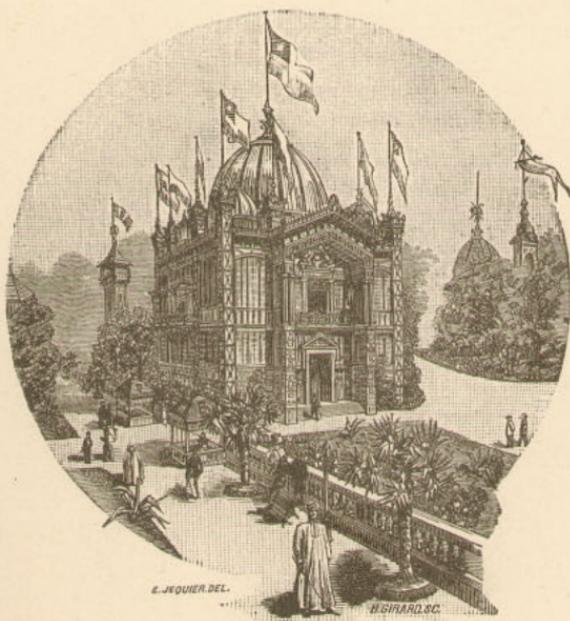


VICENTE GREZ

LES

BEAUX-ARTS
au Chili



EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS

1889

SECTION CHILIENNE

LES
BEAUX-ARTS
au Chili

A. ROGER ET F. CHERNOVIZ, ÉDITEURS A PARIS

IMPRIMERIE DE LAGNY

LES

Beaux-Arts

au Chili

I

Si le progrès du Chili dans la voie de la civilisation est indiscutable depuis quarante ans environ, c'est surtout dans les Beaux-Arts que ce mouvement s'est le plus accentué. Le chemin parcouru dans cet espace de temps, si court dans la vie d'une nation, causera l'étonnement de tout observateur attentif.

Dans ces dernières années, on a fondé les écoles des Beaux-Arts, ouvert le Musée, institué les expositions périodiques; l'architecture a été complètement renouvelée ou, pour mieux dire, créée; nos peintres et nos sculpteurs ont été l'objet de distinctions flatteuses et ont reçu diverses récompenses dans la capitale du monde artistique, à Paris. Une bibliothèque d'art est en voie de formation; un monument s'élève pour les expositions; des concours se fondent pour encourager les artistes.

Ceux-ci travaillent avec ardeur à se distinguer parmi leurs concitoyens et même dans la grande république des Arts qui comprend le monde civilisé tout entier. Les palais, les habitations privées, les statues, les bas-reliefs, les tableaux se succèdent dans cette marche progressive vers le beau.

Le public, autrefois indifférent, commence à s'intéresser aux questions d'art : il regarde, il commente, il discute et il s'instruit ; son goût se forme, les amateurs éclairés se montrent et avec eux les collections artistiques apparaissent.

Non seulement la bienveillance du public seconde les efforts des travailleurs de talent, mais l'Etat prend part, à son tour, à ce mouvement général : il encourage les progrès réalisés par des prix et des fondations destinés à en provoquer de nouveaux.

De son côté, la presse n'a cessé, durant ces dernières années, de tendre au même but : les chroniques d'art, les travaux de statistique même se répandent de plus en plus et le public les lit avec avidité.

C'est ainsi que les écoles, les monuments, les questions et les travaux d'art ne sont plus aujourd'hui de simples faits isolés, mais forment un magnifique faisceau d'idées et de progrès qui atteste la vitalité de ce peuple et promet les plus brillants résultats pour l'avenir.

Notre but est de raconter brièvement dans cette étude l'histoire de l'art national.

Depuis plusieurs années déjà, nos relations et nos travaux de critique nous ont fait suivre le mouvement ascensionnel que nous venons d'esquisser. Les artistes dont nous allons parler, nous sont parfaitement connus : nous n'aurons qu'à faire appel à nos souvenirs et à compulsier nos notes personnelles.

Pour la période antérieure à celle-ci, nous avons consulté

l'étude de Amunátegui, publiée en 1848 dans la *Revue de Santiago* et celle de Pedro Lira que nous avons trouvée dans les *Annales de l'Université* du mois d'avril 1866.

Nous passerons rapidement sur la première période et nous nous arrêterons principalement à ces dernières années où l'art national a véritablement pris naissance.





II

Les premières maisons du Chili furent construites par les Espagnols en *adobes* (1), et dans le même style fort simple que les vieilles habitations des villages d'Andalousie. Plus tard, les édifices publics, encore peu nombreux, furent aussi bâtis en briques et quelques-uns en pierres de taille, comme la cathédrale et l'église de *Santo-Domingo*. Le goût dominant dans ces édifices fut constamment le style roman grave et simple, découlant de l'ordre dorique et légèrement modifié par le génie du peuple espagnol.

Les œuvres les plus importantes de l'époque coloniale sont le *Tajamar* (2), le pont de *Cal y canto* (pont de chaux et de pierre) qui a été détruit en partie lors de l'inondation du 10 août 1888, le palais de la *Moneda* (3), la Cathédrale, l'ancien palais du gouvernement situé sur la place d'Armes et appelé *Las Cajas*, la Douane, aujourd'hui le Palais de justice, le Consulat

(1) *Adobes*, larges briques crues en terre tassée et paille hachée. (Note du traducteur.)

(2) *Tajamar*, mot à mot taille mer, digue contre les inondations de la rivière Mapocho. (Note du traducteur.)

(3) *Moneda*, monnaie, hôtel où se frappe la monnaie.

transformé en Bibliothèque nationale et quelques grandes églises, comme l'église de la *Compañia* aujourd'hui détruite, *Santo-Domingo*, la *Merced* et *San Francisco*.

La *Moneda* est le plus remarquable monument de l'époque coloniale et le plus important peut-être que les Espagnols aient construit en Amérique. Les plans furent dessinés par l'éminent architecte Toesca; il dirigea lui-même les travaux auxquels l'administration intelligente d'Ambrosio O'Higgins donna une vive impulsion.

L'édifice présente, dans son ensemble, des proportions véritablement grandioses : la première cour, qui ne déparerait aucun palais, sera toujours considérée par les connaisseurs comme une œuvre magistrale, pleine d'élégance et de bon goût. Outre ces qualités purement décoratives, la *Moneda* possède une solidité à toute épreuve et, pour ainsi dire, tyrannique, qu'imposait à l'architecte la nécessité de résister aux tremblements de terre. Toesca consacra plus de vingt ans à la construction de ce palais.

M. Vicuña Mackenna dit, dans son Histoire de Santiago, que quand don Ambrosio O'Higgins se rendit au Pérou dont il venait d'être nommé vice-roi en 1798, la *Moneda* pouvait être considérée comme terminée; cependant la translation des ateliers et des bureaux n'eut lieu qu'en 1805.

Le navigateur Vancouver, qui l'a visitée en 1795, avant le départ d'O'Higgins, en admira les belles proportions et la compara à *Somerset-House*, un des plus somptueux édifices de Londres. Selon le même voyageur, qui eut de fréquentes conversations avec Toesca et le président, les travaux furent estimés à plus d'un million et demi de piastres.

Les maisons des particuliers n'ont presque toutes qu'un seul étage; c'est à peine si l'on y constate un indice de quelque pré-

tention architecturale, excepté deux ou trois beaux édifices construits par Toesca.

Quant à la sculpture et à la peinture, la race indigène n'avait pas jusqu'alors manifesté une aptitude bien marquée à les cultiver. Les Espagnols, de leur côté, avaient à s'occuper de questions plus urgentes. Aussi la mère-patrie ne nous avait envoyé que peu d'œuvres d'art et sans grande valeur ; les Chiliens n'en produisaient pas encore.

Les PP. Jésuites essayèrent, dit-on, vers l'année 1700, d'introduire au Chili l'étude des Beaux-Arts : ils firent venir des peintres et des sculpteurs à qui l'on peut attribuer deux statues en bois, un *Saint-Sébastien* qui se trouve dans la ville des Andes et un *Saint-François-Xavier* dans la cathédrale de Santiago, ainsi qu'un grand tableau, la *Sainte-Cène* dans la sacristie de la même église. Ces œuvres ne sont pas sans quelque mérite, et il est à déplorer qu'après les avoir exécutées, selon toute probabilité, au Chili, leurs auteurs n'y aient pas laissé des traces plus nombreuses de leur génie et des élèves pour continuer leurs traditions et les perfectionner.

La peinture et la sculpture ont, pendant cette période, un caractère exclusivement mystique ; c'était plutôt un métier qu'un art, et il n'y avait guère à l'exercer que les habitants de Quito, les grands pourvoyeurs de l'Amérique en matière d'art religieux à bon marché.

Mentionnons encore quelques portraits de famille peints d'une manière très primitive à la fin du dix-huitième siècle et dans les premières années du dix-neuvième.

Les plus nombreux et les plus remarquables sont l'œuvre de Pedro Gil, le *mulâtre Gil* comme on l'appelait ordinairement : son chef-d'œuvre est le portrait de *San-Martin*.



III

Les tendances artistiques continuèrent ainsi à se développer avec une extrême lenteur, sans aucune direction, jusqu'à l'année 1845. A cette époque, un peintre français des plus distingués, Raymond Monvoisin, arriva au Chili.

L'admiration qu'excitèrent ses œuvres, les efforts simultanés de plusieurs intelligents amateurs, parmi lesquels il faut citer les plus persévérants et les mieux intentionnés, Don José Gandarillas et Don Pedro Palazuelos, produisirent une profonde impression dans la société chilienne. Le gouvernement commença à s'intéresser aux questions d'art, fonda des Ecoles, des Expositions et des Musées et envoya des pensionnaires en Europe.

A la même époque, un capitaine de la marine anglaise, M. Wood, peignit au Chili ses aquarelles aux tons vigoureux et délicats, qui dénotent un talent si consciencieux.

Le peintre brésilien, Antonio Rujendas, descendant d'une famille de peintres, déjà célèbre par ses illustrations, faisait alors son tour d'Amérique pour recueillir les matériaux d'une œuvre importante qu'il devait illustrer : il resta quelques années au Chili, où il peignit plusieurs petites compositions re-

présentant divers épisodes historiques de nos guerres. On lui doit aussi un grand nombre de dessins et d'esquisses dont il a orné maint ouvrage, et il est le premier qui ait retracé des scènes de mœurs chiliennes dans des tableaux de genre.

Un décret du 4 janvier 1849 fonda l'Académie de peinture ; un autre, du 17 novembre de la même année, instituait un cours d'architecture. La classe d'ornementation, devenue plus tard l'École de sculpture, ne fut créée qu'en 1854. En 1858, toutes ces institutions dispersées furent réunies sous la dénomination de section des Beaux-Arts et incorporées à l'Université.

Lorsque M. Brunet-Desbaines, premier directeur de l'École d'architecture, fut arrivé au Chili, l'architecture changea de caractère : on abandonna le style suranné des vieilles maisons espagnoles, et on adopta avec une certaine recherche du bon goût et de l'élégance le genre plus cosmopolite des constructions européennes modernes.

Les tableaux de Monvoisin ont amené une révolution non moins heureuse et féconde dans la peinture.

Pour la première fois, au Chili, on put admirer des tableaux d'histoire ou de mœurs qui, sans être de premier ordre, étaient exécutés avec beaucoup d'art et de science : leur mérite fut reconnu même dans les centres artistiques les plus distingués, car plusieurs des œuvres de ce peintre figuraient honorablement dans les musées français. Les nombreux portraits qu'il peignit pour les familles de Santiago éveillèrent le goût général et attirèrent l'attention d'intelligents amateurs.

La peinture et la sculpture modernes étaient auparavant totalement inconnues au Chili. Le petit nombre d'œuvres d'art d'une certaine valeur que nous possédions, étaient d'une époque ancienne et en majeure partie de l'École espagnole :

Don Ventura Blanco Encalada et Don José Gandarillas, nos premiers collectionneurs, les avaient réunies entre leurs mains.

La sculpture reçut une impulsion plus tardive et moins forte. Le progrès ne s'y est guère manifesté que dans ces quinze dernières années.





IV

Nous avons dit que le premier directeur de l'Ecole d'architecture fut M. Brunet-Desbaines, qui mourut en 1856. Il fut remplacé par M. Lucien Hénault auquel succéda en 1869 l'architecte chilien Don Manuel Aldunate, que le gouvernement avait envoyé en Europe pour s'y perfectionner. Il a été incontestablement le plus fécond et le plus original de nos architectes.

Décrire toutes les transformations qu'a subies, dans ces quarante dernières années, l'architecture des principales villes de la République, notamment Santiago et Valparaiso, serait une énumération interminable.

Il y a moins de différence entre un *rancho* (1) et une de nos anciennes maisons de style andalou qu'entre ces dernières et les magnifiques constructions modernes.

Pour donner une idée de l'activité qui règne dans les travaux d'architecture, il suffira de dire qu'il y a jusqu'à *cent cinquante* édifices actuellement en construction pour le compte de l'État. Si aux monuments publics nous ajoutons les églises, les

(1) *Rancho*, cabane de branchages et de paille des paysans chiliens.
(Note du traducteur.)

hôtels des Sociétés commerciales et financières, les maisons particulières fort nombreuses récemment construites ou en cours d'achèvement, il est facile de prévoir dans un avenir très prochain l'entière transformation de la capitale.

