

somnambule qu'Huguette traîne après elle des Folies-Bergère à l'Abbaye ou au Monico, et du Monico dans son lit. Nouvelle résolution, il divorcera ; et, comme sa femme y consent, tous deux conviennent qu'un constat de flagrant délit d'adultère sera dressé par le commissaire de police, d'un adultère supposé commis par lui avec la complicité d'une jeune modiste de ses amies. Mais le cœur d'Huguette n'est pas moins français que le sien, et, après réflexion, telles ces dames de la Comédie, déclare indigne d'elle cette distribution des rôles. Etre cornarde ? fi ! Elle réclame le droit qu'a quiconque de vivre son petit adultère et exige, pour elle, les honneurs de la guerre. Cette compétition d'intérêts semblables amène les deux parties à installer au domicile conjugal, chacun dans son lit respectif, qui son amant qui sa maîtresse. Comme on le voit, la situation est extrêmement tendue et, pour en sortir, il faudrait qu'un des deux adversaires consentît à la défaite, mais comme, malgré leurs défaillances morales, ils ont le cœur haut placé et de race, nul d'eux ne s'y peut résoudre. Pourtant, parce qu'il faut qu'au théâtre et dans la vie les choses s'arrangent, Frédéric et Huguette découvrent au fin fond d'eux-mêmes, comme derrière les fagots, à la lumière de la jalousie, un peu du vieil amour, grâce auquel la famille une fois encore est sauvée. L'affabulation de la pièce de M. Maurice Hennequin est au surplus toute dans cette bénédiction qu'apporte, en apothéose, aux deux époux, le Marquis et la Marquise de Kersalec, parangons de l'honneur conjugal.

« *Les Honneurs de la Guerre* sont supérieurement joués par MM^{mes} Marie Magnier, Arlette Dorgère et Simone Frévalles et par MM. Rozenberg, Lérand et Plateau. »

Memento. — Vaudeville : *Hélène Ardouin*, comédie en 5 actes, de M. Alfred Capus (14 mars). — Théâtre des Arts : *Les Deux Versants*, pièce en 5 actes, de M. William Vaegan Moody (11 avril). — Théâtre Idéaliste : *Le Mystère du Chevalier qui donna sa femme au diable* (xv^e siècle), écrit de nouveau et mis en scène par M. Carlos Larronde (12 avril). — La Petite Scène : *La Gageure imprévue*, comédie en un acte, de Sedaine ; *le Faucon et les Oies de Boccace*, comédie en 3 actes, de la Drevetière de l'Isle (2 mai).

MAURICE BOISSARD.

MUSIQUE

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES : *Le Freischütz* de Weber ; *Benvenuto Cellini* de Berlioz ; représentations italiennes et concerts. — THÉÂTRE DES ARTS : *Pygmalion* de Rameau ; *le Festin de l'Araignée*, ballet de M. Gilbert de Voisins, musique de M. Albert Roussel ; *Mesdames de la Halle*, opérette d'Offenbach. — OPÉRA-COMIQUE : *Il était une bergère*, conte lyrique de M. André Rivoire, musique de M. Marcel Lattès ; *le Pays*, drame de M. Le Goffic, musique de M. Guy Ropartz.

L'édifice que M. Gabriel Astruc baptisa **Théâtre des Champs-Élysées**, sans doute parce qu'il se dresse Avenue

