art musical. Bientôt, on voit se dessiner une réaction toujours plus marquée contre le « contrepoint ». En face de la *polyphonie*, se dresse, en adversaire décidé, l'*homophonie*. Au lieu de l'harmonie intermittente d'intervalles déterminés, due à la coïncidence éventuelle de deux ou plusieurs « notes », au hasard des combinaisons de *monodies* indépendantes, simultanément entendues, l'oreille perçoit et exige à présent une harmonie constante et

naturelle, corrélatrice à l'enchaînement mélodique. Dans la polyphonie « monodique », le son était une sorte de « corps simple », une matière isolée et inerte, manipulée et amalgamée au gré du combineur, soumise à sa volonté. Dans la polyphonie « homophonique », le son est considéré comme partie intégrante et constitutive d'un tout homogène. Pour la première fois peut-être, depuis les origines de notre musique occidentale, on constate formellement la réalité d'une « mélodie harmonique ». La synthèse est consciente et définitive. La mélodie est enfin conçue avec et en même temps que son harmonie fondamentale. Il s'ensuivit très logiquement l'adoption de la « basse générale ou continue », dont le chiffage mécanique devint plus tard un dangereux instrument de routine. L'*harmonie* était née et, avec elle, la « forme » affranchie des formules, libre d'en user, mais non assujettie aux procédés successifs de l'« imitation », indispensables jadis à l'inspiration monodique. Celle-ci même et sa polyphonie en subissent une impulsion efficace : chez Frescobaldi, à côté de la fugue « réelle », s'installe et s'impose la fugue « du ton ».

Un des étonnements de Nietzsche, qui s'en montre fort scandalisé dans *l'Origine de la Tragédie*, c'est la soudaine apparition et la vogue immédiate du « *stile rappresentativo* », après le « sublime » apogée de la polyphonie paléstrinienne. Bien que cela semble, a priori, friser le paradoxe, tout progrès notable de la sensibilité « harmonique » a nécessairement pour conséquence une période de « mélodisme » plus ou moins, et diversement, accusé. Car ce que nous nommons « harmonie » n'est pas le résultat d'un assemblage artificiel de sons arbitrairement choisis, mais l'effet d'un phénomène objectif, agissant tout autant sur des choses inanimées (diapasons, cordes, tuyaux) que sur notre sensation ; — le phénomène de la « résonnance naturelle », constituée des aliquotes partiels ou « harmoniques » du son musical, et que nous pénétrons peu à peu. A chaque extension de nos facultés sensorielles, correspond une perception adéquate et une surexcitation subjective momentanée, une joie toute sensuelle au contact de la sonorité neuve et complexe. Au xvi^e siècle comme au xix^e ou ailleurs, le « mélodisme » est la manifestation du « plaisir au son pour le son » accompagné de sa naturelle harmonie ; et, là comme autre part, la diversité de la sensation est exploitée presque aussitôt pour la paraphrase nuancée des sentiments : la musique devient « moyen d'expression ».

Vers 1480, l'évolution était accomplie. Le comte Bardi, protecteur de Caccini, déclare : « Il y a aujourd'hui deux espèces de musique. L'une est celle appelée *contrepont*. Nous définirons l'autre : *l'art de bien chanter*. » — Et, à cette évocation de l'art du « *bel canto* », surgit toute une vision rossinienne. Et, quand Caccini lui-même, dans sa *Nuove musiche*, réproouve toute atteinte à la prosodie, blâme « une musique où on ne comprend pas bien les paroles » au lieu que soient soulignés le sens et la portée du verbe, et conclut, en invoquant Platon : « ... La musique n'est, avant tout, que *langage et rythme*, et seulement après, et en dernier lieu, *son*. L'inverse n'est pas vrai... », — on cherche la signature de Wagner. Et les arguments sont les mêmes. Comme, à peu près, Wagner à la « musique pure », Caccini reproche au « contrepont » d'être apte seulement à « satisfaire l'oreille par le concert de l'harmonie », et de ne pouvoir toucher jamais « *l'intelletto* » par « des discours rendus inintelligibles » ; — sans que l'un ni l'autre censeur ait paru songer que la seule hyperesthésie de « l'oreille » à la nouveauté d'impressions éprouvées de « l'harmonie » susdite, permettait l'emploi pertinent du mélос et déterminait sa puissance émotive. Alors comme hier, la musique est proclamée « servante du drame » ; et les moyens sont les mêmes. Ici, « *legende* » ; là, « *favola* ».