L'architecture chilienne n'a pas eu jusqu'à présent un caractère bien original, ni bien accentué. On emploie tous les styles : les ordres grecs, l'architecture byzantine, le style mauresque, et cette nouvelle architecture bourgeoise et commerciale qui nous vient de l'Amérique du Nord.

Parmi les édifices publics, nous devons citer le Palais du Congrès, bâti par M. Hénault, l'architecte du Palais de l'Université, et par Don Manuel Aldunate, qui a construit également les magasins de la Douane à Valparaiso.

Les nouvelles églises les plus remarquables sont la *Recoleta Dominica* (1), sorte de basilique romane construite par Don Eusebio Cheli, et l'église gothique du *Salvador*, inachevée.

Nous ne citerons aucune maison particulière, nous bornant à dire que le goût s'épure peu à peu et que le sentiment des belles proportions et des lignes bien combinées remplace partout l'amour des couleurs éclatantes, la fausse richesse des détails et l'imitation du stuc. Ce mauvais goût a failli triompher dans les premières années de cette renaissance un peu bigarrée et théâtrale.

M. Aldunate faisait son cours d'architecture et en même temps travaillait sans relâche aux nombreux monuments publics et privés dont il était chargé : aussi est-ce à juste titre qu'on le considère comme le plus fécond de nos architectes. Il est également le seul qui soit allé compléter ses études en Europe : aussi s'est-il montré sans rival dans son art par ses connais-

(1) *Recoleta Dominica*, église de Récollets Dominicains.

sances variées et sa science profonde. Il avait un tempérament de véritable artiste ; grand amateur de peinture, il a manifesté pour cet art les aptitudes les plus brillantes ; enthousiaste du beau pittoresque et d'un goût très raffiné, il a excellé à ciseler ces détails riches et délicats de l'ornementation architecturale. Ces qualités de son talent éclatent principalement dans la *Maison arabe*, imitation de l'Alhambra, œuvre charmante qu'il a construite à grands frais et avec un soin extrême.

Sans avoir le brillant génie et le goût d'Aldunate, Ricardo Brown, autre architecte chilien, mort récemment dans la force de l'âge et du talent, mérite l'attention et a produit des œuvres remarquables par leurs proportions harmonieuses : l'hôtel de l'administration centrale des Postes à Santiago et le lycée de Valparaiso, le premier lycée qui ait été construit spécialement en vue de sa destination.

En ce moment, Santiago et Valparaiso sont envahis par une véritable phalange d'architectes et d'entrepreneurs, presque tous étrangers de différentes nationalités : plusieurs ne sont pas sans talent, tous ont un grand désir de travailler et travaillent beaucoup ; mais il n'y a ni parmi les Chiliens, ni parmi les Européens, aucun talent qui s'impose à l'estime publique, aucune grande personnalité artistique.

Parmi ces architectes, les plus distingués sont M. Fehrmann qui a construit une grande partie des élégants édifices de la rue de Blanco à Valparaiso, et M. Villeneuve à qui sont dus les plans de la prison de Santiago. Fehrmann a construit également le magnifique *Théâtre de la Victoire* qui a coûté à la municipalité de Valparaiso plus de 700,000 piastres. La façade en est élégante, mais l'intérieur est lourd et d'un goût architectural douteux.

En général, le style de nos habitations est un peu celui de tous les temps et de tous les pays ; nous sommes probablement encore loin du jour où l'on verra naître une architecture nationale avec un caractère propre et original. Une école ne se forme ni en vingt ans ni en cinquante ans ; jusqu'à présent nous pouvons nous contenter et être fiers des progrès qui ont été accomplis dans l'art de bâtir.





V

Monvoisin a été le peintre le plus distingué qui ai fait un séjour de plusieurs années au Chili ; ses ouvrages fort nombreux ont contribué à faire naître et à développer le goût artistique dans notre pays : aussi lui consacrerons-nous un paragraphe spécial dans ce travail sur l'art national.

Raymond Monvoisin naquit à Bordeaux en 1795 : il commença à étudier la peinture sous la direction de Laconi dans sa ville natale ; puis il vint à Paris, où il fut un des élèves les plus distingués de Guérin : il perfectionna son talent dans cet atelier célèbre qui a produit tant d'artistes éminents de la brillante école romantique de 1830.

Monvoisin travaillait avec beaucoup de facilité, aussi ses camarades d'atelier, qui ne l'aimèrent jamais, à cause de son caractère difficile et tracassier, lui avaient-ils donné le surnom de *machine à peindre*.

Il concourut plusieurs fois pour le prix de Rome, mais il n'obtint jamais le premier prix : il fut cependant nommé pensionnaire de la villa Médicis en 1821.

Ce fut vers cette époque qu'il épousa une Romaine, Dominica

Jesta, artiste peintre d'un certain talent dont les œuvres obtinrent, quelques années plus tard, une récompense à Paris. Cette union ne paraît pas avoir été heureuse, car lorsque Monvoisin vint s'établir au Chili, il n'était accompagné que de son modèle, Clara Filleul.

L'antipathie que Monvoisin avait inspirée à ses confrères le poursuivit dans le monde de la critique et des lettres. Ainsi Gustave Planche, dans ses études sur le Salon de 1836, à propos de la *Bataille de Denain* dit à peu près ceci : « Nous savions que nous ne pouvions espérer grand'chose du talent de Monvoisin, mais nous croyions avoir au moins le droit de trouver en face de nous un tableau sensé. » D'autre part, le titre du roman satirique de Paul de Kock, *Mon voisin Raymond*, n'est autre qu'un jeu de mots piquant fait sur le nom de l'artiste.

Ce qui pouvait consoler un peu Monvoisin, c'était la faveur du gouvernement et la protection du duc d'Orléans qui fut son client le plus fidèle.

Dessinateur correct, coloriste agréable, sachant composer, ce qui a manqué à Monvoisin pour figurer au premier rang parmi les peintres européens, c'est l'originalité et une qualité distinctive dans laquelle il eût excellé : ce sont en effet les deux conditions nécessaires qui caractérisent le génie des grands artistes. Ainsi Paul Delaroche et Ary Scheffer n'étaient ni meilleurs dessinateurs, ni meilleurs coloristes que Monvoisin, d'où vient cependant leur renommée de beaucoup supérieure à la sienne ? C'est que l'un s'est montré sans rival dans les effets dramatiques, et que l'autre a répandu dans ses œuvres une sensibilité d'une profondeur et d'une délicatesse exquises. Si nous nous élevons jusqu'à Delacroix, nous remarquerons que s'il a été incomparable dans la composition, c'est surtout la hardiesse et la

richesse de son coloris qui en ont fait l'artiste le plus original et le plus inspiré des temps modernes.

Sans parler des œuvres que nous possédions déjà au Chili, il est facile de déterminer les influences successives qui ont dominé le talent de Monvoisin.

Dans son *Coriolan*, dans *Philémon et Baucis* de la galerie Edwards, dans son *Fleuve Scamandre*, il observe d'abord assez fidèlement, puis bientôt avec une certaine liberté, les traditions de l'école de David qui allait disparaître. Dans son tableau d'*Aristomène*, la trace de David persiste encore, mais l'on y retrouve le souvenir du *Naufrage de la Méduse* de Géricault. — Plus tard, l'influence dominante est tour à tour celle de Delacroix, dans *Ali-Pacha* par exemple, et celle de Paul Delaroche dans la *Chute de Robespierre*, les *Girondins*, *Blanche de Beau-lieu* et plusieurs autres.

Ce que nous venons de dire a pour but de donner à nos lecteurs une idée approchée de la valeur relative du talent de Monvoisin parmi les peintres français.

L'équilibre bien pondéré de ses qualités le rendit très propre à être compris et admiré des Américains. Aussi son arrivée au Chili a-t-elle été et serait-elle encore aujourd'hui un événement d'une grande portée.

Nous avons peine à comprendre que le gouvernement qui venait de créer l'Académie de peinture, n'en ait pas donné la direction à Monvoisin, et qu'il soit allé chercher à l'étranger une médiocrité comme Cicarelli.

Trouvant difficilement des sujets de tableaux parmi nous et ne recevant pas de commandes, Monvoisin ne peignit pas de grandes compositions au Chili. Il se consacra presque exclusivement au portrait. Il eut un grand nombre, assez mé-

diocres et insignifiants, pour vivre et se créer une fortune indépendante, mais il en produisit aussi quelques-uns qui sortent tout à fait de l'ordinaire, parmi lesquels nous citerons : les portraits de l'évêque *Elizondo*, de *M. Cood*, et de *Don José Zegers père*.

Quoique Monvoisin ne fût pas professeur officiel, il forma plusieurs élèves à Santiago, dont les plus remarquables furent Gregorio Torres, qui mourut jeune, laissant des portraits estimés et quelques compositions incorrectes, et Don Francisco Mandiola, le doyen des peintres chiliens.

Coloriste de tempérament, M. Mandiola ne tarda pas à se faire un nom et remporta les prix des expositions de cette époque. Il aimait à peindre de petits tableaux de composition et d'exécution faciles, et il était très bon physionomiste : aussi, ne fit-il guère que des portraits, mais il y en a beaucoup d'excellents qui auraient pu être signés par Monvoisin lui-même.

Ses *Mendiants*, par la fermeté de l'exécution et la vivacité du coloris, ne sont pas moins heureux que ses portraits : on peut en juger par celui que possède notre Musée des Beaux-Arts. Quand on voit cette tête de mendiant, on est tout étonné, en songeant qu'elle a été exécutée en 1850 par un artiste chilien qui n'est jamais sorti de son pays. Il faut se reporter par la pensée à cette époque, si peu cultivée encore au point de vue de l'art, pour apprécier cette œuvre à sa juste valeur, ainsi que la vigueur et la spontanéité du talent de l'artiste.



VI

L'Académie de peinture fut fondée au commencement de l'année 1849 et la direction en fut confiée à Alexandre Cicarelli, artiste napolitain, qui, avant de venir au Chili, avait signé un contrat avec le gouvernement du Brésil et y était resté quelques années avec le titre de professeur officiel.

Ses études avaient été sérieuses, mais son talent était froid et pauvre : aussi, à part ses portraits qui sont en assez grand nombre, ses œuvres originales sont rares et sans grand mérite, surtout celles qu'il a faites au Chili. Au reste, son talent paraît avoir sensiblement baissé à l'étranger, comme cela était arrivé à Monvoisin, faute d'éléments et d'un milieu propice à l'inspiration et à la production artistiques.

Toutefois, si Cicarelli a laissé peu de chose comme peintre, il a eu du moins l'honneur de rester près de vingt ans à la tête de l'Académie de peinture et de contribuer ainsi d'une manière efficace à la diffusion du goût et au progrès des beaux-arts dans notre pays.

Il eut de nombreux élèves. Quelques-uns ne manquaient pas de talent, mais ne purent le développer qu'incomplètement et

laissèrent peu d'œuvres remarquables : ces insuccès doivent être attribués à l'état encore peu avancé de la culture artistique pendant la période de formation de cette jeune école. Notons cependant que les élèves de Cicarelli furent les premiers artistes qui s'adonnèrent sérieusement à l'étude du dessin en cherchant à saisir les beautés des statues antiques et en travaillant d'après le modèle vivant.

Mal dirigés de ce côté, ils en arrivèrent à ne plus tenir compte que du fini d'une exécution méticuleuse et alambiquée, et à oublier l'essence même du dessin, à savoir, l'exacte proportion des formes et la correction du mouvement, qui sont les caractères fondamentaux de l'expression et de la vie. Aussi, aucun génie ne se manifesta dans cette école : les essais tentés ont été peu nombreux et n'ont pas réussi ; ils ne valent donc pas la peine d'être mentionnés.

Il convient cependant de nommer les trois ou quatre travailleurs de la première heure, tous morts dans la fleur de l'âge, après mille désenchantements et une vie de lutte incessante et pénible. Antonio Castañeda montra quelques qualités comme peintre et a laissé des natures mortes d'un goût peu sûr, mais d'un coloris agréable. Luciano Lainez et Manuel Mena, les mieux doués des élèves de Cicarelli, ont peint des portraits et des tableaux religieux imités pour la plupart des écoles italiennes, et quelques essais malheureux dans le genre historique.

Nous aurons à parler plus tard de quelques jeunes gens qui, plus heureux qu'eux, furent envoyés comme pensionnaires en Europe.

Pour le moment, nous avons à dire quelques mots sur les professeurs de l'Académie de peinture qui ont succédé à Cicarelli, et sur l'organisation de cette Ecole.

Le premier successeur du professeur italien fut un Allemand, M. Kirchbach, peintre de l'école de Schnorr, de Dresde. Cet artiste, s'il était loin d'avoir les grandes qualités qui ont popularisé le célèbre illustrateur de la Bible, ne manquait pas d'une certaine imagination, mais il avait tous les défauts de son maître poussés encore à l'excès. Son influence dans l'Ecole se fit sentir par une direction plus large et plus intelligente en ce qui concerne le dessin et par ses efforts et ses tendances dans la composition. Cependant, le coloris conventionnel et désagréable de ses œuvres leur fit trouver peu de faveur dans le public, qui ne leur accorda que peu d'attention.

Peu satisfait de cet essai de germanisation artistique, le gouvernement retourna aux Italiens et la direction de l'Académie de peinture fut remise entre les mains d'un artiste florentin, D. G. Mochi, qui la dirige encore aujourd'hui. A ses qualités d'artiste, il joint celles d'un homme du monde, d'une intelligence éclairée, d'un noble caractère, qui le rendent sympathique dès le premier abord.