Montaigne, est une construction modern-style dont l'extérieur, avec son parti-pris de lignes droites et ses vomitoires écrasés, fait un peu l'impression d'une gigantesque cage à mouches ; et cependant ce n'est tout de même pas mal du tout dans sa rigidité volontaire. On pénètre dans un hall d'hôtel ultra-select où, supplantant le désuet contrôle, de reluisants majordomes, en livrée et mollets, parés de chaînes nickelées, vous indiquent la direction de votre placé. De non moins imposants larbins vous conduisent respectueusement jusqu'à votre fauteuil, et on peut contempler la salle. Etagée en courbes élégantes, couronnée de fresques signées Maurice Denis, inondée d'une lumière égale, tamisée, douce aux yeux quoique intense, elle est vraiment très bien, elle aussi, cette salle. Le gris des marbres et l'amarante des tentures forment un harmonieux contraste. C'est cossu, simple et de haut goût. Sans doute, tout cela semble peut-être encore un peu trop neuf, mais le temps se chargera, comme ailleurs, des atténuations nécessaires. Les sièges y sont confortables et, à quelque endroit qu'on se trouve, on voit toute la scène et on ne perd rien du spectacle. En vérité, c'est parfait. Asseyons-nous donc et écoutons. Au premier moment, on est assez surpris par la sonorité de l'orchestre. Encore que l'acoustique s'atteste assurément bien supérieure à celle de l'Opéra, cette sonorité apparaît comme ouatée et un peu grêle. On dirait qu'on l'entend, sinon de très loin, du moins d'une pièce voisine dont la porte serait entr'ouverte. Peu à peu, on remarque un certain manque d'équilibre entre les timbres associés. Les cordes, avant tout, cette âme de l'orchestre, ne sonnent pas, semblent comme enroutées dans les passages de douceur et dominées dans les *forte* par le reste. Le défaut est fâcheux, peut-être capital. Il sera évidemment indispensable de relever un peu le plancher de l'orchestre, qu'on logea ici dans un trou à l'instar de Bayreuth. Seulement le trou est trop profond sans doute. Le remède est donc facile ou, du moins, le paraît. On peut toujours essayer. Mais voici que l'Ouverture s'achève et que le rideau se partage. Et alors on se sent vraiment plutôt interloqué. Entre, non pas seulement le faste, mais le goût, la réelle qualité artistique de tout ce dont on fut entouré jusqu'ici, et l'acabit de ce qu'on découvre sur la scène, le désaccord est inopiné, le disparate d'une brutalité pénible à presque tous égards, et il persistera jusqu'au bout. On ne s'attendait assurément pas aux splendeurs rutilantes des Ballets Russes, qui d'ailleurs n'eussent point été de circonstance, et on admet volontiers qu'une entreprise régulière et dépourvue de subvention s'accommode difficilement des prodigalités propres à des représentations exceptionnelles ; mais M. Jacques Rouché a donné depuis deux ans au Théâtre des Arts des exemples dont le Théâtre des Champs-Élysées eût pu s'inspirer à bon compte. On n'imagine