Et l'illusion est identique. On a écouté et admiré, à la Schola, de longs fragments d'une œuvre de Monteverdi. De Peri, Caccini et Cagliano, on n'en aurait pas supporté le quart ; pas même autant d'Emilio de Cavalieri ou autres. De toute la pléiade novatrice, Monteverdi est celui qui semble avoir péroré le moins. Il se contentait de faire de la musique pendant que ses confrères élaboraient des systèmes, appelaient exégètes, esthéticiens et antiquité à la rescousse. S'il partagea leur succès et, de son vivant, connut comme eux la gloire locale, il fut le plus attaqué, dénigré jusqu'à l'invective par Artusi, le Fétis d'alors. Et il est le seul qui brave le temps, le seul, aujourd'hui, que notre sensibilité tolère, entre ses rivaux ou émules. Pourtant, il n'use pas d'autres ressources ; il paraît ne rien inventer. Il n'est pas le créateur de l'opéra, dont le principe et les débuts remontent plus haut que la *Dafne* (1594) ou les deux *Euridice* (1600) de Peri et Caccini. Doit-on tenir Monteverdi pour « le père de l'instrumentation » ? Le *Ballet comique de la Reine*, de Baltazar de Beaujoyeux pour la mise en scène, de Gérard de Beaulieu et

Jacques Salmon pour la musique, est de 1581. On y rencontre un orchestre beaucoup plus considérable que celui de l'*Orfeo*, utilisé avec un pareil souci de variété et de contraste, d'accord entre le caractère des timbres et celui des personnages. Il faut même ajouter que, déjà, dans le dialogue de Glaucos et Thétis, on y trouve un spécimen évident du « *stile rappresentativo* » autant que les roulades esquissées de l'*aria di bravura* future. Monteverdi inaugura le *tremolo* et le *pizzicato* des cordes ; mais ce n'est probablement pas pour cette innovation que son nom marque une étape de l'évolution musicale. Serait-ce pour la complexité de ses accords ? On en avait entendu bien d'autres, vers 1585, avec les madrigaux de Gesualdo, prince de Venosa, « le chevalier errant et virevoltant au labyrinthe de la modulation ».

Mais, parmi le contrepont fleuri et mouvementé du génial Gesualdo, les intermèdes d'une harmonie insolite arrivent un peu comme des cheveux sur la soupe. On dirait, en ces endroits, qu'il arrête court l'élan de son inspiration naturelle, pour intercaler le fruit d'expérimentations patiemment réalisées sur un instrument à clavier. Il s'égare souvent dans le dédale du chromatique ou d'une enharmonie fictive, et, malgré sa hardiesse modulante, il ne néglige aucun artifice afin de « sauver la dissonance ». Il est savant ; à la fois traditionnel et curieux. Il cherche et il *veut* trouver du nouveau. Il interroge et triture la substance sonore, et il ne sait que faire de ce qu'il obtient, car, en ce temps des carrosses massifs aux frustes essieux, il découvre parfois une roue d'automobile avec pneu Michelin. Monteverdi ne cherche pas, et il trouve sans le vouloir. Et, ce qu'il trouve, il sait s'en servir aussitôt, parce que c'est l'œuvre spontanée de sa sensibilité. Il obéit à son instinct et, sans s'en douter, il libère l'harmonie. En parcourant les ouvrages de ses compétiteurs, on n'a pas de peine à se convaincre que Monteverdi fut bien le premier à traiter librement la soi-disant « dissonance », en employant, sans « préparation », non pas seulement la 7^e, mais aussi la 9^e de dominante. Et son génie devance de très loin son époque. Quand elles ne sont pas tout bonnement maladroitement, la plupart des basses de Peri et Caccini orneraient dignement le traité de Bazin de leur « quatre coins » obstiné entre un 1^{er} et un 4^e ou 5^e « degrés » opiniâtres. Les meilleures de Cavalieri pontifient jusqu'à en crever de « cadence parfaite ». Celles de Cagliano essaient à la mélodie impubère le corset de la symétrie. Tout cela fleure déjà l'emplâtre conservatorial, le ban-

dage breveté « tonique, dominante et sous-dominante ». Les basses de Monteverdi sont pleines de surprises. Il s'y montre si peu précurseur d'une tonalité hâtivement systématisée, que, même aujourd'hui, leur liberté nous déconcerte. Après trois cents ans, nos doctes voisins bronchent devant les témérités du vieil harmoniste, et il faut un maître d'avant-garde pour nous restituer sa pensée dans sa vigueur native.