Sans posséder une originalité bien marquante, ses tableaux et ses portraits, fort nombreux, sont, pour la plupart, dignes d'estime, sinon d'une grande admiration.

Au courant de toutes les questions contemporaines en matière d'art, M. Mochi a conseillé à ses élèves l'étude sincère de la nature et du réel, et il a réussi à chasser de l'école en grande partie la vieille et odieuse routine : ne lui devrait-on que ce service, que nous pourrions nous féliciter hautement de son influence dans l'enseignement artistique. Ses leçons d'anatomie et de perspective ont fait aussi beaucoup pour le progrès de ses élèves.

En dehors des professeurs officiels, nous avons eu, dans ces

dernières années, un maître illustre qui, dans son enseignement privé, a formé sans contredit les plus brillants élèves, et a exercé et exerce encore sous tous les rapports une influence puissante sur la vie esthétique du Chili. Cet homme, c'est Pedro Lira.

Nous réservons pour un autre paragraphe l'étude que nous nous proposons de faire de cette grande figure artistique. Après avoir parlé de l'Académie, nous passons maintenant aux deux autres causes les plus puissantes des progrès que nous avons constatés : les expositions périodiques et l'importation des chefs-d'œuvre au Chili.

La première exposition eut lieu, sous le patronage du gouvernement, après l'arrivée de Monvoisin. Après deux ou trois essais infructueux qui firent sortir au grand jour tous les tableaux de Santiago qui pouvaient présenter quelque intérêt, ces expositions s'éteignirent faute d'aliments.

Quelques années plus tard, vers 1861, la Société d'Instruction primaire, désirant se procurer quelques fonds, organisa une nouvelle exhibition du même genre, composée presque en totalité de tableaux européens, la plupart d'un mérite très restreint, et çà et là de quelques productions nationales. Ces tentatives furent répétées deux fois dans l'espace de six ans, mais chaque fois avec moins de succès.

En 1867, Pedro Lira et Luis Davila, élèves de l'Académie de peinture, fondèrent une Société Artistique composée des plus riches de leurs camarades et de quelques amateurs. Cette société, animée des meilleures intentions et pleine d'un enthousiasme juvénile, organisa successivement trois expositions, sans contredit les meilleures qu'on ait vues au Chili jusqu'à ce jour : le produit, qui en résulta, servit à acquérir de nouvelles toiles pour

l'Académie et à fonder une petite bibliothèque artistique, à la section universitaire des Beaux-Arts.

Ces essais furent bientôt complétés par l'Exposition générale dite « du Marché », organisée par Benjamin Vicuña Mackenna, en 1872, sous le patronage du gouvernement, qui chargea de la direction artistique la société dont Lira et Davila étaient les chefs.

Dans cette Exposition, on sépara, pour la première fois, les œuvres d'art étrangères et les œuvres d'art nationales : celles-ci étaient en effet assez nombreuses, sinon bien choisies, pour former un groupe spécial. On commença également à donner des récompenses, ce qui ne s'était pas fait aux expositions précédentes. La sculpture fut dignement représentée par Nicanor Plaza, qui arrivait d'Europe, et prêta un concours aussi brillant qu'inespéré à l'Exposition par la collection de ses œuvres nombreuses et d'un choix très sûr.

Dans la section de peinture, les tableaux de genre de Manuel Antonio Caro, compositions de longue haleine et certainement les plus originales que l'art chilien eût produites jusqu'alors, firent une profonde impression.

Le talent sympathique et gracieux de Smith justifia sa réputation croissante de paysagiste par les créations harmonieuses et tendres de son imagination rêveuse. M. Somerscales, paysagiste écossais, résidant à Valparaiso, eut un succès égal à celui de Smith.

Un certain nombre de jeunes artistes, qui sont aujourd'hui dans la maturité de leur talent, firent à cette Exposition leurs premières armes ; ce sont maintenant les plus brillants représentants de l'art national, Lira, Jarpa, Orrego, Sommerscales qui obtint une médaille d'or, etc.

En un mot, l'Exposition de 1872 fut la première manifestation sérieuse, due à l'initiative privée, du mouvement des arts au Chili. D'ailleurs le groupe des œuvres étrangères a été la plus brillante collection qui ait jamais été exposée parmi nous : on peut en conclure un progrès manifeste dans le goût du public éclairé.

Après cette heureuse tentative, les fondateurs de la Société artistique s'embarquèrent successivement pour l'Europe. Cette société fut donc dissoute et les expositions devinrent beaucoup moins fréquentes, puisque dans un intervalle de dix ans, il n'y en eut qu'une seule, en dehors de l'Exposition Internationale de 1875.

Celle-ci fut le premier concours universel organisé au Chili. On construisit à cette occasion le palais de la *Quinta Normal* (1).

La tentative était considérable, elle fut bien dirigée et donna un résultat entièrement satisfaisant. Les œuvres d'art étrangères y furent nombreuses et très remarquables : l'enthousiasme fut très grand, surtout à l'égard de la sculpture.

Les artistes chiliens, Plaza, Caro et Smith principalement, mirent le sceau à leur réputation par leurs nouvelles œuvres.

A côté d'eux, Lira se révéla comme un maître de premier ordre ; Jarpa exposa de magnifiques paysages ; Nicolas Guzman, une scène historique très travaillée et pleine d'excellentes qualités ; Tapia, son tableau de la *Bataille de Maipo*, qui fait partie de la riche galerie de madame veuve José Tomás de Urmeneta ; Pedro L. Carmona exposa plusieurs tableaux qui firent concevoir de belles espérances pour l'avenir.

Comme on le voit, le goût du public et le mouvement vers les

(1) *Quinta Normal*, ferme modèle et jardin public.

Beaux-Arts s'accroissait de jour en jour. La société de Santiago prenait un intérêt de plus en plus vif à cette évolution intelligente, éclairée et généreuse.

Après plusieurs années d'inaction, M. Don Miguel Luis Amunátegui, ministre de l'Instruction publique, décréta l'Exposition de 1878. L'art étranger y fut presque seul représenté. Elle fut organisée par un certain nombre d'amateurs éclairés et passionnés pour les Beaux-Arts, tels que le général Don Marcos Maturana, Don Ramon Subercaseaux et Don Manuel Amunátegui. Nombre d'œuvres importantes figurèrent à cette Exposition, mais les artistes chiliens n'y occupèrent qu'un rang secondaire. Parmi les toiles les plus remarquées, citons : *Les Cadeaux de noces* et *la Partie d'échecs* de Gonzalez, *la Zandunga* de Villegas, jeune et déjà célèbre peintre espagnol qui travaillait avec Fortuny, les trois tableaux de Pradilla, les seuls qui existassent à Santiago, et qui venaient de remporter le grand prix international à l'Exposition universelle de Paris ; *le Philoctète* de Louis David, *les Buveurs* de Velasquez, copie de Kirch aîné, et *le Tasse* de Guerra.

La même année, M. Vicuña Mackenna organisa à *Santa-Lucia* (square créé par lui sur une colline de Santiago), dans les salons du Musée des Colonies, une exposition de tableaux chiliens et étrangers, qui renferma plus de cent toiles, parmi lesquelles on admira surtout deux grandes œuvres de Smith, des tableaux religieux de la galerie des Dominicains et quelques portraits de Monvoisin.

A la fin de 1882, Pedro Lira revint d'Europe ayant complété ses études artistiques, fort d'une réputation acquise aux prix d'incessants efforts, aussi enthousiaste et entreprenant que dans ses premières années. C'est à lui que revient l'honneur

d'avoir ouvert la première Exposition exclusivement nationale.

Il fut puissamment secondé dans cette œuvre par son ancien camarade Don Luis Dávila, par le général Maturana et par Don Manuel Renjifo, un des amateurs les plus distingués qui a le plus contribué au progrès de l'art national. Cette exposition fut une véritable surprise : personne en effet, même parmi les promoteurs de l'idée, n'avait espéré pouvoir réunir un aussi grand nombre et une telle variété d'œuvres chiliennes : il y eut plus de deux cents envois partagés entre une quarantaine d'exposants.

Sans parler de Lira, dont le succès était prévu et fut immense, cette exposition fit connaître au public le talent distingué et fantaisiste de Ramon Subercaseaux et les qualités remarquables de mesdemoiselles Mira, dont les œuvres remportèrent quelque temps après une victoire signalée. Mais le succès de chacun n'était rien auprès du triomphe général, qui révélait une vitalité et un progrès qu'on ne soupçonnait même pas.

On peut dire que c'est à partir de cette année que l'école chilienne a pris naissance, car dès ce moment les Salons annuels ont continué sans interruption.

Fidèle à ses idées civilisatrices, Lira consacra le produit des entrées de l'Exposition à l'acquisition d'une œuvre remarquable de M. E. Delaunay, pour le Musée de peinture.

En 1884, le gouvernement organisa une grande Exposition nationale, dont le principal ornement fut une brillante section des Beaux-Arts.

Tous les genres de peinture et de sculpture y furent largement représentés : l'histoire, les mœurs, le portrait, le paysage, les natures mortes, la statuaire, le bas-relief, etc. La surprise de l'année précédente se renouvela, car l'on vit bien que la réu-

nion de tous les chefs-d'œuvre de la dernière Exposition n'était pas seulement un accident rare et heureux, ceux de la présente année étant encore plus nombreux et mieux choisis. Aussi nous prenions confiance dans nos propres forces, et la bonne volonté de nos artistes se vit secondée par les attentions et le zèle du public.

Dans la sculpture, notons le succès brillant de notre statuaire distingué, Virginio Arias, qui venait de remporter un prix en Europe où il continue à faire honneur au Chili par son viril talent.

Dans la peinture, Pedro Lira obtint un succès unanime. Après lui, les suffrages des jurés et du public se portèrent sur Alfredo Valenzuela, Ramon Subercaseaux, les demoiselles Magdalena et Aurora Mira, mademoiselle Celia Castro, dont les natures mortes reçurent des louanges universelles; Nicolas Guzman, Pedro M. Carmona, Juan de Dios Vargas, Manuel A. Caro, l'Anglais Sommerscales, Juan Francisco Gonzalez, Enrique Swimburn, etc., etc.

L'Exposition de 1884 reste, jusqu'à présent, dans le souvenir des artistes et des amateurs, comme la plus brillante et la plus attrayante de toutes celles qui ont eu lieu jusqu'à ce jour.

Toutefois, les expositions artistiques n'avaient pas un local approprié, la périodicité n'en était pas réglée, il n'y avait enfin aucune autorité chargée de les organiser.

Afin de réaliser ces progrès, Pedro Lira fonda une société qu'il appela l'*Union artistique* et sollicita du Gouvernement la permission nécessaire pour faire bâtir dans les jardins de la *Quinta Normal de Agricultura* un palais pour les Salons annuels. Ce projet fut approuvé par le gouvernement en 1885 et mis à exécution dès la même année; la construction coûta

17,000 piastres. L'Union artistique resta chargée des expositions. Le produit des entrées, outre le paiement des intérêts et l'amortissement de la dette, devait être affecté à l'acquisition de quelques œuvres des exposants. Ces toiles sont ensuite revendues aux enchères et le produit de la vente est consacré à l'entretien du Musée des Beaux-Arts. On se mit à l'œuvre avec entrain et l'édifice à peine terminé, l'Union artistique l'inaugura par une première exposition en novembre de la même année. Les artistes, sauf un petit groupe de dissidents, répondirent à l'appel lancé par le comité, et envoyèrent tant de toiles qu'il ne restait plus une place dans les trois grands salons du palais.

De son côté, le public se montra plus assidu que jamais et les amateurs achetèrent beaucoup d'œuvres exposées. En résumé, le résultat a satisfait les plus difficiles et convaincu les plus sceptiques.

Outre les artistes que nous connaissons déjà, le jeune sculpteur Aurelio Medina, et les élèves de Lira : Rafael Correa et M. Nicanor Gonzalez Mendes, firent à cette exposition un brillant début et continuèrent à se distinguer aux expositions suivantes.

Nous croyons utile de reproduire ici quelques feuillets publiés par nous dans le premier journal artistique du Chili. Ce périodique est le premier qui ait paru avec des illustrations en phototypie.

**Pedro Lira. — Aurora Mira. — Rafael Correa. —
Nicanor Gonzalez.**

Nous commencerons par étudier les tableaux d'histoire exposés au Salon : c'est en effet la branche de l'art la plus difficile, qui exige la préparation la plus sérieuse, et une série d'études approfondies de la part de ceux qui s'y adonnent. Il y a bien d'autres obstacles à surmonter dans la pratique : modèles convenables, costumes appropriés, renseignements archéologiques, tout cela est introuvable, et lorsque le tableau est fini, encore faut-il trouver un acheteur. Avec de pareilles difficultés en face de soi, il faut avoir le feu sacré pour se lancer dans un champ aussi ingrat et aussi épineux.