guère la médiocrité et le pompiérisme des décors où il nous offrit le **Freischütz**. L'honnête Salle Favart des familles n'aurait pas trouvé mieux jadis pour montrer *le Pardon de Ploërmel* ou *Fra Diavolo*. Dans ce cadre banal et suranné sévit en outre une inadéquate mise en scène évoquant sans effort les plus toulousains souvenirs. M. Van Dyck, qui fut ténor, a quelque temps collaboré naguère avec M. Pedro Gailhard, et on s'en aperçoit. Les mouvements des ensembles, les entrées, sorties ou évolutions des personnages sont d'une imperturbable maladresse ; les attitudes et les gestes de ceux-ci, à peu près, à l'avenant. Enfin on ne se douterait certes pas, et à aucun propos, que le Théâtre des Champs-Élysées dispose d'une machinerie perfectionnée. Les entr'actes étaient d'une longueur pareille, en somme, à celle à quoi nous sommes condamnés ailleurs, et néanmoins parfois insuffisante. Peut-être fut-ce pourtant un accroc accidentel qui provoqua, après l'introduction du 3^e acte, l'interruption de quelques instants de silence en face du rideau obstinément baissé. Mais les apparitions et disparitions de Samiel et des autres spectres se divulguent d'une puérilité excessive. Dans la Gorge au Loup, malgré l'obscurité, on les distingue nettement, qui sortent de derrière quelque portant, s'avancent, puis se baissent et rejoignent à reculons leur cachette. La fantasmagorie romantique de ce tableau est, du reste, totalement ratée. Le décor est un fouillis quelconque aussi mal approprié que possible aux jeux de scène indiqués. Au milieu, un torrent de tout repos déroule par intermittence une cascade à mécanique. La plupart des prescriptions fantastiques du livret sont méconnues. La tempête est escamotée, comme aussi bien la Chasse infernale, que quelque projection cinématographique réaliserait cependant sans peine et à souhait aujourd'hui. Pour la mort de Kaspar, M. Van Dyck n'a pas manqué naturellement d'emprunter à notre Opéra le gros chêne fendu dans le tronc duquel surgit soudain le buste de Samiel ; seulement, au lieu d'un truc d'ombre et d'éclairage subit, il y emploie une simple toile très foncée et, à travers une sorte de grillage, on discerne Samiel qui la soulève tout bonnement avec la main pour apparaître et s'en aller de la même façon candide. Tout cela est regrettablement enfantin. M. Van Dyck eût pu précieusement s'aider des jeux de lumière plus ou moins polychromes, mais il n'a manifestement pas le plus léger pressentiment de la manière de s'en servir, et aurait bien besoin de demander quelques leçons à M. Albert Carré, qui en sait tirer un si heureux parti. A ce point de vue, les indications du dramaturge furent presque constamment faussées et le plus gauchement du monde. Bref, en tant que spectacle, la désillusion fut suprême autant qu'inattendue. Peut-être ne fut-on pas beaucoup moins déconcerté par l'aspect nouveau, encore qu'authentique, sous lequel nous

était présenté ce *Freischütz*. M. Georges Servières en a pour la première fois rédigé une traduction fidèle, strictement conforme à l'original, et on doit certainement l'en féliciter. Mais peut-être exagérât-il le scrupule et la révérence, en traduisant quasi mot à mot, le livret de Kind. On avait la sensation gênante qu'il attribuât à ce texte innocent une valeur égale à celle de la musique de Weber. Il aurait pu, sans le moindre dommage, en condenser quelque peu l'essentiel et, sans en altérer l'ingénuité, en élaguer maint ridicule. D'autre part, nous ne sommes plus accoutumés à cette alternance de discours et de chants; nous en tolérons désormais malaisément la convention caduque, et la musique, qui seule ici constitue le chef-d'œuvre, semble perdre bien plutôt que gagner à ce morcellement. Malgré l'indéniable intérêt de cette restitution historique, je confesse humblement préférer encore les récitatifs de Berlioz, d'autant que, dès qu'il leur fallait parler, les acteurs s'attestaient presque unanimement à peine à la hauteur de l'amateur de salon le plus novice et souvent même bien au-dessous. Et je ne saurais guère contredire l'avis d'un mien ami, volontiers nomade, qui m'assurait dans les couloirs que, sur des scènes provinciales, certains des interprètes eussent récolté sous des huées une ample provision de pommes cuites. Par bonheur, il restait l'adorable musique, dont un siècle n'a pas effleuré la radieuse fraîcheur, et où la bonne volonté de la troupe se rattrapa, en somme, fort honorablement. Que le Théâtre des Champs-Élysées nous octroie seulement ainsi, sans vedettes, tout ce que promet son programme, et il aura droit à notre reconnaissance. Mais il semble bien qu'à ces fins le concours de M. Weingartner lui soit plus superflu que tutélaire. M. Weingartner s'est visiblement refroidi avec l'âge. Il paraît avoir renoncé à la gesticulation tintamarresque dont l'incontinence nous ahurit jadis jusqu'à l'angoisse de le voir se casser quelque chose au cours de ses violents exercices. Son virtuosisme impénitent cultive aujourd'hui l'effet contraire sans dépouiller le figé. Sous prétexte sans doute de germanique bonhomie, de *Gemüth*, sa direction traînarde affubla d'un bonnet de nuit le délicieux chef-d'œuvre. Celui-ci cependant sortit victorieux de toutes ces épreuves, dont aucune ne put prévaloir contre l'enchantement sonore.

