

trois actes, de MM. André Sylvane et Louis Artus (MM. Dorgat, Lureau, Muffat; M^{mes} B. Doriel, A. Cuinet).

Nouveau Théâtre. — 26 mai : Première représentation d'**Othello le Maure de Venise**, drame de Shakespeare, traduction en vers de M. Louis Ménard (MM. Henri Monteux, de Wills, Paul Franck; M^{mes} Maud Amy, Cergy). — 6 juin : Première représentation du **Joug**, pièce en trois actes, de M. Lucien Mayrargue (M^{mes} Roggers, J. Fontaine; MM. Mitrecey, Pollet).

Théâtre de la République. — 7 juin : Première représentation du **Roi des Gascons**, pièce en cinq actes et six tableaux, de MM. Paul Fournier et Rodolphe Bringer (MM. G. Dalleu, Régnier; M^{mes} E. Villars, Praxine).

Œuvre. — 16 mai : Première représentation de **Fausta**, pièce en trois actes et un prologue, en vers, de M. Paul Sonniès (C'est une pièce très consciencieuse, où il y a quelques situations tragiques bien amenées et bien développées. M^{lle} Laparcerie a fait preuve d'un grand talent, harmonieux et divers, à jouer le principal rôle de ce drame).

Capucines. — 30 mai : Reprise de **Lischen et Fritschen**, opérette en un acte, de M. Boisselot, musique d'Offenbach (M^{lle} Saulier; M. Chambéry).

Mathurins. — 14 juin : Première représentation de **A la gare comme à la gare**, revue de MM. Alphonse Allais et Albert René (MM. Batréau, N. Réfy; M^{lle} R. Siddy).

Bodinière. — 14 juin : Première représentation de **Auteur**, pochade, de MM. Fernand Rouget et A.-J. de Mauprey (M^{lle} F. Samé; MM. A. Girault, G. Barbier). — 14 juin : Première représentation du **Demi-Faust**, opérette-parodie en vers, de MM. Marcel de Lihus et Ferzac, musique de M. E. Bonnamy (M^{mes} M. Guitty, E. Janney; MM. Yvain, Girault).

Théâtre de la Tour Eiffel. — 1^{er} juin : Première représentation de **A la fraîche! Qui veut voir?** revue de MM. Dominique Bonnard et Numa Blès (M^{mes} E. Janney, M. Guitty, J. Mildo; MM. L. Brehm, M. Lévesque).

A.-FERDINAND BEROLD.

MUSIQUE

Opéra-Comique: *le Cygne, Cendrillon.* — Opéra: *Briséis, Joseph.* — Théâtre lyrique: *le duc de Ferrare.* — Concerts, Société nationale. (Œuvres de M. Magnard. — Nécrologie: Ernest Chausson.

Soucieux de remplir leurs engagements envers les auteurs,

et de se mettre en règle avec le cahier des charges, les directeurs de théâtre, en fin de saison, accumulent les ouvrages nouveaux. A l'Opéra, c'est la *Briséis* de Chabrier, inachevée et demeurée telle, à l'état de fragment; puis c'est *Joseph*, l'opéra biblique de Méhul, celui-là achevé à tous égards, complété cependant par M. Bourgault-Ducoudray. A l'Opéra-Comique, c'est le *Cygne*, ballet de MM. Mendès et Lecocq; puis *Cendrillon* de MM. Cain et Massenet, et aussi de MM. Perrault, l'immortel auteur des contes, et A. Garré, directeur et metteur en scène, l'un et l'autre collaborateurs précieux. Enfin, à la Renaissance, après l'inévitable et inutile reprise de *Martha*, reprise en quelque sorte de style lors de toute création d'un théâtre lyrique à Paris, c'est le *Duc de Ferrare*, le sombre drame musical de MM. Milliet et Marty — et c'est aussi, à Carlsruhe, la représentation de l'*Apollonide* de M. Servais, un Belge presque Français, et, à Berlin, celle de *Mudarrah* de M. Le Borne, un autre Belge, devenu lui, depuis peu, et presque à cette occasion, tout à fait notre compatriote.