Lira a eu cependant la hardiesse d'aborder une immense composition : c'est l'effort le plus considérable qu'ait tenté jusqu'à ce jour l'Ecole chilienne en matière d'histoire nationale. Son tableau représente Pedro Valdivia et ses compagnons sur la cime du mont Huelen, choisissant le site sur lequel doit s'élever la ville de Santiago, qui a conservé fidèlement ce souvenir. Le chef de l'expédition, Valdivia, parle à ses compagnons et leur montre le lieu qu'il a choisi. Celui à qui il paraît plus particulièrement s'adresser, est, sans aucun doute, Francisco Villagran que l'on reconnaît au portrait qu'en a tracé Góngora Marmolejo, dans son histoire des premiers temps du Chili. Des guerriers et des prêtres écoutent le conquérant avec un intérêt marqué, tandis qu'au premier plan un Indien, à cheval sur un rocher, se tourne vers les principaux personnages comme pour leur fournir des renseignements plus précis. De chaque côté,

et surtout vers la gauche, les Espagnols se répandent en divers groupes bien composés ; au second plan, on aperçoit la plaine traversée par le Mapocho qui se perd au loin, peu à peu, dans la perspective des belles Cordillères d'où il sort. A droite, près du cadre, les roches de Huelen se dessinent et servent d'appui à quelques figures qui se détachent en tons vigoureux sur les cimes lointaines des Andes et sur un ciel matinal inondé de lumière.

Le mouvement et la disposition du tableau sont si vifs, si naturels, qu'on ne sent nulle part ni le modèle, ni la convention, ni le travail prodigieux de l'auteur. Le spectateur se figure qu'il n'aurait pu lui-même disposer la scène autrement, ce qui est le meilleur éloge que la critique puisse donner à l'habileté d'un artiste. La distribution de la lumière dans ce tableau et l'observation savante des effets de plein air et de soleil, donne aux objets un aspect et un relief plus saisissants qui contribuent à la vraisemblance et à l'illusion la plus réaliste. Les têtes des personnages ont du caractère et de l'énergie sans affectation.

Le talent de Lira, comme dessinateur et comme coloriste, nous est suffisamment connu : nous n'insisterons donc qu'autant qu'il est nécessaire pour louer l'harmonie sobre, puissante et singulière de sa composition. En particulier, pour ce qui est du dessin, nous croyons que son Indien du premier plan est l'étude de nu la plus nerveuse que cet artiste ait jamais produite.

Mademoiselle Aurora Mira, déjà connue par ses charmants tableaux de genre, s'est essayée aussi dans la peinture d'histoire. C'est la première fois que nous voyons, au Chili, une

jeune fille s'élançer d'un vol aussi hardi jusqu'aux sommets de l'art. Cette audace fut couronnée d'un si plein succès qu'il ne se trouva pas un visiteur du Salon pour l'accuser de présomption. Ce vigoureux essai atteste un talent hors de pair, et son triomphe mérité égala, s'il ne la surpassa, son ambition. Le sujet de son tableau est : *La jeune Agrippine Métella attendant le supplice*. Enchaînée au fond d'une lugubre prison, l'héroïne attend sa dernière heure plongée dans le sombre abattement du désespoir. Ce tableau est plein de sentiment, la triste expression du visage de la jeune fille est des mieux rendues, la lumière est distribuée avec intelligence, le coloris est excellent et d'un effet puissamment tragique.

Mais envers un si beau talent, la critique a le droit de se montrer exigeante et sévère. Nous nous permettrons donc quelques observations à la jeune artiste. Notons d'abord le manque d'originalité dans la composition du drame ; la tête, d'une belle expression, est d'un petit caractère, et le dessin n'a pas toujours la correction parfaite que l'on s'attend à trouver dans un thème aussi classique. Malgré ces défauts, l'œuvre n'en est pas moins une des meilleures du Salon, et, par son exécution difficile, nous décèle un talent des plus vigoureux.

L'Intérieur de San Antonio et *l'Esquisse du portrait* sont deux travaux intéressants de mademoiselle Aurora Mira qui nous confirment encore dans les belles espérances que nous donne son talent ; *l'Esquisse du portrait*, surtout, est d'un charme féminin exquis et d'une tonalité délicieuse.

Audaces fortuna juvat, et l'audace est le propre de la jeunesse. MM. Rafael Correa et Nicanor Gonzalez M. se sont essayés dans la peinture historique : ils ont même augmenté la

difficulté en peignant le nu en plein air, ce qui donne à leurs tableaux un caractère essentiellement moderne.

Correa expose un *Enfant prodigue* et un *Ercilla*, deux œuvres qui nous font voir sous deux aspects bien différents un talent du plus brillant avenir. La première toile est tout imprégnée d'une simplicité, d'une gravité et d'une émotion qui rappellent la scène évangélique elle-même. L'abattement de l'Enfant prodigue ne ressemble en rien à celui de la jeune Agrippine Metella ; sa douleur entrevoit déjà le remède : les légères éclaircies d'azur qui brillent dans le ciel et percent les nuages, nous indiquent l'espérance, ainsi que le chemin qui serpente dans le fond du paysage, celui, probablement, qui conduira le pécheur repentant à la demeure paternelle, lorsque ses larmes l'auront enfin lavé de ses égarements.

Au point de vue du dessin, la figure peinte par Correa est, sans contredit, la plus remarquable du Salon : les traits sont pleins de vérité et de délicatesse. Tout au plus pourrions-nous reprocher au jeune artiste de faire trop sentir l'influence du maître. Il faut qu'il tâche de se frayer une voie qui lui soit propre, ce qui ne saurait tarder, si nous en jugeons par ses progrès extraordinaires.

A côté de Correa, et au même rang que lui, figure Nicanor Gonzalez M. Son tableau dramatique, *Galvarino*, est plein d'un mouvement heureux et expressif, et d'un effet pittoresque des plus hardis. Le modelé du corps de l'Indien, quoique inégal par endroits, est en général d'une fermeté étonnante : le clair-obscur du tableau est assez heureux et bien traité. Autre bonne note pour l'artiste : l'influence de Lira, le maître des deux jeunes peintres, est ici beaucoup moins sensible.

Sauf quelques tentatives isolées, la peinture d'histoire nationale n'a produit jusqu'ici que des ébauches plus ou moins heureuses. L'Exposition actuelle annonce que ce genre entre dans une période nouvelle : les études sont plus sérieuses, l'exécution meilleure, la conception et l'inspiration sont plus larges. Les artistes, qui se sont essayés dans ce genre si difficile, ont su faire revivre, dans le passé le plus reculé de notre histoire, des pages émouvantes et de glorieuses figures qui semblent être plutôt du domaine de la légende que de celui de la réalité.

Alberto Orrego. — Ramon Subercaseaux. — Onofré Jarpa. — Juan de Dios Vergara. — Enrique Swimburn. — J. Francisco Gonzalez.

Lutteur acharné, s'ouvrant un passage pas à pas, Alberto Orrego, par son coloris harmonieux et riche, par sa facture d'une perfection consommée, est vraiment digne d'être placé au premier rang parmi les paysagistes chiliens, et recueille aujourd'hui à pleines mains les moissons de succès mérités par son labeur et son talent.

Séduit par la lumière incomparable de Venise, il y a planté sa tente depuis plusieurs années. Il a suivi avec ardeur la route tracée par Rico, Michetti, Dalbono, tous ces artistes italiens et espagnols dont la réputation est, pour ainsi dire, universelle ; et il a conquis une place honorable au milieu de cette pléiade distinguée qui se propose comme objet la reproduction fidèle et animée des lieux qui les inspirent. Venise, d'ailleurs, a toujours été la métropole de ce genre de paysage, témoin le Caneletto et Guardi, les premiers chefs de l'école paysagiste italienne. Les

richesses pittoresques de la célèbre cité maritime ont paru suffire à ces artistes d'un talent impersonnel, mais d'une habileté consommée, et ils lui ont consacré leurs pinceaux comme de simples portraitistes. Il en résulte deux caractères propres à cette école : l'amour du détail et la froideur de l'ensemble.

Éblouis par l'éclat de la lumière vénitienne, les peintres de cette belle ville ont souvent confondu la peinture claire et la peinture lumineuse, très distinctes l'une de l'autre, et sont tombés dans la froideur. D'autres fois, l'abus du détail leur a fait produire de véritables photographies. Leur manière de procéder nous l'explique. Un des admirateurs de Rico, voulant nous prouver la justesse de l'œil de cet artiste, nous disait qu'il commençait souvent un tableau par un côté, sans aucune esquisse ; puis chaque jour il en peignait une partie, et le tableau se trouvait parfaitement harmonisé lorsque le peintre l'avait terminé par l'extrémité opposée.

Il est difficile, à la vérité, d'avoir une plus grande sûreté d'œil et de main, mais aussi il est impossible de mieux prouver l'absence d'expression et de sentiment. A notre sens, un peintre, qui use de ce procédé, pourra être le premier des photographes en couleur, mais il sera sûrement le dernier des artistes : il élève à la hauteur d'un principe l'élimination systématique de l'âme humaine dans toute œuvre d'art, ce qui est la négation même de l'art.

Antagoniste de Rico, l'artiste français Ziem a peint, au contraire, une grande et magistrale Venise, inondée de lumière, de poésie et de mystère, qui enchante les yeux du spectateur et remue son âme. C'est bien là le véritable artiste, ses tableaux sont estimés dans les musées européens comme des bijoux précieux. Et ce qui nous confirme dans notre appréciation, c'est

que Ziem n'a pas de rival ni d'imitateur dans sa manière, tandis que, avec des procédés plus ou moins différents, on compte les Ricos par douzaines.

Orrego s'était laissé tenter par cette école photographique et y avait obtenu une certaine notoriété, mais ses dernières œuvres accusent une transformation sensible dans sa manière : le détail n'y écrase plus l'ensemble, et l'on commence à discerner une combinaison déterminée et des effets voulus. Son *Portique de Saint-Marc*, son *Pont des Soupirs*, sa *Venise après la pluie*, appartiennent à cette seconde manière et sont les plus remarquables de l'auteur. Nous les préférons à ses *Baigneuses du Lido*, malgré la grâce incomparable de cette jolie toile, et à la *Femme ramassant des herbes*. — Sa *Grande Marine du soir*, aux eaux tranquilles et transparentes, où règnent le calme et la sérénité du crépuscule doré, se rattache également à l'Ecole française, selon nous supérieure aux autres.

De toutes ces compositions brillantes, la plus originale et la plus admirable par son coloris enchanteur, c'est assurément le *Pont des Soupirs*. L'eau, les monuments et la voile de l'embarcation, à droite au premier plan, sont d'un ton à la fois vigoureux et délicat, et d'un charme profond. Il règne, dans cette œuvre harmonieuse, un souffle de mélancolie, de grandeur déchue, qui semble envelopper les palais déserts de l'antique reine de la mer : inconsciemment, on se sent profondément remué. Orrego a trouvé là son chemin et sa véritable inspiration.

Un de nos artistes les plus sympathiques par son charmant caractère, c'est Onofre Jarpa. Un de ses amis, qui est aussi le nôtre, lui disait un jour devant nous, qu'il ne lui manquait

qu'une qualité : savoir se mettre en colère et autre chose encore.... qui ne peut se confier que dans une conversation intime.

Aussi, ses paysages respirent, en général, une douceur, un sentiment, un calme qui enchantent et reposent en même temps.

Après une absence de plusieurs années, qu'il a passées à voyager et à étudier dans l'ancien monde, il est revenu tout récemment au Chili, chargé d'un bagage précieux d'études intéressantes et variées. Nous y trouvons des paysages d'Italie, de France, d'Espagne, de Suisse, et même de Palestine que l'artiste a visitée avec la ferveur d'un croyant enthousiaste. Revenu au Chili, il a ajouté à son œuvre quelques belles pages inspirées par le sol natal. Rien n'est plus attrayant que cet album exposé par Jarpa en quatre planches, contenant plus de trente sujets différents, tous agréablement traités, quoique d'un genre très varié. On y trouve la note claire et la note sombre ; les teintes grises et indécises, ainsi que toutes les tonalités de la verdure la plus harmonieuse ; les eaux calmes et transparentes des lacs, et celles vagabondes et mystérieuses des torrents ; des ciels bleus et limpides et des effets de nuages ; des printemps, des automnes, des neiges hivernales, des brûlants soleils d'été, des bois, des monuments, des lacs et le désert même. Tout est traité avec une douce sérénité, où ne détonne jamais une note discordante. Le public a accueilli avec une vive sympathie cette série d'études et ce nous est un devoir fort agréable de mêler notre éloge impartial au jugement favorable du public.

Les paysages de Santiago et de Valparaiso ont fait, au Chili, la renommée de Ramon Subercaseaux. C'est en effet, nous ai-

mons à le reconnaître, un talent artistique qui nous inspire un vif intérêt par son originalité capricieuse et sa suprême distinction. Sa meilleure toile à cette exposition est le *Ravin de Viña del Mar*, ode pleine de gravité et d'éloquence que le peintre adresse au palmier et que l'on ne pourrait traduire qu'en strophes somptueuses et solennelles. Le dessin, souvent un peu négligé par Subercaseaux, est ici d'une ampleur magistrale.

La Fontaine du Jardin et *la Tour de l'Intendance* se recommandent par leurs qualités remarquables d'originalité et de couleur.

Le portrait des *Deux Enfants* est un tableau exquis au point de vue de la combinaison pittoresque, de la tonalité et de la difficulté énorme dont l'artiste se joue, pour ne pas parler du dessin qui est d'ailleurs plus qu'insuffisant et négligé.