Il n'en fut pas de même, hélas! pour **Benvenuto Cellini**. En vérité, on ne saurait sans injustice reprocher véhémentement à nos aïeux l'éclatant insuccès dont ils saluèrent cet ouvrage. Pour nous à l'heure qu'il est comme en 1838 pour eux, *Benvenuto* s'avère dans l'ensemble, à franchement s'exprimer, ce qu'on appelle « une barbe » en français véridique. Il est infiniment probable que la mise en scène de M. Van Dyck n'a pas été sans contribuer notablement à un désastre que l'ingéniosité de M. Albert Carré aurait peut-être conjuré. Le livret de *Benvenuto* est certes des plus fastidieux, aussi dénué d'é-

motion que même du moindre intérêt; mais sans doute aurait-il été possible de faire de cette sorte d'*opera-buffa* autre chose que du Guignol niais, encadré de décors étalant sans vergogne le poncif le plus conventionnel sous les plus maladroits éclairages. Le pittoresque même ne fut pas moins raté ici qu'ailleurs. M. Van Dyck a reçu joyeusement de M. Pédro Gailhard la tradition des feux de bengale rouges dont les exploits passés sont entre tous inoubliables. C'est sur cet immuable incendie qu'il plaqua le tohu-bohu d'un carnaval romain inopinément traversé par un quadrille de ballerines d'opéra exécutant sereinement, avec force sourires à la salle, le pas d'un divertissement bien symétrique. Il est curieux que la profondeur de la scène semble ici avoir été si gauchement exploitée que ce tableau de vie et de multitude grouillantes en apparaît aussi étriqué que terne, en somme, et à la fois confus et compassé. Pour comble, le soir où j'eus pris mon billet, il advint que les chœurs, ayant perdu la tramontane, s'arrêtèrent soudain de chanter au beau milieu du tumultueux finale en laissant à l'orchestre affolé le soin de terminer l'acte sans eux. Un semblable accident témoignerait, où que ce soit, de la plus déplorable négligence dans la préparation d'un ouvrage; ce n'est, au demeurant, pourtant qu'un accident, tandis que mise en scène, jeux de lumière et interprétation sont ici le résultat conscient d'efforts évidemment sincères. Et on peut s'en convaincre que, dans le meilleur cas, il ne pouvait rester de *Benvenuto Cellini*, au Théâtre des Champs-Élysées, que la musique toute nue, comme pour le *Freischütz*. Seulement, l'aventure était fort différente. *Benvenuto* est l'une des œuvres les plus inégales de Berlioz. A une verve mélodique parfois étincelante y succède tout à coup la torpeur quasiment désertique d'airs démodés et insipides. Il n'y a pas de milieu chez Berlioz entre l'originalité savoureuse et la pire platitude, et on conçoit que la réceptivité puisse être fortement décontenancée par les soubresauts d'une incohérence où la musique en soi est absolument incapable d'offrir quelque compensation. Au point de vue purement musical, en effet, *Benvenuto* a l'air d'une sorte de gageure. Son Ouverture en est peut-être l'unique morceau musicalement acceptable. En relisant la partition, on est positivement effaré de l'amusicalité constitutionnelle qu'elle trahit chez son auteur, de son impéritie harmonique et modulatrice, de son invraisemblable impuissance à manier spontanément le langage sonore. J'avais quelque remords de la sévérité d'une analyse publiée autrefois ici sous le titre de *Hector Berlioz « musicien »*, mais il faut bien se rendre à l'évidence. D'une façon générale, la musique de Berlioz ne vaut que pour l'éventuelle saveur de son inspiration mélodique dont il ne sait le plus souvent que faire. En dehors de cette monodie, la musique de *Benvenuto*, à proprement parler, n'existe pas; et, même aux plus