Mais tous ces ouvrages ont été déjà révélés il y a un mois ou deux; en parler aujourd'hui, c'est exhumer de vieilles nouvelles. Qui donc en effet ne les a pas encore entendus, ou n'en connaît au moins les sujets, n'en fredonne les principaux motifs, et n'est fixé sur le genre de succès: de presse, de public, ou d'estime (ce dernier dit succès de consolation) qui les a accueillis? Il est donc permis, je pense, d'agir à leur égard comme font les artistes qui ont de longues tirades à débiter, et de « déblayer » sans pour cela manquer de conscience.

Le *Cygne* est un délicat et poétique prétexte à décors chatoyants et à groupements harmonieux — M. Carré s'y entend à merveille — et aussi à musique adroite et ingénieuse — M. Lecocq s'y efforce de son mieux. Au rythme de plusieurs menus morceaux symphoniques ou se croyant tels, Pierrot, caché dans les roseaux, assiste aux ébats des nymphes qui jouent près des flots bleus de l'Eurotas; saisi d'une rage soudaine, il perce d'une flèche le cygne aimé qui s'avance vers Lédè dissimulée parmi elles, puis, sur le conseil d'un petit faune, il se substitue à l'oiseau divin dont la blancheur de ses larges manches gonflées simule « le vol du soir » et c'est lui, l'homme, qui, dans une apothéose, triomphe à la place du maître des dieux.

§

Comme dans le livre où nous avons pris un plaisir extrême

à voir contée son histoire, sur la scène de l'Opéra-Comique Cendrillon rêve au coin du feu, est vêtue par sa marraine la Fée d'une robe tissée de rayons de lune, court au bal où ses sœurs ne la reconnaissent pas, oublie auprès du Prince Charmant l'heure fatidique du retour, s'enfuit trop tard, et perd sa pantoufle. Puis, après plusieurs épisodes assez inutilement imaginés : promenade à l'arbre des Fées, et voyage en Italie où nous la retrouvons sur une terrasse pour poitrinaire qui semble attendre quelque Violetta, les princesses de tous pays, mandées par les hérauts du prince pour essayer la pantoufle, défilent enfin sur une marche qui n'est pas la page la plus heureuse de la partition, et le vieux dénouement intervient.

Cette analyse sommaire a forcément laissé dans l'ombre les détails auxquels se sont complu les auteurs, et cependant ces détails sont nombreux, si nombreux qu'ils finissent par tenir plus de place que l'aventure même de la petite Cendrillon. On trouve un peu de tout dans ces quatre actes ; et d'abord une partie comique, dont les démêlés de Mme de la Haltière avec ses domestiques et son mari font tous les frais. Mme Deschamps Jehin s'y révèle excellente, rappelant vaguement Mme Desclauzas, et tâchant à styliser certaines inflexions terminales spéciales à Mme Yvette Guilbert. Très développée, traitée dans le caractère léger de l'opérette, cette partie est certainement une des plus réussies de l'ouvrage. On en trouve ensuite une autre purement féerique : c'est, au 1^{er} acte, l'apparition de la bonne marraine, entourée de lutins et de sylphes qui longtemps chantent et tourbillonnent, dans le seul but peut-être, trop apparent, de remplir la scène pendant que Cendrillon, dans la coulisse, se pare de ses beaux atours. C'est, plus loin, l'acte où, dans un paysage de Corot, peuplé de formes vagues et d'ombres colorées qui nouent et dénouent leurs danses autour de l'arbre enchanté, du haut des branches Mme Bréjean Gravière, avec une grande sûreté, mais non sans sécheresse, fait ruisseler des gammes et des trilles. Il y a certainement abus de notes suraiguës piquées et caquetantes, une mélodie bien fâcheuse se glisse en outre parmi elles, mais le décor est si joli qu'on oublie l'un et l'autre. — A la danse a été aussi ménagée une place au 3^e tableau ; après un concert dans le style ancien, des pas élégamment réglés sont une joie pour les yeux et souvent un délicat amusement pour les oreilles. — Afin de composer un rôle à M. Fugère, rôle dont ils s'acquittent à son ordinaire avec un tact parfait et une réelle émotion, les auteurs ont

inventé une partie de sentimentalité paternelle qui est ici un vrai hors d'œuvre. — Il y a enfin Cendrillon et le Prince Charmant, autour desquels ont été réunis, on le voit, les éléments les plus propres à distraire, à séduire, à charmer et à toucher les spectateurs. Mais cette partie qui devrait être principale est la moins importante. Écourtée, elle manque en outre de cette grâce spéciale dont était autrefois si prodigue M. Massenet. Rien de plus froid que le duo où l'héroïne annonce qu'elle est et sera « l'inconnue » et rien aussi de plus sage. Nous sommes cependant dans le rêve, impose-t-on des limites au rêve ? Pourquoi les auteurs ont-ils voulu si habilement « faire du théâtre », soucieux de contrastes et de pondération ?