Les conquêtes de Monteverdi devinrent bientôt le prétexte et la base d'une théorie tonale qui dura longtemps indiscutée et qui règne encore à l'école. L'auteur d'*Orfeo* n'y est pour rien. Son génie fut d'avoir ignoré tout système, d'avoir, avant quiconque, éprouvé fortement telles vertus méconnues de la matière sonore, dérivées des propriétés essentielles du son musical, phénomène objectif et complexe; et, à la barbe des Artusi et de la tradition, au mépris des habitudes, d'avoir pensé et créé comme il sentait. C'est en cela qu'on peut comparer son art primitif à celui de Claude Debussy. Tout autre rapprochement est spécieux. Qu'importe, ici, la déclamation dramatique? C'est une illusion « wagnériste ». On a beaucoup wagnérisé, vers 1600, en Italie, avec le « *stile rappresentativo* ». Autant que Monteverdi, tout le monde l'employait alors au théâtre et parfois ailleurs. Pour avoir respecté la prosodie, réjoui ou troublé « l'*intelletto* » grâce à la compréhension des paroles, les œuvres de Caccini, Cagliano et consorts ne s'en portent pas mieux aujourd'hui. Les noms de ces « novateurs » n'échappent au néant de l'oubli que recueillis par une érudition spéciale. L'antiquité et les systèmes n'ont pas sauvé de la caducité leur « art de l'expression ». En voulant faire comme eux, Monteverdi émancipa deux intervalles, — et lui seul est « resté ». Seul, à cause de cela, il ouvre et suscita toute une ère d'évolution féconde, et l'art de ce revenant émeut encore notre âme actuelle. Car, en dépit de Platon, Caccini et Wagner, « la musique n'est, après comme avant tout, que son ».

§

« M. d'Indy est l'un des artistes les plus considérables de notre pays et de notre temps. Une symphonie est l'ouvrage le plus considérable que puisse produire la musique... », observe fort justement M. Gaston Carraud. Et je ne puis que m'associer aux regrets de l'éminent et délicat critique de la *Liberté*, pour déplorer avec lui le retard de l'éditeur à publier la partition de la *Symphonie en si bémol*. Une œuvre aussi im-

portante à tous égards ne saurait être appréciée, sans irrespect ou présomption, d'après une audition éphémère, même réitérée à huit jours de distance. La symphonie est une forme complexe où, à côté des éléments purement musicaux de l'inspiration mélodique et harmonique, intervient et parfois domine le facteur surtout intellectuel de l'ordonnance et du développement des idées. Cette logique intellectuelle est l'essence de la polyphonie « monodique », et constitue la principale beauté de bien des chefs-d'œuvre de la symphonie classique. Elle en détermina l'armature architecturale, y combine et régit la mêlée des individus thématiques, la marche et les péripéties du drame sonore. L'intérêt de l'esprit à ces combinaisons est si puissant qu'il peut quelquefois supplanter toute préoccupation autre que leur déroulement successif et logique, et paraît ainsi merveilleusement comparable à la joie éprouvée aux pures spéculations de la pensée abstraite. Et, comme celle-ci se soumet alors aux lois préétablies du syllogisme, pareillement l'inspiration accepte volontiers l'enchaînement éprouvé de formes traditionnelles, et adopte, quasi-spontanément, la syntaxe déductive issue du « contrepoint ». La *Symphonie en do mineur* de Saint-Saëns en offre un exemple admirable souvent de majestueuse eurythmie. Il m'a semblé reconnaître une beauté d'ordre analogue dans la seconde symphonie de Vincent d'Indy, et, en même temps, le dessein — prémédité, à ce qu'on m'assura, — d'une antithèse entre deux idées représentatives de la pensée moderne et de celle du passé. Mais ce contraste, en réalité, ne me sembla qu'apparent. Qu'elle s'enveloppe des harmonies de *Fervaal*, reprenne à *Médée* un rythme antique, ou renouvelle, en son art accompli, la polyphonie de *l'Etranger*, c'est toute la pensée de V. d'Indy, une et diverse, désormais définitive et de nous bien connue, que nous retrouvons appliquée à des combinaisons nouvelles avec la maîtrise suprême qui est celle du musicien. Pour comprendre et goûter pleinement cette beauté complexe, qui relève autant de la méditation réfléchie que de la génialité, il faut approfondir ces combinaisons et suppléer, par la loisible contemplation de l'esprit, à la fugacité de l'impression auditive. C'est la faveur que nous promet la partition attendue d'une œuvre où s'affirment, une fois de plus, l'immuable sincérité et les nobles aspirations de l'artiste.