verveux instants de cette inspiration monodique, c'est à peine si le compositeur parvient laborieusement çà et là à la doter d'une harmonisation quelque peu pertinente. Certes oui, Berlioz a bien été « le moins musicien des musiciens », et il le fut rarement aussi peu que dans *Benvenuto*. Cependant, de ce diable d'homme, rien n'est indifférent, et on n'en doit pas moins louer hautement M. Astruc d'avoir essayé de réhabiliter cet ouvrage oublié du malgré tout génial et frénétique ancêtre de notre romantisme national, en même temps qu'il nous restituait un *Freischütz* authentique. On aimerait établir un rapport péremptoire entre la musicalité intrinsèque des deux œuvres et l'accueil qui leur fut respectivement réservé; mais le public du Théâtre des Champs-Élysées est si particulier qu'on craindrait d'être téméraire. Il est probable que *Benvenuto* le rasa carrément; quant à la musique du *Freischütz*, elle ne le gêna nullement pour causer de ses petites affaires. Autour de mon fauteuil, à tout le moins, les conversations animées ne se sont guère interrompues durant l'audition tout entière. N'empêche que *Benvenuto* ne déçoive à l'heure qu'il est tout le monde, profanes aussi bien qu'avertis, tandis que le *Freischütz* jouit toujours d'une jeunesse qui paraît intangible. L'un, et précisément le plus récent en date, est déjà périmé sans plausible recours; l'autre est « resté » et restera aussi longtemps que l'art harmonieux des sons charmera des sensibilités humaines. Et il en faut conclure une fois de plus que la pérennité des œuvres musicales est d'ordre exclusivement spécifique. Comme deux siècles plus tôt l'*Orfeo* de Monteverdi, qui nous émeut encore, le *Freischütz* marque un tournant de l'évolution sonore. Et c'est ici qu'on peut constater plus clairement que nulle part ailleurs peut-être le caractère objectivement déterminé de cette évolution dont j'entretiens souvent les lecteurs du *Mercury*. Avec l'intronisation décisive d'un accord fondamental de neuvième, issu du phénomène de la résonance naturelle, un concept harmonique étranger à la sensibilité des « classiques » instaure un langage nouveau et du même coup le « romantisme ». C'est uniquement cet accord rénovateur, que, pour la première fois dans la musique, on rencontre presque à chaque page, qui semble comme empourprer le chef-d'œuvre, et confère à son inspiration une saveur inconnue jusque-là. La cavatine d'Agathe est à cet égard sans exemple, sans précédent. Rarement le génie d'un musicien s'attesta aussi essentiellement harmonique que celui de Weber. La mélodie, chez lui, jaillit spontanément de l'harmonie, en paraît naître, constituée de sa sève et engendrée par elle comme un fruit. Grâce à cela, la musique du *Freischütz* est une pure émanation de la nature; nul chef-d'œuvre ne fut plus ingénu ni plus profond; aucun n'a moins à redouter du temps.