N'était-ce pas le cas de s'abandonner sans contrainte à la fantaisie, ce « divin mensonge », comme chantait Delibes ; et l'imagination de Cendrillon peut-elle admettre des bornes, cette imagination qui transforme une citrouille en carrosse et un rat en cheval ?... La Cendrillon de MM. Cain et Massenet est plus raisonnable, ce n'est qu'une petite bonne — elle nous apparaît telle du reste dans ses vêtements simples et propres — qui s'est déguisée pour assister au bal de la cour. Sœur pauvre de Manon et de Sapho, elle aussi dit adieu à des objets familiers : un rameau de buis, un grand fauteuil, et des pigeons ; mais, parmi ces « petites choses » elle n'a pas un mot pour la pantoufle de *verre*, ce symbole de bonheur plus fragile que la pantoufle de *vair* que lui voudraient substituer les précis et rationnels modernes. Cette petite pantoufle qui, dit-on, apparaît sur la partition entourée d'un nimbe, ne joue ici aucun rôle, et quand, au dernier acte, pour cette symbolique et minuscule chaussure on tâche à trouver un pied mince et mignon, la scène rapide passe presque inaperçue. Les enfants pour qui cette pantoufle est tout le conte en éprouveront une grande déception, et aussi « les grandes personnes » qui voient en elle le lien léger et charmant entre le rêve et la réalité.

De cette indécision, de ces changements perpétuels de caractère et presque de sujet dans le poème, la musique s'est ressentie. Et cependant jamais M. Massenet n'a été plus habile à coordonner et à relier les compartiments divers de son œuvre. Mais il n'a tenté de nous donner aucune impression nouvelle. M. A. Thomas stupéfait de l'insuccès qui avait accueilli le *Dante* de B. Godard, dont la musique lui semblait « très avancée », disait à ce propos : « On ne sait plus ce que désire

le public. » M. Massenet qui, toujours aimable, cherche à deviner ces désirs afin de les contenter, incertain de moyens nouveaux et inexpérimentés, semble avoir voulu s'en tenir à ses vieilles recettes ; se rappelant ses succès passés, il réédite ses formules heureuses de jadis. Aux « coccinelles sont couchées » il oppose « les marjolaines sont écloses » ; emprunte une cadence à la *sérénade du Passant*, et complète le mobilier (petite table et petite lampe) auquel d'autres parmi ses héroïnes avaient autrefois dit adieu avec une sentimentalité affectée. Il n'est pas jusqu'aux fins de phrase (avec l'accoutumée faute de prosodie « tous les..... deux ») dans le duo entre le père et la fille qui ne soient les échos de certains passages de ses œuvres anciennes, passages d'un effet sûr, parce que souvent éprouvé. Même, ces quelques mesures lui ayant paru spécialement bien trouvées, ou retrouvées, il les répète en guise de « sortie » comme le refrain à succès dans les opérettes. Puis à côté de ces pages, et comme pour les mettre en lumière, il en écrit d'autres trop nombreuses où volontairement il s'efface, se contentant d'un frottis léger où disparaît tout dessin et toute couleur.

Mais si grand est l'attrait de ce titre aux promesses enchantées, que le public prévenu en outre des merveilles de la mise en scène, accourt en foule et se plaît au spectacle ; le conte n'existe presque plus, la musique n'existe presque pas, mais peut-être a-t-il hérité de l'imagination de Cendrillon, peut-être pour les auteurs s'est cachée dans la salle la Bonne-Fée, qui, sachant transformer les citrouilles en carrosse, sait aussi transformer les formules trop connues en mélodies ailées ! En tout cas MM. Cain et Massenet ont trouvé une fille de cette fée aimable sur la scène en Mlle Guiraudon qui incarne leur héroïne avec un charme exquis. Une autre fée a certainement confié sa baguette à M. Luigini qui dirige l'exécution de l'œuvre. Ajoutons que l'instrumentation de M. Massenet, exempte de toute brutalité, n'a jamais été plus finement ingénieuse et féconde en trouvailles.