§

Parmi les ressources que nous légua l'art classique et pour

un vrai musicien, l'une des plus séduisantes, avec la symphonie, est assurément le Quatuor à cordes, et, malgré la polyphonie restreinte à quoi il réduit l'écriture, il a su s'imposer à la luxuriante harmonie de l'inspiration contemporaine. Toutefois, on ne peut s'y méprendre, ce précieux témoin d'un autre âge tend visiblement à disparaître, après une carrière glorieuse où il dut s'effacer peu à peu devant des moyens d'expression plus féconds ou plus souples. Haydn en avait produit 77; Mozart en fit 26; Beethoven, 17; Schubert, 8; Schumann et Brahms, 3; Franck, un seul. Présentement, l'apparition d'un beau quatuor est un événement dans notre vie musicale, et qui se passe, d'ordinaire, toujours au même endroit. Ce fut encore à *la Nationale*, le 5 mars dernier, qu'on acclama une composition de ce genre. Quand on a entendu le *Quatuor en fa* de Maurice Ravel, on n'est plus très surpris que le bloc des cuistres d'Institut ait refusé le prix de Rome au jeune artiste. Si le scandale fut souligné cette fois par la véhémence particulière des protestations du maître Gabriel Fauré, l'aventure est éternelle. Les compétences hospitalisées et consacrées ont le pressentiment perspicace, et flairent sans tendresse le rival et successeur éventuel : car le fauteuil, complaisant aux pires, subit aussi quelquefois les meilleurs. Des musiciens capables d'écrire un tel quatuor, il n'y en a pas beaucoup sous la coupole ou autre part. C'est une œuvre de savoureuse et forte musicalité. La forme limpide y suit le schéma classique; l'inspiration, dénuée de formules, émondée de grandiloquent pathos, y coule sans effort, comme émanée d'une verve ingénue et exquisement originale. L'harmonie délicieuse et neuve évoque celle de Cl. Debussy, et se rattache évidemment à un mode analogue de sensibilité. A l'épreuve et à l'examen, on discerne bientôt qu'il y a ici filiation et non pastiche. Les conquêtes harmoniques d'un Debussy vont rénover l'art musical, comme les suggestions de Monteverdi l'ont fécondé jadis. Enfin, des affinités électives déterminent le choix et l'efficacité des influences. Celles recherchées par Maurice Ravel sont transparentes dans ses premiers ouvrages. Il aima et, sans doute, il n'a pas cessé d'aimer Chopin, Schumann et les Russes; mais sa personnalité, qu'avaient dégagée ses prestigieux *Jeux d'eaux*, s'accuse aujourd'hui délibérément dans son *Quatuor*. Une saine et subtile nature de pur musicien s'y divulgue, faite surtout de charme et de grâce audacieuse; un art spontané, où l'indéfectible vertu de

l'instinct assure la portée de la pensée. Il faut retenir le nom de Maurice Ravel. C'est celui d'un des maîtres de demain.

JEAN MARNOLD.

ART MODERNE

A la Galerie des Collectionneurs, 338, rue Saint-Honoré. — Les deux expositions qu'on peut voir dans cette galerie — l'une, permanente, d'œuvres aux dates très diverses, l'autre temporaire et d'un contemporain — sont inégalement intéressantes.

Les « Scènes de la vie en Basse-Normandie » et les « Paysages bas-normands » de M. Paul Cirou témoignent d'un sincère effort et qui mérite tous les encouragements. Il a scrupuleusement étudié le ciel et le sol normands, l'humanité qui vit dans cette atmosphère profonde, abondante, forte, et il a voulu transcrire, comme nous le dit son préfacier, M. Henri Frantz, les « secrets de beauté et d'énergie » de la terre et de la race. Il l'a voulu. Je n'ose affirmer qu'il y ait réussi. Cette peinture est lourde et sans charme, sous prétexte de vigueur ; les effets à la fois sont gros et petits, emphatiques et minces. Surtout quand apparaissent des personnages la composition trahit une attristante faiblesse ; ce *Jeteur de sort*, ce *Fou sur la lande* sont d'un romantisme immédiat, étrangement suranné. Et je vois bien les excellentes, les touchantes intentions de l'artiste qui peignit *La Prière du soir*, — ces vieillards et ces enfants agenouillés devant une statuette de la madone, éclairés d'en bas, et la lueur qui tremble et se joue sur les êtres et les choses, dans l'humble chambre, — mais je voudrais et ne crois pas pouvoir dire que ces intentions sont réalisées. Il n'en faut pas moins rendre hommage à la courageuse sincérité d'un grand effort et signaler avec plaisir les qualités simples et franches de certaines études et impressions, entre lesquelles *la Montée d'mé* paraît être la meilleure.

Très composite, l'exposition permanente. Plusieurs de ses numéros passeraient déjà les bornes de cette rubrique, — œuvres de Corot, Courbet, Troyon... Mais voici Van Gogh et Gauguin.

Les tableaux qui représentent ici ce dernier artiste sont tout à fait inattendus et seraient singulièrement précieux à retenir pour l'exposition générale que nous méditons. Sauf deux toiles de la Martinique, ce sont des études du premier instant, études directes de nature, les unes pas même encore