Mais aucune de ces œuvres n'a soulevé autant de controverses que la *Plage de Viña del Mar*, regardée par le public comme une horreur, mais admirée avec enthousiasme par les artistes, malgré les taches bleues d'une brutalité criarde qui représentent la mer des deux côtés du banc de sable prolongé à perte de vue. Pour nous, nous n'hésitons pas à donner raison aux artistes, et nous pensons que, lorsque cette esquisse aura été terminée et la tonalité des couleurs rectifiée, ce sera l'œuvre de Subercaseaux qui pourra le mieux supporter le voisinage écrasant de sa composition célèbre : *les Bassins flottants*.

En somme, l'auteur de cette belle page, sans démériter aucunement dans notre estime, s'est montré dans ces derniers temps moins heureux qu'autrefois.

Dans les marines, nous devons placer au premier rang cette

année Juan de Dios Vargas. Signalons son tableau délicat, symphonie de bleu et blanc d'un effet des plus attrayants. Le coloris de Vargas est un peu conventionnel, mais d'une convention si délicate, si poétique ! Ses paysages sont légers, vaporeux, enchanteurs : les ciels sont diaphanes, les eaux transparentes, les feuillages tendres, les roches pittoresques ; sa composition est toujours claire et simple.

Du paysage et de la marine, cet artiste passe aux fleurs avec un talent égal et une étonnante flexibilité d'exécution. Il a excellé également dans les trois genres qu'il a touchés avec tant de variété et de richesse. Rien de plus charmant et de plus décoratif que ses peintures pour orner les murs d'un salon moderne. Le talent de cet amateur distingué n'offre aucune inégalité et ne fait que confirmer la bonne opinion que le public avait conçue de lui dès premières années.

Cependant de tous les paysagistes qui ont concouru à l'Exposition de 1885, aucun ne se trouve plus en progrès que Enrique Swimburn.

Nous étions de ceux qui le voyions avec peine dépenser son talent dans une foule de petites improvisations, qui n'avaient pas plus de vigueur qu'une aquarelle, et n'en possédaient ni le charme ni la transparence. L'étude des valeurs, si essentielle pour le modelé d'un tableau, était trop négligée par lui, aussi son coloris fût-il souvent faible et sans art.

Son œuvre en 1885 est considérable et marque un progrès notable à tous égards. Si, de temps à autre, on retrouve encore des traces de ses anciens défauts, on constate avec plaisir que la plupart de ses tableaux méritent les plus grands éloges et témoignent d'un travail opiniâtre. Ses deux tableaux, *Clair de*

lune et Bois de Pataguas (1), sont les plus estimés de tous. L'artiste devra rectifier son dessin qui est, pour les montagnes, par trop incorrect. L'avenir se présente à lui très favorable et plein de promesses.

En parlant des aquarelles et des dessins, nous retrouverons l'occasion de parler de Swimburn, ainsi que de son ancien maître Jarpa.

Un autre peintre de marine d'un beau talent, qui peint, lui aussi, des fleurs et des paysages, c'est Juan Francisco Gonzalez, d'un tempérament moins soutenu que Vargas, mais plus nerveux. Ses œuvres méritent de fixer l'attention des visiteurs et des connaisseurs. La composition de ses marines n'est pas toujours heureuse, mais le coloris en est bien soutenu : ses tons gris sont pleins de richesse et de variété. Parmi ses paysages, le *Peñon* (2) et *Une maison à travers le feuillage*, sont d'une facture puissante et d'un coloris d'une intensité singulière. La première de ces deux toiles, notamment, rappelle les paysages hardis de Courbet, peints avec assurance au couteau à palette.

Ses fleurs ont plus de couleur que de légèreté, mais comme dans toutes ses œuvres, l'artiste s'y découvre. N'abandonnons pas Gonzalez, sans recommander aux connaisseurs son *Portrait d'homme*, qui, à ses qualités ordinaires de ton et de facture, réunit le naturel et la distinction.

Pour nous résumer, si Orrego et Jarpa nous montrent le talent formé par de consciencieuses études, les autres artistes, que nous venons d'étudier, font preuve d'un talent distingué,

(1) *Pataguas*, essence d'arbres particulière au Chili.

(2) *Peñon* montagne de roches.

suffisamment développé déjà, mais qui ont encore beaucoup à apprendre de la nature.

Mademoiselle Magdalena Mira. — Mademoiselle Celia Castro. — Mesdemoiselles Dolorès Alvarez et Jenoveva Merino. — Juan R. Vega. — Arsenio Gajardo. — Enrique Lynch.

Nous avons parlé déjà dans un chapitre précédent de mademoiselle Aurora Mira à qui trois charmantes toiles ont valu une première médaille. Nous avons maintenant à étudier les œuvres de sa sœur, mademoiselle Magdalena Mira, dont le talent sympathique, l'art vigoureux et simple a récolté une ample moisson de succès. Ses qualités respirent la spontanéité et ne sentent en rien l'effort : devant ses œuvres attachantes, le spectateur subit l'impression vive et profonde que produit dans l'âme toute œuvre sincère et vécue. La facture d'une maladresse voulue, dans ses petits tableaux, peut induire en erreur des observateurs inexpérimentés, mais ils ne tardent pas à se détromper lorsqu'ils jettent les yeux sur ses grandes compositions. Parmi celles-ci, le *Premier vol*, dont l'exécution est si soignée, nous fait présumer toute la science que cette artiste aurait pu déployer, si elle avait voulu s'amuser aux difficultés du métier, tant prisées par ceux qui manquent d'imagination et de sensibilité.

Mais mademoiselle Magdalena Mira n'a pas besoin de recourir à ces petits moyens : elle sait nous intéresser à la peinture d'un caractère, ce qui est beaucoup plus difficile que l'imitation banale d'une étoffe de soie ou de velours. On en voit la preuve dans le tableau de *la Veuve*, qu'on ne peut regarder sans une

émotion profonde, à moins d'être totalement dépourvu de sensibilité. Cette femme vêtue de noir, assise dans une pose si naturelle, en face d'un petit crucifix, dans cette pièce modeste et dénudée, nous fait deviner un caractère, nous retrace même une existence. Les agitations de la vie ont laissé leurs traces sur cette physionomie mélancolique; la famille a disparu par la mort ou par l'abandon des êtres chéris; l'aisance a déserté le foyer avec la jeunesse; une résignation douce, silencieuse et austère règne dans ce cœur éprouvé qui ne vit plus que de souvenirs.

Notre qualité de critique nous fait accepter toutes les tendances, sans juger autrement que par les résultats et abstraction faite de notre sympathie personnelle pour tel ou tel genre; mais combien l'éloge nous est-il plus agréable à décerner, quand il s'agit d'une œuvre conforme à notre goût et à nos sentiments, telle que l'admirable toile de mademoiselle Mira, que nous venons d'analyser!

Le succès unanime qu'elle a remporté dans le public, montre à l'artiste son véritable chemin. C'est la voie la plus belle et la plus difficile de l'art, car, pour s'y distinguer, il faut avoir reçu d'en haut la divine étincelle, qui seule fait le poète et le grand artiste. L'inspiration ne se remplace ni ne s'imité par les habiletés et les minuties d'un art faux et mécanique.

Bien que supérieurs au précédent par l'exécution, nous mettons sans hésiter les autres tableaux de la même artiste, *le Mineur* et *le Premier Vol*, au-dessous de *la Veuve*, car l'un et l'autre, ils font sentir le modèle dont l'artiste s'est servi. La pose du mineur est heureuse mais sans originalité, son costume plutôt que son caractère, nous révèle son état. Quant au *Premier Vol*, à part la chemise rayée qui est d'un ton excellent, mais

un peu trop soignée pour le personnage, nous n'avons d'autre réserve à faire que sur le titre. Si cette toile figurait comme simple étude, nous garderions pour nous nos observations qui ne sont justifiées que par le nom expressément donné au tableau.

Tout d'abord, on ne vole pas une banane dans les pays des tropiques, où elles n'ont aucune valeur ; de plus, la lumière est celle d'un atelier, bien que la scène se passe en plein air : ce procédé est entièrement abandonné de l'école moderne. Ces réserves faites, la figure mérite les plus grands éloges : c'est une des plus originales et des plus vivantes du Salon.

En somme, l'exposition de mademoiselle Magdalena Mira achève de nous convaincre de la solidité de son talent, mais ses progrès nous surprennent moins que les années précédentes. Un fait curieux et qui s'accroît davantage à chaque Salon, c'est la différence du talent des deux sœurs. Mademoiselle Magdalena Mira incline vers la note simple, grave et énergique ; Mademoiselle Aurora cultive le genre doux, agréable, féminin. Qu'elles suivent chacune la voie où les pousse leur tempérament artistique, et elles n'auront, ainsi que nous, qu'à s'en féliciter.

Mademoiselle Celia Castro s'était révélée tout à coup, à l'Exposition de 1884, comme un brillant météore. En aura-t-elle aussi l'éclat passager ? Nous préférons croire que non et que le peu de succès de ses œuvres, pendant un moment, n'est dû qu'à une erreur passagère, à une fausse direction imprimée à son talent. Aucun artiste ne présente, au même degré que mademoiselle Castro, cette inquiétude d'un talent qui cherche anxieusement sa voie. Certaines hardiesses de couleur et de

facture, en même temps qu'une tendance visible à la recherche de l'étrange, impriment à ses œuvres un cachet original et intéressant ; on y sent une âme d'artiste, jeune et débordante de vie...

Mademoiselle Dolores Alvarez, connue depuis longtemps des amateurs, n'a pris part qu'assez tard à nos expositions. Son premier essai ne manque pas de valeur et témoigne des bonnes qualités que l'on a pu apprécier dans ses petites études d'après nature, et surtout dans son tableau intitulé : *Un Rancho*, un des meilleurs paysages de nos expositions, malgré sa modeste apparence. L'opposition des couleurs, les linges tendus, les figures des personnages sont habilement disposés pour faire valoir les tons de l'ensemble, et savamment distribués. Nous nous permettrons une seule observation : la facture manque d'ampleur dans les cabanes, ce qui leur donne un aspect trop soigné, en contradiction avec le caractère général de ces constructions primitives.

Mademoiselle Jenoveva Merino s'est vu attribuer un prix pour ses natures mortes représentant des objets de cuisine. Ce petit triomphe engage la jeune artiste à poursuivre résolument ses études.

Nous avons fait la part belle aux artistes femmes ; revenons maintenant aux représentants du sexe masculin. Citons les natures mortes d'Arsenio Gajardo et de Juan R. Vega, deux jeunes gens qui débute avec un succès de très bon augure. L'un et l'autre sont de bons coloristes, et ont obtenu des mentions honorables à la presque unanimité des votants.

Nous nous associons avec plaisir au jugement de leurs collègues.

Le jeune Enrique Lynch est moins heureux, malgré ses envois de plus en plus nombreux à l'Exposition ; cependant, un certain nombre d'entre eux se recommandent à l'attention du public par leur facilité d'exécution. Que ce jeune artiste ne craigne pas de faire encore quelques efforts, et son nom figurera certainement aux premiers rangs.

Après sa première exposition nationale, l'Union Artistique ouvrit en avril 1886 une exposition consacrée à l'art étranger, où presque toutes les écoles européennes furent représentées.

En novembre de la même année s'ouvrit pour la seconde fois l'Exposition annuelle des œuvres nationales : elle eut le même succès que les précédentes. Le gouvernement et le public étaient dès lors convaincus de la vitalité de l'Ecole chilienne. De plus, on avait la preuve que l'organisation des expositions annuelles, loin d'occasionner des frais trop considérables, procurait toujours des bénéfices.

L'Union Artistique proposa au ministère d'acquérir le Palais du Salon et de se charger officiellement de la direction des Beaux-Arts. Cette idée fut acceptée ; l'édifice devint la propriété de l'Etat, et le gouvernement nomma une commission des Beaux-Arts, spécialement chargée de la conservation, de l'en-

retien du Musée et de l'organisation des expositions périodiques.

En 1887, au mois de novembre, l'Exposition se fit selon ces nouvelles conditions, qui donnent entière satisfaction aux nécessités générales et offrent toute espèce de garanties pour le développement des Beaux-Arts dans l'avenir.





VII

Les expositions périodiques n'auraient eu qu'une influence assez restreinte sur l'art national, si pendant qu'on leur donnait une impulsion nouvelle et régulière, le même courant de progrès n'avait déterminé au Chili l'importation croissante des plus belles œuvres d'art de l'Europe.

Heureusement, quelques Chiliens fort riches, ayant fait un long séjour dans l'Ancien Monde, sentirent s'éveiller en eux le goût des Beaux-Arts. Ils revinrent dans leur pays, apportant avec eux un grand nombre de tableaux et de sculptures. Le choix n'en était peut-être pas irréprochable, mais ces collections comprenaient néanmoins beaucoup d'œuvres de mérite.

MM. Don Luis Cousiño, Don Maximiliano Errazuriz et Don Florencio Blanco se distinguèrent surtout par leur zèle artistique, et l'on doit noter que la majeure partie des œuvres d'art qu'ils ont rapportées au Chili, appartient à l'école française contemporaine.

On peut citer ensuite la collection de M. Eugène Duval, négociant français marié et établi définitivement à Santiago ; et la plus nombreuse et la mieux choisie de toutes, celle que Pedro

Lira avait formée en Europe et qui fut vendue au Chili de pièces et de morceaux, dans des conditions si déplorables que le célèbre artiste y perdit plus de 20,000 piastres.

Pour donner au lecteur une idée juste des richesses artistiques qui ont été importées dans ces dernières années, nous donnons ci-dessous la liste des artistes européens dont il existe des œuvres dans les collections chiliennes. Ces renseignements sont dus à la plume d'un des écrivains les plus au courant de l'histoire de l'art national, et puisés dans le journal *le Salon* de l'année 1885.