§

Faire entendre au concert un drame lyrique, mettre à la scène un fragment de ce drame inachevé et dont il n'existe qu'un acte, c'est une double entreprise que les exceptionnelles qualités musicales de l'œuvre peuvent seules rendre possible ; c'est à ces qualités que *Briseis*, la partition incomplète de Cha-

brier, dut de pouvoir être exécutée, magnifiquement, il y a deux ans par M. Lamoureux, et être représentée récemment à l'Opéra. Nous ne saurions, en effet, d'après ce fragment, augurer ce qu'auraient été, au point de vue du théâtre, les deux actes suivants. Celui que nous connaissons ne contient que des préparations, et ces préparations semblent moins de drame que de musique; des motifs y sont posés plus encore que des caractères, et c'est à la ciselure des mots jolis et des images prodiguées par les poètes que s'est complu le musicien.

Avec quel charme, avec quelle générosité, ceux-là peuvent le deviner qui se souviennent du 1^{er} acte de *Gwendoline*, du début de la *Sulamite*, des *pièces pittoresques* pour piano, et de tant d'œuvres où s'affirme sa nature si riche et si puissamment originale. La mélodie jaillissait en lui avec une incroyable abondance; exubérant, primesautier il la laissait s'épancher avec joie, oubliant même parfois de surveiller ses écarts, et de la garer des rencontres vulgaires. Et cependant c'était un raffiné, ses rythmes, ses harmonies, son instrumentation sont extraordinairement recherchés, on peut même dire compliqués, et de cette tension continuelle naît, à la scène, quelque monotonie. Constamment intéressante, la musique coule sans que des points culminants surgissent vers lesquels on sente l'œuvre marcher logiquement, et on éprouve l'impression que le souci du détail fait oublier les grandes lignes et le but. Mais ce sont imperfections qu'il eût peut-être lui-même fait disparaître, imperfections en tout cas qui ne sont pas à la portée de tous. Elles lui demeurent personnelles, comme aussi ses formes mélodiques si franchement inspirées, si particulières, et qui pour être souvent un peu gauloises n'en sont pas moins toujours bien françaises.

En préparant dignement cette représentation, l'Opéra a voulu donner à Chabrier, pour lequel la vie avait été prodigue de déboires, une revanche posthume.

A cet hommage rendu au grand et cher musicien sitôt disparu se sont associés les artistes, par le soin qu'ils ont mis à interpréter leurs rôles difficiles. Le public lui aussi s'y est associé de son mieux, encore que, dérouté dans ses habitudes théâtrales, il n'ait pas accueilli *Briseïs* par l'acclamation chaude et émue que lui avaient réservée les auditeurs plus spéciaux du concert Lamoureux.

C'est aussi avec un enthousiasme modéré qu'il a écouté le *Joseph* de Méhul, si déplacé à l'Opéra — il est permis de le

dire, puisque l'auteur avait par avance refusé cette scène pour son drame. Néanmoins on a voulu l'installer dans ce Panthéon musical, et c'est M. Bourgault-Ducoudray qui a été chargé de la cérémonie de translation. Cette cérémonie comporte, on le devine, une adaptation, qui consiste ici en ce que des vers de M. A. Silvestre ont été substitués au dialogue, si essentiellement « du temps » d'Alexandre Duval.

M. Bourgault-Ducoudray a mis ces vers en musique; nul mieux que lui n'était apte à cette besogne, et cependant, malgré son tact et son talent, on ne peut nier qu'il ait, de ce fait, dénaturé la partition primitive. Afin de n'en pas altérer l'unité il lui a emprunté des thèmes et des dessins dont il s'est servi très ingénieusement pour composer les fragments nouveaux, et il a été amené ainsi à créer de véritables et inattendus leit-motifs; en outre, quelle que fût son adresse, il n'a pu identifier absolument son harmonie et son instrumentation à celles de Méhul, son apport personnel se remarque, et reste forcément distinct de l'œuvre ancienne.