J'avoue ne pas être de ceux que scandalisa l'intermède de quelques

représentations italiennes, dédiées par le Théâtre des Champs-Élysées à l'art du *bel canto*. Les pensionnaires de nos scènes lyriques subventionnées ne pourraient que tirer profit à ne pas en manquer une seule. Le lamentable état de la science du chant dans notre capitale suffirait à excuser, en manière de leçon, la reprise même de *Lucie de Lamermoor*, et chacun sait que *le Barbier* est un chef-d'œuvre. En attendant sans doute l'organisation régulière d'un plus copieux répertoire, les soirées d'opéra du Théâtre des Champs-Élysées ont fréquemment pour lendemain des concerts symphoniques, qui semblent parfois dévoyer à des exhibitions de virtuoses. Le concert d'inauguration exhiba assez comiquement, dans le rôle de chef-d'orchestre, la fleur de nos musiciens consacrés dirigeant chacun à son tour un ouvrage de sa composition. On eut le droit de s'étonner parmi cette anthologie de notre art national, de ne pas trouver au programme le nom de M. Maurice Ravel, sans lequel une manifestation représentative de musique française contemporaine apparaît évidemment incomplète. La plupart des autres concerts furent employés par M. Weingartner à la révélation de Beethoven au prix de 18 frs le fauteuil. Le public du Théâtre des Champs-Élysées est décidément très particulier. On n'en doit pas moins accorder un bienveillant crédit à cette entreprise visiblement encore inexpérimentée. Ce qu'elle nous donna jusqu'ici était, en somme et malgré tout, intéressant à plus d'un titre. Les projets qu'elle annonce sont audacieux et séduisants. Souhaitons que l'avenir les réalise.

§

La place m'étant mesurée, arrivant au Théâtre des Arts, j'en profiterai pour faire au **Pygmalion** de Rameau la charité de le passer sous silence. **Le Festin de l'Araignée**, qui suivait, imaginé par M. Gilbert de Voisins, est un spectacle de la plus curieuse originalité où, dans un piquant décor de M. Maxime Dethomas, on assiste aux péripéties tragi-comiques d'un drame réaliste et, au fond assez cruel, dont les héros sont des insectes. Tout cela est imprévu, un peu bizarre et fort attrayant. M. Albert Roussel en composa une partition assez fouillée, que j'ai relue deux fois depuis, où se retrouvent ses habituelles qualités de charme délicat, de finesse, de grâce tout ensemble ingénue et subtile, sans compter l'éclat chatoyant de la parure instrumentale. Loin d'en paraître incommodée, sa maîtrise dans le maniement des timbres se jouait avec désinvolture des difficultés inhérentes à l'orchestre réduit mis à sa disposition et semblait plutôt excitée par les entraves imposées à sa fantaisie. L'ayant chaleureusement applaudi moi-même à l'audition pour le grand plaisir que j'y pris, je pourrais me borner à constater le brillant succès qu'obtint cet ouvrage et qu'il mérite certes à tous égards. Mais

le musicien m'intéresse trop pour me contenter avec lui d'un compliment banal, encore que vérac, ou d'un examen superficiel. Et, à l'épreuve de lectures réitérées, il me faut confesser que la musique de M. Albert Roussel m'intrigue étrangement. Elle ne ressemble guère à quelque autre en sa complexité éclectique ; elle apparaît assurément bien à lui : elle est donc évidemment « originale ». Et pourtant il est singulier que les inspirations mélodiques de M. Albert Roussel, ses thèmes ou motifs, s'imprègnent malaisément dans la mémoire pour s'y graver indélébiles ; qu'on n'en puisse à l'occasion conserver, et dans le meilleur cas, qu'un souvenir de la plus vague imprécision. La « personnalité » d'un musicien s'exprimant le plus expressément, comme aussi bien le plus spontanément, dans son inspiration mélodique, il s'ensuivrait qu'il faille éventuellement distinguer entre l'originalité et la personnalité d'un artiste. Peut-être, et même en effet. Mais, s'il n'est pas douteux qu'une forte personnalité se puisse manifester dans un art peu ou prou dépourvu d'originalité véritable, le contraire n'en demeurerait pas moins assez troublant. La soirée s'acheva au milieu des bravos et des rires par une opérette datant de 1858, **Mesdames de la Halle**, où on découvre avec stupéfaction un Offenbach musicien charmant, spirituel, verveux, s'inspirant çà et là de la chanson populaire, parodiant plaisamment le grand opéra d'alors et devançant M. Gustave Charpentier dans une scène de « cris de Paris » autrement réussie que celle de *Louise*. Cette farce désopilante fut enlevée par toute la troupe avec une sûreté, un entrain, un brio vraiment extraordinaires.