Ecole française.

Eugène Delacroix.	Cazin.
Louis David.	Ch. Jacques.
Meissonnier.	Veyrassat.
J. Volpelière.	C. Bernier.
Raymond Monvoisin.	G. Jacquet.
Corot.	G. Becker.
Daubigny.	Washington.
Fromentin.	A. Vély.
J. Elie Delaunay.	E. Duez.
C. Chaplin.	Thirion.
Gudin.	Luminais.
Isabey.	Zuber.
E. Breton.	Coignard.
Ary Scheffer.	A. Angin.
Lambinet.	F. Brest.
James Bertrand.	Durand-Brager.
Th. Rousseau.	Colin, etc., etc.
De Coninck.	

Ecole espagnole.

Rosales.	Gonzalez.
Fortuny.	Salas.
Palmaroli.	Garcia Ramos.
Pradilla.	Madrazo.
Domingo.	Miralles.
Moreno Carbonero.	

Ecole italienne.

Morelli.	Francesi.
Micheti.	Bechi.
Vertuni.	Passini.
Tiratelli.	Palizzi.
Andrès Marko.	Dall-Bono.

Ecole belge.

Clays.	Janvier de Cock.
César de Cock.	

Ecole anglaise.

Reynolds.	Turner.
Gill.	Gainsborough.
Stanffield.	

Ecole allemande.

Saal.

Ecole Nord-Américaine.

Sargent.	Stot.
----------	-------

A cette liste, il y aurait à ajouter encore les sculpteurs les plus célèbres dont les œuvres commencent à nous être familières, comme Barye, Dubois, Falguière, Chapu, Mercié, Delaplanche, Saint-Marceaux, Monteverde, etc., soit plus de quatre-vingts artistes, d'inégale valeur, mais qui ont eu au moins une heure de célébrité chacun.

Si nous ajoutons à cela quelques œuvres plus anciennes et plusieurs autres modernes que nous avons oubliées dans le nombre, nous arrivons à un total surprenant de richesses artistiques : on ne saurait s'en faire une idée, si l'on n'est pas au courant de ce mouvement progressif auquel nous assistons, et dont nous commençons à voir les fruits dans les expositions annuelles.

La liste que nous avons transcrite se passe de commentaires. Mais pour mieux faire ressortir cette évolution artistique, nous montrerons sous de nouvelles faces les progrès de l'art chilien, de manière à convaincre l'observateur le plus incrédule que nous marchons vers un glorieux avenir intellectuel.

Constatons d'abord que depuis plus de vingt ans, le gouvernement a constamment envoyé des pensionnaires en Europe, et que bien d'autres jeunes artistes n'ont pas reculé devant d'énormes dépenses pour faire le même voyage à leurs frais.

Liste des pensionnaires envoyés en Europe

1^o *Architecture*

Don Manuel Aldunate.

2^o *Sculpture*

Don Nicanor Plaza.

Don Virginio Arias.

Don Miguel Blanco.

Don Simon Gonzalez.

3^o Peinture.

Don Pascual Ortega.	Don Alfredo Valenzuela.
Don Miguel Campos.	Don José Mercedes Ortega.
Don Cosme San Martir.	Don Enrique Lynch.
Don Pedro L. Carmona.	Don Ernesto Molina.
Don Onofre Jarpa.	Don Nicanor Gonzalez M.

Les artistes qui sont allés étudier en Europe à leurs frais sont :

Sculpteurs.

Don Virginio Arias.	Don Carlos Lagarrigue.
---------------------	------------------------

Peintres.

Don Manuel Antonio Caro.	Don Juan de Dios Vargas.
Don Antonio Smith.	Don Alberto Orrego Luco.
Don Pedro Lira.	Don José Tomas Errazuriz.
Don Ramon Subercaseaux.	Don Juan Francisco Gonzalez.

Le sculpteur Don Virginio Arias, qui figure dans les deux listes, était un des élèves les plus distingués de l'Académie de Santiago. L'éminent professeur de la classe de sculpture, M. Nicanor Plaza, fit observer plusieurs fois au gouvernement la justice et la convenance qu'il y aurait à envoyer le jeune Arias en Europe ; mais l'état du budget ne permettait pas alors de donner suite à ces propositions. Plaza, plein de foi dans l'avenir de son disciple, l'emmena avec lui, lors de son voyage en Europe. Au

bout d'un certain temps, Plaza revint au Chili, et Arias, seul et inconnu, continua à lutter vaillamment dans ce grand centre artistique de Paris, jusqu'à ce que la fortune vînt récompenser son talent et sa persévérance. Quand Arias obtint une mention honorable au Salon annuel de Paris, le gouvernement chilien le nomma pensionnaire.

Remarquons ici un fait singulier et significatif : tous les artistes chiliens qui ont reçu des récompenses en Europe, appartenaient au groupe des étudiants libres non pensionnés. Chacun d'eux a remporté une mention honorable, et Arias, de plus, a remporté une médaille au Salon de 1887.

Nous devons dire, à la gloire du Chili, qu'aucune autre nation de l'Amérique latine n'est arrivée à de pareils résultats. Si quelques-unes des Républiques voisines ont eu, elles aussi, des artistes de talent, cela a été seulement à titre d'exceptions sans aucune signification importante, et l'on n'en peut rien préjuger sur le degré de culture artistique de ces peuples.

Si l'Etat manifeste un vif intérêt pour l'art en envoyant régulièrement des pensionnaires en Europe, les particuliers et surtout les amateurs ne sont pas restés en arrière : ils ont fondé d'importantes dotations au Musée et créé des prix en argent.

La fondation la plus ancienne est celle du concours du « Général Maturana », institué par un de nos amateurs et collectionneurs des plus distingués, le même qui a donné au Musée du Louvre une collection de grande valeur, composée de vases et d'autres antiquités péruviennes du temps des Incas. Le général Maturana est officier de la Légion d'honneur.

Le prix annuel affecté à ce concours depuis 1884 est de cinq cents piastres. Il est décerné à l'artiste qui a fait l'œuvre la plus

remarquable en sculpture : l'œuvre doit être exécutée au Chili et par un Chilien.

Ce bel exemple a été suivi par M. Arturo Edwards, un millionnaire enthousiaste de l'art. En décembre 1887, il a remis à l'Etat un capital de 62,500 piastres rapportant un intérêt de 4 pour cent, pour fonder un concours portant le nom d'Edwards. Par décret du 11 janvier 1888, ce concours a été réglementé comme il suit :

ARTICLE 1^{er}. — Pendant les Expositions nationales des Beaux-Arts qui ont lieu chaque année, un concours sera ouvert entre les peintres et les sculpteurs chiliens au Chili, à partir du Salon de 1888.

ART. 2. — Ce concours portera le nom de son fondateur.

ART. 3. — Les artistes qui désireraient concourir, se conformeront à toutes les prescriptions générales du règlement de l'Exposition nationale des Beaux-Arts, et devront mentionner de plus, par écrit, leur intention de prendre part au concours.

ART. 4. — Le Jury d'admission et de placement des ouvrages sera le même que celui de l'Exposition.

ART. 5. — Le Jury des récompenses sera nommé par le fondateur pendant sa vie, à moins qu'il ne soit absent du Chili. En cas de décès ou d'absence du fondateur, le Jury sera choisi par la commission supérieure des Beaux-Arts.

ART. 6. — Selon les intentions du fondateur, une rente de deux mille cinq cents piastres est affectée aux récompenses du concours.

ART. 7. — Cette somme sera ainsi répartie :

a. Prix unique pour les paysages ou les natures mortes : \$ 300

b. Prix unique pour les tableaux de mœurs, les portraits, les animaux, ou bien un buste sculpté. \$ 400

c. Prix unique décerné à un tableau d'histoire sur un sujet national, ou bien à une statue, une composition sculpturale en haut ou bas-relief, sur un thème national. \$ 800

d. Prix d'honneur décerné à la meilleure œuvre du Salon, sans acception de genre. \$ 1,000

ART. 8. — Si le Jury est partagé entre deux œuvres également méritantes, dans l'un ou l'autre des groupes, il pourra diviser le prix, excepté le prix d'honneur.

ART. 9. — Si le Jury ne juge aucune œuvre digne du prix proposé dans un groupe quelconque, le prix ne sera pas décerné.

ART. 10. — Quelle que soit la somme en reliquat disponible sur le montant des récompenses, elle sera employée à l'achat d'œuvres d'art pour le Musée des Beaux-Arts. Il en sera de même si, pour un motif imprévu, le concours ne pouvait avoir lieu à une ou plusieurs reprises.

ART. 11. — Un artiste qui a obtenu une récompense ne peut en obtenir une nouvelle dans le même groupe, s'il ne s'est pas écoulé deux concours depuis qu'il a été lauréat.

En général, un même prix ne pourra, en aucune manière, être accordé plus de trois fois à un même artiste.

ART. 12. — La commission supérieure du Musée des Beaux-Arts est chargée de l'exécution des dispositions précédentes.

L'importance de ces fondations donne la mesure de l'enthousiasme civilisateur qui règne au Chili parmi les classes riches et éclairées : tout éloge serait superflu. Les chiffres sont assez éloquents par eux-mêmes sans avoir besoin de commentaires.

Le gouvernement, lui aussi, vient d'inscrire au budget une somme annuelle pour subventionner et agrandir le Musée des Beaux-Arts ; un projet de monument est actuellement à l'étude, pour installer convenablement nos collections. Un autre projet a pour but de réunir dans un seul corps de bâtiment tous les différents services des Beaux-Arts, particulièrement ceux de l'enseignement professionnel.

L'intérêt du public va toujours en croissant à l'égard des questions d'art : d'une part, le nombre des élèves des deux sexes à l'Ecole des Beaux-Arts va toujours en augmentant ; d'autre part, les ventes publiques ou privées de toutes espèces d'objets d'art, mais surtout de tableaux, excitent un intérêt fort vif.

Il n'y a pas encore bien longtemps, il n'y avait, au Chili, pas même l'ombre d'un marché artistique. Vendre un tableau était un problème fort difficile, et on n'y parvenait presque jamais, si ce n'est par des influences puissantes ou des relations personnelles. De même, les prix auxquels se vendaient les œuvres d'art ne témoignaient pas de la moindre appréciation esthétique : un beau tableau de maître se vendait aussi bien pour le prix du cadre qu'un mauvais tableau prétentieux pour des sommes fabuleuses.

Dès l'année 1883, Pedro Lira et Alberto Orrego Luco firent l'expérience de vendre leurs œuvres aux enchères publiques ; cette coutume s'est généralisée depuis et est devenue la règle pour les artistes et les amateurs. Il en est résulté cette conséquence naturelle que les œuvres d'art offertes sur notre marché ont acquis un prix approximatif, une estimation courante qui sont devenus une base d'appréciation pour le public et les artistes.

Les expositions fréquentes généralisent chaque jour davantage le goût public, et la critique artistique s'étend et s'impose à ce point, qu'aujourd'hui un journal un peu sérieux ne peut se passer d'une revue critique sur le Salon annuel.

Lorsque l'on considère ces progrès accumulés et qu'on se retourne vers le passé si proche de nous encore, on est surpris en vérité du chemin parcouru en si peu de temps, et l'on se sent fier de son pays et orgueilleux de ses efforts.





VIII

Pour terminer ce travail, nous donnons quelques notices biographiques assez courtes sur les artistes chiliens les plus en renom et qui ont exercé la meilleure influence sur le développement de l'art national.

Comme observations générales, nous constaterons que dans l'architecture, la tendance dominante est le modernisme dans l'ornementation qu'on emprunte à l'Europe, sans aucun souci de la pureté du style. On construit les maisons à un ou deux étages avec plusieurs cours intérieures.

Dans la sculpture, on sent visiblement l'influence de l'Ecole française, à l'ombre de laquelle s'est formée et a grandi la réputation de nos artistes. Quant à la peinture, bien que l'Académie n'ait jamais eu que des professeurs italiens et allemands, elle procède de l'Ecole française et de l'Ecole espagnole : elle tend vers le réalisme et la vigueur du coloris.

Manuel Antonio Caro

Né à Valparaiso en 1838, d'une honorable famille de commerçants, Manuel Antonio Caro manifesta de bonne heure son

amour pour le dessin ; à peine âgé de vingt ans, il entreprit le voyage d'Europe pour y perfectionner ses études artistiques.

Arrivé à Paris, il devint l'élève de M. Gariot, peintre d'un certain talent, disciple d'Ingres. Il resta quelques années en France et revint au Chili en 1867. A dater de son retour, il se consacra exclusivement au portrait et aux tableaux de mœurs. En ce genre, il est le premier peintre chilien qui ait produit des œuvres suffisamment travaillées et d'une exécution assez savante pour attirer l'attention.

Ses qualités dominantes sont la sincérité de l'observation et une scrupuleuse vérité dans les détails. — Sa composition est claire, mais elle manque d'originalité. Le dessin est exact, sans recherche, mais le coloris est dur et manque d'harmonie.

A plusieurs reprises, Caro s'est essayé dans la peinture religieuse et dans la peinture historique ; en ce genre son œuvre la plus importante est l'*Abdication d'O'Higgins*, elle lui valut une récompense à l'Exposition internationale qui eut lieu au Chili en 1875. Toutefois elle est moins heureuse et eut moins de succès que ses deux tableaux de mœurs : *la Zamacueca* (1) et *El Velorio* (2). Ces deux toiles ont été médaillées en 1872 et la chromolithographie les a popularisées.