C'est aussi un ouvrage écrit en plusieurs fois que ce *Duc de Ferrare* de MM. Milliet et Marty que le théâtre lyrique installé à la Renaissance vient de représenter avec grand succès. Si je ne me trompe, lui aussi comportait primitivement un dialogue qui, plus tard, a été remplacé par des récitatifs. Bien que ce soit cette fois l'auteur qui ait lui-même ainsi complété sa musique, la trace des retouches, des « repentirs » comme disent les peintres, est visible. On sent que ce drame lyrique trop longtemps sur le chantier a été souvent repris et remanié, le style en est un peu disparate, et dénote certaines incertitudes, certaines préoccupations qui pour M. Marty n'existent assurément plus aujourd'hui. Délivré enfin par une représentation attendue injustement pendant de longues années de cette partition à la fois de jeunesse et d'âge mûr, il pourra désormais en écrire une autre avec plus de liberté, oubliant résolument les tournures mélodiques de Gounod et les influences de Wagner, qui se côtoient si singulièrement dans son œuvre actuelle. Certaines pages de tendresse et de charme d'un accent personnel légitime à cet égard tous les espoirs. Elles éclairent d'une lueur douce ce drame très sombre qui met en scène la vengeance atroce du duc de Ferrare faisant tuer par son propre fils sa femme en laquelle, nouvel Hippolyte, le jeune prince a trouvé une autre Phèdre. Aux éclats cuivrés de la colère du duc elles forment un plus heureux contraste

que les plaisanteries un peu lourdes et forcées débitées par le familier Marsille sur un rythme emprunté au *Nibelheim*.

§

Comme les théâtres, les salles de concert, avant de fermer leurs portes se hâtent de convier les mélomanes une dernière fois, et ceux-ci viennent applaudir M. Tracol, M^{lle} Polack, M^{mes} Mockel et Chassang. Au Trocadéro, M. Auvray inaugure une série de festivals monstres, il réunit 400 musiciens pour exécuter de la musique parfois un peu mesquine, et à laquelle siérait une mise en lumière plus modeste, et oublie sur son programme Berlioz, dont il se réclame cependant, Berlioz l'inventeur de la musique architecturale! N'importe, souhaitons heureux avenir à cette entreprise, perfectible comme toute autre.

Peu de jours auparavant, dans cette même salle, le maître César Franck était successivement glorifié par M. Guilmant, son successeur au Conservatoire, et par M. Mahant, son élève, qui nous faisaient entendre des pièces d'orgue, la *II^e Béatitude* et la messe avec le concours des jeunes aveugles. Puis, au Nouveau Théâtre, la Société Nationale donnait son dernier concert avec orchestre et chœur dont le programme était l'application rarement aussi heureuse des principes qui l'inspirent. A l'ombre d'un chef-d'œuvre qui lui appartient en propre, car elle en fut la 1^{re} et pendant longtemps l'unique révélatrice, la *VIII^{me} Béatitude*, elle nous a fait connaître quelques ouvrages nouveaux. Les uns émanent de compositeurs très jeunes, les autres de compositeurs qui, depuis plusieurs années déjà, marchent et luttent dans la carrière où ceux-ci font leurs premiers pas. Et tout d'abord ce fut le *Psaume* de M. Ropartz, absolument beau tant par la noblesse des idées que par leur mise en œuvre et par l'intense expression qui s'en dégage. Rien ne s'y révèle scolastique, et cependant c'est un souffle tout classique qui l'anime, tant la conception en est réfléchie et pondérée, et tant est sûre l'exécution. M. Ropartz a conquis définitivement son brevet de maîtrise. Venaient ensuite *Nevermore*, mélodie pleine de charme et de distinction de M. Lazari, *Catalonia*, fantaisie de couleur un peu crue, mais si vivante, de M. Albeniz, et la *Tête de Kenwarc'h*, au sujet de laquelle je me contente de remercier l'excellent interprète M. Daraux, les chœurs, l'orchestre, certains critiques aimables et aussi le public. Enfin *la Volga*, chœur de M. Kœchlin, arrangement très ingénieux d'une mélodie populaire russe, et

Sheherazade, ouverture de M. Ravel. Cette dernière œuvre a semblé un peu décousue et dépourvue de plan; l'auteur, dont c'est presque le début, procède trop par détails accumulés; sa partition a l'aspect d'une carte d'échantillons; mais, de ses tons juxtaposés, il ne fait pas vibrer la lumière à la manière des pointillistes, ils demeurent isolés et disparates. Cependant il se rencontre dans ces pages nombreuses des épisodes agréables, le début, et vers la fin quelques mesures charmantes de quatuor révèlent un musicien vraiment doué. Cette audition a pu être pour lui une leçon dont il saura, souhaitons-le, tirer profit.