§

En même temps qu'un lever de rideau dont la longueur rendait l'insignifiance un peu impertinente, notre Opéra-Comique a monté une œuvre considérable de M. Guy Ropartz, intitulée **le Pays**. J'ai toujours volontairement évité de parler de la musique de M. Ropartz, par scrupule de porter sur elle un jugement peut-être inconsidéré. En présence de cet art si noblement sincère, démontrant, non seulement le métier le plus solide, mais un incontestable talent, et où je ne parvenais pourtant à reconnaître qu'un pâle et inconscient pastiche de César Franck, il me semblait que quelque chose m'échappait que je ne devais pas comprendre, et je m'abstenais. Aujourd'hui, M. Guy Ropartz paraît avoir enfin dégagé sa personnalité propre de l'influence tyrannique de celui qui fut son maître. Ses aspirations ne sont pas moins élevées, sa probité est aussi parfaite et il n'a rien perdu de son habileté polyphonique. D'autre part, *le Pays* témoigne d'un effort digne de tous les respects, et on peut même en éprouver par instants, au théâtre, l'illusion de quelque puissance. Et cependant, quand je voulus en lire la partition que m'adressa aimablement son

éditeur, il me fut impossible d'en jouer plus de deux ou trois pages à la file, et bientôt je dus renoncer, déconfit, à poursuivre la tentative. Il est trop évident que sans doute une infirmité de l'esprit m'interdit à jamais la compréhension de cet art et, partant, le droit d'en parler. Je persisterai donc à m'abstenir sur cet aveu confus. *Le Pays*, à la scène, est un fort beau spectacle ; interprétation, décors et mise en scène y rivalisent en excellence ou perfection. Nul ne désire plus que moi qu'on goûte à sa musique une joie dont je suis privé.

JEAN MARNOLD.

ART

Le Salon des Artistes Français. — Le Salon des Artistes Français représente bien la moyenne de la production française et la moyenne de ce que peut admettre d'art un public moyen. On n'y trouve pas de frisson nouveau, pas de hardiesses juvéniles, pas de savantes audaces, mais de l'ensemble médiocre quelques belles œuvres et quelques recherches ingénieuses. Pas mal de bons devoirs d'élèves, beaucoup de travaux féminins très sérieux, selon la mode courante moyenne, de bonne tenue de distinction correcte et un peu terne ! C'est le Salon préféré de la bourgeoisie provinciale ; donc beaucoup de portraits de dames de province, portraits lisses et comme faïencés, beaucoup de portraits d'hommes importants dans leurs sphères d'action, très correctement présentés au repos, dans un fauteuil le plus souvent, dignes et graves, peints dans des notes neutres. Beaucoup des peintres de ce salon peuvent pratiquement espérer à titre d'encouragement un achat de l'Etat pour un musée de chef-lieu, donc de grandes vignettes poussées au grand format, au tumulte, au grouillement, des histoires choisies dans l'histoire. Un de ces peintres à qui l'on conseillait d'intéresser la ville de Paris en peignant la mort de Babœuf demanda « à quelle bataille » ? Les municipalités aussi achètent des toiles, favorisent les peintres de la localité et aiment voir reproduire les grands faits du passé de la cité. Alors il faut en trouver, on en trouve. Un peintre chargé ainsi de célébrer une ville où il ne s'était jamais rien passé, apprit qu'en 1870 il y avait eu là une ambulance installée loin du théâtre de la guerre. Il peignit « une ambulance à O... pendant la guerre de 1870 ». On l'acheta. La mentalité des peintres d'histoire se trouve ainsi conformée par des hasards, et n'en est pas surélevée. Ce Salon fournit aussi le monde entier de petites anecdotes peintes ; on y trouve donc des tableaux de genre. Aussi comme les grands industriels ne dédaignent pas de placer dans leurs bureaux des images de leur industrie, on vend au Salon des aspects d'atelier, des moments du travail. Ces besoins assez variés de la consommation