Antonio Caro est d'un caractère doux et mélancolique : aussi n'a-t-il pas de fanatiques admirateurs ; par contre, il n'a jamais eu de détracteurs malveillants et son talent est universellement estimé.

(1) *La Zamacueca* est une danse populaire, ou plutôt la danse nationale du Chili.

(2) *El Velorio*. La croyance qu'un enfant mort avant l'âge de deux ans devient un ange, faisait de cette cérémonie une occasion de réjouissances ; cette coutume a presque complètement disparu. (Notes du traducteur.)

Dans ces dernières années, il ne fait plus guère que des portraits et il a cessé de prendre part aux expositions périodiques, comme un artiste qui a terminé son œuvre et n'a plus rien à dire au public. Toutefois, comme il est dans la force de l'âge et dans la pleine maturité de son talent, nous conservons l'espoir de le voir reparaître un jour ou l'autre sur la scène de l'art.

Antonio Smith.

Le plus populaire et le plus sympathique des artistes chiliens, Smith, aura l'honneur d'avoir créé l'école paysagiste nationale. Parmi les artistes que nous avons eu le plaisir de connaître, il restera toujours le type du bohème incorrigible.

Sans avoir une grande puissance ni une bien vive originalité de conception, Smith est souvent l'artiste le mieux inspiré que l'on puisse trouver : c'est un improvisateur et toute son œuvre respire un suave parfum de rêveries mélancoliques que tout le monde comprend pour les avoir ressenties.

Ses tableaux ont excité dans toutes les expositions un intérêt toujours croissant et lui ont valu en différentes circonstances les plus hautes récompenses décernées par le Jury. Ses sujets les plus chers qu'il répète de toutes manières, souvent à l'excès, sont les couchers de soleil et les clairs de lune : il en abuse peut-être un peu, mais ils sont toujours si pleins de séduction et de poésie ! Il possède à un degré éminent le don d'harmoniser ses tableaux.

En face de l'Académie rajeunie et prospère, s'élève le modeste atelier de Smith, fréquenté par les élèves les plus riches de Kirchbach. Ils vont y chercher cette fantaisie originale et inspirée, piquante, imprévue, poétique, qui rafraîchit l'imagination

après une journée fatigante de travail mécanique et sans attrait. Ceux qui s'acharnaient à l'Académie sur une figure sombre, une sorcière, un démon, un bourreau, un homme d'Etat ou un imbécile, se dirigent ensuite vers l'atelier de Smith pour y retrouver et y peindre un ciel, un clair de lune, un rayon de soleil.

Le paysage est devenu une mode. Presque tous ceux qui ont, depuis, suivi des voies diverses dans l'art, Pedro Lira, Nicolas Guzman, Cosme San Martin, Alberto Orrego, Alfredo Valenzuela, Pedro Leon Carmona, commencèrent par le paysage. Un seul, Onofré Jarpa, le plus brillant élève de Smith, est resté fidèle au paysage, comme à une tradition, un hommage rendu au maître chilien. Cet atelier est loin cependant d'être une ruche : le labeur et l'étude ne furent jamais les vertus favorites de Smith, qui, on le sait, ne travaille que lorsqu'il est de bonne humeur, ou poussé par les nécessités de l'existence. Dans ces moments-là, au dire d'un critique, Smith s'assied en face de son chevalet, prend ses pinceaux, délaie ses couleurs ; bientôt il se recueille un instant et aussitôt on commence à apercevoir vaguement les lignes de ses belles montagnes, ses eaux transparentes, et ses ciels brillants. Un autre critique, et c'est Pedro Lira, nous a dit : « Son sentiment poétique, son goût délicat » dans l'exécution, son habileté dans l'emploi des effets de » transparence du ciel et des lointains produisent comme une » sorte de magnétisme, auquel échappe difficilement le spectateur même intelligent. »

Si la composition est simple et de petites dimensions, il ne travaille pas plus de trois ou quatre heures, car il faut qu'il profite des instants où l'émotion poétique fait vibrer son âme. Jamais il n'a mis plus d'une huitaine de jours à peindre ses

plus grands paysages. C'est le temps qu'il a employé à exécuter le splendide tableau qui a pour titre : « *Le coucher du soleil dans les Andes,* » qui obtint le premier prix à l'Exposition de 1875.

Cette rapidité d'exécution trahit la nature de son talent qui n'est pas le résultat d'études profondes mais d'inspirations momentanées et absolument personnelles. Son pinceau ne s'arrête pas à étudier le contour particulier d'une montagne ou d'une roche, mais il recueille et retrace les couleurs, les jeux de lumière, les tons harmonieux, les dissonances, les caprices passagers de la nature ; il les traduit par des formes si tendres, si expressives que l'âme s'émeut en les contemplant. C'est pourquoi Smith, malgré sa puissante personnalité, n'est pas un peintre exact. Il reçoit de la nature ses impressions, et il les rend plus brillantes, plus poétiques, plus idéales. Il n'étudie pas, il n'approfondit pas la nature, il la chante. De là aussi la reproduction incessante des mêmes sujets. Ses *clairs de lune*, ses *couchers de soleil*, ses *matinées de brouillard en mer*, sont toujours les mêmes avec des variations insignifiantes. Il regarde peu la terre et beaucoup le ciel ; aussi ses horizons sont indéterminés et ses ciels infinis, mais dans les détails il manque de touche, et quand il arrive, déjà fatigué, à la fin de son œuvre, presque toujours il la laisse inachevée. A ses plus belles toiles il manque le dernier coup de pinceau du maître ; une œuvre terminée de lui est fort rare. Ses tableaux sont des sujets de poèmes, ce ne sont pas des poèmes.

Pedro Lira.

S'il y a eu au Chili un artiste convaincu, avec des idées larges, une volonté toujours active et un esprit toujours alerte,

une intelligence brillante et un cœur passionné, c'est à coup sûr Pedro Lira.

Nature heureuse et parfaitement douée, Lira est le plus célèbre des peintres chiliens et en même temps la personnalité la plus marquante de ce temps comme promoteur du progrès des arts au Chili.

Son père, avocat et homme d'Etat distingué, lui fit étudier le droit. Pedro Lira, ayant terminé ses études, se fit recevoir avocat pour se conformer à la volonté paternelle ; mais, à la suite d'un arrangement accepté de part et d'autre, il s'adonna dès lors exclusivement à la peinture, qu'il avait apprise, depuis quelques années déjà, dans l'intervalle de ses cours de droit.

Après avoir attiré l'attention, en 1872, à l'exposition dite *du Marché*, il partit pour l'Europe avec sa famille, car il venait de se marier. Il poursuivit ses études en France avec le peintre espagnol Don Juan A. Gonzalez et sous la direction du célèbre peintre français M. Evariste Luminais.

Lira exposa à tous les Salons français à partir de 1875, toujours avec succès, surtout en 1878, année dans laquelle il se fit connaître par son grand tableau de genre : « *Le Travail*. » Adonné de préférence à la peinture d'histoire, il exposa, au Salon de 1880, son tableau de *Philippe II et le Grand Inquisiteur* » auxquels succédèrent en 1882 et 1883 : « *Les remords de Caïn* » et « *Prométhée enchaîné* ».

Ce dernier tableau lui valut une mention honorable, et il entra alors dans l'atelier de l'éminent artiste Élie Delaunay. Il professe d'ailleurs une profonde et sincère admiration pour l'illustre maître français, ainsi qu'une reconnaissance affectueuse pour l'accueil bienveillant qu'il reçut de lui.

De retour au Chili à la fin de 1882, Lira a figuré constam-

ment à nos expositions annuelles et il y a obtenu les plus hautes récompenses, sans désertier pour cela les Expositions françaises où il envoie tous les ans quelques-uns de ses ouvrages.

Fidèle à sa vocation pour la peinture d'histoire, Lira a exécuté au Chili son tableau *Les derniers moments de Christophe Colomb* et actuellement il achève sa grande toile sur la fondation de Santiago par Pedro Valdivia, à laquelle il a travaillé ces trois dernières années, afin de la faire figurer à l'Exposition Universelle de Paris en 1889.

En dehors de ces travaux, Pedro Lira a exécuté au Chili un grand nombre de petits tableaux ou études de femmes avec un bonheur et une supériorité que le public et les artistes s'accordent à lui reconnaître à l'unanimité.

Amoureux fervent de la nature, il a cultivé aussi le paysage dès les premières années de sa carrière ; il a peint en France et au Chili un certain nombre de toiles estimables qui se recommandent surtout par la vigueur de l'exécution et par le fini et la perfection du coloris.

Lira n'a jamais été professeur officiel, mais il a formé quelques élèves depuis son retour d'Europe ; de ce nombre sont les jeunes gens qui se sont le plus distingués aux dernières expositions et qui offrent les meilleures garanties pour l'avenir, particulièrement mademoiselle Celia Castro et MM. Nicanor Gonzalez Mendès et Rafael Correa M.

Mais pour rendre justice pleine et entière à Pedro Lira, il faut penser à l'influence immense et décisive qu'il a exercée sur le progrès des Beaux-Arts au Chili.

Rompant tout d'abord un réseau de préventions aristocratiques, il ne craignit pas de s'adonner à la peinture, en un temps

où une pareille audace semblait à beaucoup de gens dépasser les limites d'un coup de tête.

Dès les premières années de sa jeunesse, il s'occupa d'organiser les expositions artistiques dont nous avons déjà parlé. Avec les bénéfices d'une de ces entreprises, il jeta les bases d'une petite bibliothèque artistique à laquelle il donna un certain nombre d'ouvrages de sa bibliothèque privée.

Maniant la plume avec facilité, il a publié pendant vingt années de nombreuses études de critique, de philosophie et d'histoire de l'art. Nous citerons parmi les plus importantes, sa traduction de H. Taine, un essai sur Eugène Delacroix, et ses « Lettres sur l'art contemporain », œuvres remarquables par leur sincérité et leur solidité.

Aussi désintéressé qu'enthousiaste, Pedro Lira introduisit au Chili pendant les années 1873 et 1875 un grand nombre d'œuvres d'art presque toutes choisies dans l'Ecole française moderne.

Sans se laisser décourager par les pertes considérables qu'il éprouva dans cette entreprise, à son retour au Chili, il organisa des expositions périodiques de l'art national, et construisit dans ce but le monument bien connu qui a été acheté dernièrement par l'Etat.

Il est à remarquer que, par un parti pris singulier, Lira a fui constamment tous les postes officiels, au point de n'avoir pas voulu prendre place, même dans la commission des Beaux-Arts. Amoureux fanatique de son indépendance, il vit assez retiré dans une extrémité de la ville et il ne reçoit que ses élèves et quelques amis intimes.

Sa grande occupation a été et est toujours la peinture; son aspiration constante est de retourner en Europe pour y retrouver les musées et les expositions.

Alberto Orrego.

Alberto Orrego était beau-frère de Lira et plus jeune que lui de quelques années; il partit avec lui pour l'Europe en 1873.

Quoiqu'il eût du goût pour la peinture, Orrego suivit les cours de Médecine et partit dans le but de se faire recevoir docteur et de perfectionner ses études médicales dans l'ancien monde. Mais au bout de quelque temps, son amour de l'art triompha de tous les intérêts et des considérations matérielles, il abandonna le scalpel pour le pinceau.

Après être resté un certain temps dans l'atelier de M. Lefebvre, il se rendit en Italie vers 1879 et bientôt il se fixa définitivement à Venise, s'y maria et s'y établit après être revenu passer deux ans au Chili.

Son caractère un peu timide lui fait fuir les expositions; il n'a pas, au point de vue des concours, ce que l'on peut appeler des états de services. Mais il est apprécié du public, qui se dispute ses moindres toiles avec passion et le met aux premiers rangs parmi les peintres chiliens.

Coloriste des plus brillants et compositeur habile, Orrego s'est d'abord fait connaître par ses séduisantes vues de Venise; plus tard il s'est attaché surtout à nous faire connaître les sites du Chili méridional en peignant des rues, des canaux, des intérieurs d'églises, des marines et des paysages.

Sa facture, un peu trop méticuleuse d'abord et trop recherchée, avait tous les défauts de l'école néo-italienne; mais, dans ces dernières années, elle est devenue d'une ampleur magistrale.

Nous ne saurions mieux compléter ce que nous avons dit pour caractériser le talent d'Orrego, qu'en reproduisant les

pages suivantes, empruntées à l'étude que lui a consacrée un admirateur enthousiaste, M. Guillermo Puelma :

« L'œuvre d'Orrego est une image de la vie elle-même. Il peint ce qu'il voit de beau dans le pays où il se trouve, sans que le courant tranquille des lagunes de Venise lui rappelle les terribles histoires de ses doges, ni le Pont des Soupîrs, ses sombres tragédies; il n'y a pas un indice dans la couleur, ni un détail dans la composition qui révèle que l'âme de l'artiste a une autre pensée que celle de reproduire l'aspect enchanteur de ces riches palais, de ces eaux qui en baignent le seuil, des gondoles qui promènent le voyageur, scènes illuminées par le plein soleil de midi, ou assombries et estompées par les pâles rayons de la lune.