S'il a assisté au concert de M. Magnard, il aura pu se rendre compte des progrès inouïs que sait réaliser un travail acharné et consciencieux, sans préoccupation de se donner un genre ou d'adopter une attitude. Recueilli, silencieux, vivant loin des agitations, on savait M. Magnard occupé à un drame et à des œuvres symphoniques, et subitement il nous fait entendre dans leur ordre chronologique sa 2^e *Symphonie*, puis une *Ouverture*, des poèmes pour voix, et un émouvant *Chant funèbre* de l'accent le plus poignant. Et peu à peu la pensée s'éclaircit, l'harmonie se simplifie, toujours on devine la même main, la même inspiration, mais celle-ci est plus ferme; l'orchestration appuyée sur des basses mieux choisies et plus solides (c'est là le secret de la belle sonorité) devient plus homogène, et la 3^e *Symphonie*, point culminant de cet inoubliable concert, se révèle avec son premier morceau si bien ordonné, ses danses pittoresques, et son *finale* qu'il n'est pas exagéré de déclarer admirable. C'est une joie d'avoir à signaler un musicien, un vrai musicien nouveau. Nous éprouvons cette joie en parlant de M. Magnard. Ne croyons pas cependant, comme certaines critiques, qu'il soit un phénomène de génération spontanée. Sans doute il a, par lui-même, beaucoup travaillé, mais dans la voie sûre où il marche il a été engagé et guidé par un maître, et je sais que M. Magnard ne me démentira pas si je dis qu'il est, avec *Fervaal*, la plus belle œuvre de M. Vincent d'Indy.

PIERRE DE BRÉVILLE.

La mort survient comme un voleur... avec une cruauté féroce elle nous vole un musicien, un des meilleurs, un des plus aimés, un des plus justement admirés.

Nous aimions Ernest Chausson parce qu'il était bon; parce

qu'il était doux et bienveillant ; parce que, à l'exemple de son maître César Franck, inébranlablement attaché à certains principes d'art qu'en sa conscience il jugeait les seuls vrais, il n'avait jamais cependant un mot amer pour ceux qui n'adoptaient pas sa pensée, ou qui la combattaient ; parce qu'il était pour nous un modèle, parce qu'il était expressément l'Ami.

Nous l'admirions parce que sa sensibilité, sa bonté tendre se peignent dans son œuvre, parce qu'il écrivait sa musique au rythme de son cœur.

Et nous pleurons parce qu'un accident tragique a fait de tout cela un souvenir... et les larmes versées devant cette tombe si injustement ouverte sont le seul témoignage que, anéantis par la soudaine catastrophe, nous puissions apporter aujourd'hui, au cher disparu, d'une affection et d'une admiration qui vivront toujours.

P. B.

ART MODERNE

Expositions Jongkind. — Puvis de Chavannes. — Seyssaud. — Simon Bussy. — K.-X. Roussel. — Memento

Si l'on se prend d'un enthousiasme à présent aisé devant quelque une des toiles merveilleuses de Claude Monet, le plus grand de tous les paysagistes, il est bon de se reporter, parfois, de plusieurs années en arrière, de réfléchir aux efforts des premiers novateurs disparus. La vision rêveuse d'une impression de nature, sous l'influence diversement agissante de l'heure, de la saison, du climat, occupe, dès longtemps, les efforts de maint peintre. Antoine Watteau, mieux que les Hollandais ou Ruysdael (je m'arrête, cependant, au nom seul de Vermeer de Delft), mieux, à coup sûr, que Poussin ou même Claude Gellée, s'émut à composer un paysage palpitant dans l'atmosphère. Turner fit, avec délicatesse, l'emploi, plus expérimental, comme aussi plus exclusif et pénétrant, du procédé, lequel s'en revint, grâce à l'intermédiaire de Constable, de Bonnington aussi et encore de Delacroix, initiateur prodigieux à toutes recherches d'expression en ce siècle si fécond, en France définitivement, avec Rousseau et Corot, avec Claude Monet, Pissarro et Sisley.

A côté de tels glorieux artistes, il y a, estimables pour la sincérité de leurs tentatives, pour leur rôle historique unissant clairement la stabilité d'un passé réfléchi à l'audace victorieuse des plus neuves réalisations, une série d'artistes