» Ses mers, ridées à peine, limpides, fuyantes, par les jours de beau temps, n'ont, dans les jours de bourrasques, — quand les vagues se gonflent sous l'impulsion des vents et vont s'écraser bruyamment sur la grève, — ni les sublinités immenses rêvées par Victor Hugo, ni les douleurs qui s'épanchent dans son chant « *Oceano Nox* », ni, surtout, les impénétrables secrets, les amertumes cachées que leur attribue Beaudelaire, les comparant à des sentiments humains. Tout ce qu'a vu Orrego, c'est le flux et le reflux des vagues qui roulent, se forment et tombent éternellement comme les espérances humaines, et pour compléter son tableau, les hirondelles qui volent joyeuses en se balançant dans les airs, et, sur la plage, de pauvres pêcheuses bravant les rafales et les embruns, qui vont ramasser les coquillages rejetés par les violences de la mer.

» — Mon attention s'est fixée profondément sur un de ses petits tableaux qui représente l'intérieur d'une église. Devant un pilier, dans un coin obscur, une lampe éclaire faiblement une

image sainte, devant laquelle une femme agenouillée est en prières. Le recueillement, le silence auguste du temple qui obligent le voyageur pressé lui-même à s'arrêter dans sa visite rapide, la foi et la piété naïve et touchante de la femme croyante, en oraison devant la petite image à laquelle elle attache sans doute, dans sa simplicité, une vertu miraculeuse, impriment à cette toile un caractère à la fois sévère et émouvant. Tout ce qu'il y a de plus beau dans le catholicisme, non pas ses fêtes pompeuses, mais ses dogmes consolants, sa charité pleine de douceur pour les humbles, qui font de cette religion une source d'amour et de paix, un baume pour les âmes blessées dans les luttes de la vie, tous ces sentiments sont admirablement sentis et exprimés dans cette œuvre. Elle est d'autant plus digne de remarque qu'Orrego, ainsi que la plupart de ses contemporains qui ont ouvert leur intelligence aux vérités scientifiques, a perdu plus ou moins les croyances de son enfance, balayées par le souffle du doute. Aussi cette adaptation de ses sentiments avec ceux qui ressortent naturellement des objets qu'il reproduit n'en est que plus merveilleuse.

» Parmi les artistes chiliens, aucun ne l'égale pour le sentiment de la lumière et des couleurs, si ce n'est peut-être M. Ramon Subercaseaux qui serait d'ailleurs un grand peintre s'il s'adonnait plus spécialement à cet art qui n'est pour lui qu'un objet de distraction. Il a cependant moins le sens du paysage qu'Orrego ; car cet artiste arrive à produire à un tel degré l'illusion de la réalité, qu'on ne peut comparer sa peinture qu'à l'apparence trompeuse, à la recherche de l'exactitude optique obtenue dans les panoramas.

» Les peintres de la même école qu'Orrego, doivent conserver dans leurs yeux comme une réverbération constante de la

lumière, à cause de la concentration avec laquelle ils l'étudient et en imprègnent leurs tableaux. Quelques-uns de ses paysages d'après nature, ont dû être regardés de longues heures sous le soleil éclatant et violent d'Italie, contemplation qui aveuglerait tout autre qu'Orrego dont les yeux sont accoutumés à s'imprégner de lumière et à la conserver. »

Onofre Jarpa.

Onofre Jarpa est le caractère le plus doux, le plus paisible de tous les artistes chiliens. Chéri et estimé de ses collègues comme du public, Jarpa a eu l'heureuse chance d'échapper aux inimitiés si fréquentes parmi les gens de sa profession, sans cesser néanmoins de prendre part au mouvement général.

Il étudia plusieurs années à notre Académie, dont il sortit pour se consacrer entièrement au paysage, qui fut, avec la peinture religieuse, l'objet constant de ses préférences.

Dans le paysage, il subit, pendant ses premières années, l'influence de Smith, de même que tous les jeunes peintres de son temps. Mais il ne tarda pas à réagir contre le style un peu conventionnel de l'illustre maître, et à s'efforcer d'interpréter fidèlement la nature.

Il partit pour l'Europe en 1879, et vécut surtout en France et en Espagne où il fut élève du célèbre Pradilla : il voyagea un peu partout, et il alla jusqu'en Palestine, conduit sans doute autant par ses croyances religieuses que par son amour de l'art.

Le développement de son talent a été plus long que celui de ses rivaux, mais il a suivi et continue à suivre d'un pas assuré une carrière toute de progrès ininterrompus. En Europe il n'exposa rien ; mais depuis son retour au Chili, en 1885, il n'a

pas cessé de figurer dans les expositions nationales avec un succès croissant.

La première médaille qu'il obtint en 1886 le mit hors concours. Le gouvernement a acheté l'année passée une de ses toiles, qui figure maintenant parmi les plus belles du musée.

Il est quelquefois un peu froid quand il peint dans son atelier, mais il est toujours sincère et passionné devant la nature. Alors sa touche est spirituelle et étincelante, son coloris acquiert une délicatesse exquise, malgré la rapidité d'exécution qu'exigent les études à l'air libre.

Ses ruisseaux, ses montagnes, ses palmiers surtout, qu'il a étudiés à fond, sont d'une vie et d'une grâce qui n'ont été égalées par aucun peintre.

Alfredo Valenzuela.

Alfredo Valenzuela est de ceux qui donnent les plus flatteuses espérances à l'art national ; c'est un bien vif plaisir pour le critique d'avoir à parler d'un artiste sur lequel il y a tant de bonnes choses à dire.

Valenzuela est en ce moment en Europe où il est allé achever ses études comme pensionnaire du gouvernement. Il a été un des plus brillants élèves de l'Académie de peinture et s'était déjà fait une belle réputation artistique lors de son départ. Son premier envoi d'Europe fut la copie d'un très beau tableau de Jules Breton. Depuis, c'est-à-dire il n'y a pas encore deux ans, il a envoyé cinq toiles originales, dont trois sont fort importantes, et qui toutes révèlent un talent dans sa pleine vigueur. Ses œuvres ont aujourd'hui un cachet personnel et un caractère absolument spontané. Il n'y a pas besoin d'une grande

perspicacité pour que le critique retrouve en elles l'idée maîtresse de l'artiste et ses qualités dominantes.

Quelle que soit l'œuvre de Valenzuela devant laquelle on s'arrête, on y découvre immédiatement des hardiesses et des délicatesses de ton singulières qui nous révèlent un maître coloriste. Quand la couleur est bien choisie, la franchise et la vivacité de l'exécution jettent dans l'œuvre une prodigieuse intensité de vie. Cette largeur de touche est l'effroi des ignorants qui croient avoir sous les yeux de la peinture grossière ; elle enchante au contraire les artistes et les connaisseurs qui voient quel résultat heureux l'auteur a obtenu sans effort, dans la pleine sécurité de son talent, comme en se jouant. Quand un véritable coloriste en arrive à cette liberté parfaite d'exécution, il se nomme Velasquez ou Franz Hals, et il est l'honneur de son école.

A ceux qui sont choqués de cette exécution à grands traits, on peut rappeler le mot d'un artiste dont nous avons oublié le nom : « Eloignez-vous pour voir. La peinture n'est pas faite pour être reniflée. »

Nous avons indiqué le caractère général de la peinture de Valenzuela, entrons maintenant dans le détail de ses tableaux.

La Fleuriste et *la Leçon de Géographie* sont les deux toiles les moins importantes que Valenzuela nous ait envoyées d'Europe. Cependant l'une et l'autre révèlent déjà les qualités de l'artiste que nous avons essayé de définir. La seconde, supérieure à l'autre comme sincérité, lui est de beaucoup inférieure pour la netteté du coloris. Dans *la Fleuriste*, il y a des délicatesses de ton délicieuses et dignes des meilleures productions de l'auteur. C'est en vain que nous chercherions dans cette toile une seule faute de coloris, une lourdeur de ton ; elle

serait introuvable même à des yeux plus expérimentés que les nôtres. Cette œuvre gracieuse serait parfaite de tous points si le dessin de la tête était un peu plus agréable.

La Résurrection de la fille de Jaïre est, pour la dimension et le nombre des figures, le tableau le plus important de l'œuvre de Valenzuela. Il est cependant antérieur aux deux précédents ; on le reconnaît à première vue sans qu'il soit nécessaire de lire la date. L'artiste conserve encore quelques réminiscences de sa première manière, que nous voyons totalement disparaître dans ses dernières œuvres. La composition n'est pas neuve ; elle est exécutée dans une gamme sobre et sévère, tout à fait en harmonie avec le sujet. Les personnages sont bien groupés : il y a encore ici des parties très heureuses, et le coloris est superbe et d'une beauté austère très attachante. Toutefois, selon nous, l'harmonie générale aurait gagné à ce que la scène fût plus gaie et plus animée, tout en conservant le même caractère imposant. Elle ferait mieux ainsi ressortir le triomphe que Jésus vient de remporter sur la mort, et exprimerait avec plus de justesse les sentiments de joie qui durent animer les spectateurs de cette scène. La figure la mieux faite ici, sous tous les rapports, est celle de la jeune fille ressuscitée : la tête est posée d'une manière intéressante et l'attitude est très heureuse ; si l'artiste avait représenté la vie venant peu à peu, encore faible et délicate comme un souffle, quelque chose qui n'est déjà plus la froide mort, mais qui est moins que le réveil d'un songe, la scène serait plus profondément émouvante. Les autres figures de femmes sont inférieures à celles des hommes. Pour ce qui est de la tête du Christ, nous ne pouvons faire un reproche à notre compatriote de n'avoir pas réussi là où tant d'autres artistes illustres ont échoué. En résumé, malgré les critiques que nous

avons résumées, cette toile est l'une des meilleures qui aient été présentées à nos expositions.

Passons légèrement sur cette obscure allégorie qui représente *la Science et le Génie*, que nous n'hésitons pas à qualifier de regrettable erreur. Constatons seulement combien Valenzuela a gagné pour la fermeté du contour et l'originalité. Le *Génie* est un fort joli morceau, agréablement disposé; pour nous, nous le considérons comme le meilleur dessin qu'ait jamais fait l'artiste.

Nous avons gardé pour la fin la meilleure œuvre de Valenzuela, *la Naiade*, qui a eu un certain succès au dernier Salon de Paris. Elle mérite toutes sortes d'éloges pour la beauté du coloris et le brio de l'exécution, qui la rendent supérieure à toutes les autres toiles de notre Exposition. La tête en particulier est d'une couleur très délicate et d'une touche exquise. Cette toile nous permet de tout attendre de Valenzuela, et dans notre admiration enthousiaste et sincère, nous renonçons à noter les minuscules défauts d'une si belle œuvre : l'excellence des qualités doit faire taire ici les censures mesquines et les susceptibilités de la critique. Telle qu'elle est, *la Naiade* consacre la renommée du peintre et le place aux premiers rangs.

Nicolas Guzman.

Nicolas Guzman est un élève d'Antonio Smith, sur lequel le maître fonde les plus brillantes espérances.

A l'Exposition de 1875, il se présenta avec un tableau d'histoire très hardi « *La mort de Pierre Valdivia* », acheté dernièrement par le Gouvernement pour le Musée national. Malgré les imperfections inhérentes à la jeunesse et dues aux études incomplètes de cet artiste, on découvre à travers ses défauts,

des qualités peu communes. La composition vaste et compliquée, comprenant un grand nombre de personnages, possède cependant à un très haut degré l'unité dramatique, cette qualité rare et essentielle. Il s'est essayé aussi dans de petits tableaux de genre pleins d'un idéalisme simple et touchant.

Ces œuvres et d'autres encore firent du bruit : on s'intéressa et on applaudit à ce jeune talent qui devenait un espoir pour l'art national ; mais le succès ne fait pas la fortune, et Guzman ne parvint pas à vendre ses tableaux. Une renommée aussi peu rémunératrice le découragea : il compara ses triomphes et les éloges qu'il avait reçus à des paroles vaines et sans consistance, et le cœur lui manquant devant les incertitudes de l'avenir, il descendit volontairement des hauts sommets de l'art, pour peindre exclusivement des portraits : il réussit à attirer dans son atelier une clientèle assez nombreuse.

Dans nos articles sur le Salon de 1884, nous disions : « Guzman a exposé cette année deux portraits, celui de Don Miguel Davila et celui de madame B. de Davila, dans lesquels la ressemblance avec les originaux est absolument parfaite. » Comme pour se faire pardonner d'avoir déserté le grand art, il a exposé aussi un tableau de mœurs : « *Un joueur d'orgue de Barbarie à Santiago* », toile que nous pouvons qualifier d'originale, non pas que l'organiste ambulante ne soit pas un type commun à toutes les villes du monde, mais les détails pittoresques qui animent cette composition lui donnent son caractère propre et en font une petite scène de mœurs chiliennes bien observée.

Guzman est, sans contredit, un artiste de talent, mais il manque d'études sérieuses : un voyage en Europe serait pour son avenir le plus grand des bonheurs.

José Tomas Errazuriz.

Ce jeune artiste est encore en Europe où il poursuit ses études. Il s'est établi en France et travaille dans l'atelier de Jules Lefebvre. Il ne s'attache pas cependant à l'imitation exclusive du maître français ; mais, impressionné par la peinture espagnole, il penche plutôt vers l'éclat du coloris et l'ampleur de la facture.

Il a pris part aux expositions françaises avec succès et il a obtenu récemment une mention honorable pour son tableau très remarqué : *Dans les dunes de Normandie*.

Errazuriz s'adonne de préférence aux scènes de la vie moderne et au paysage ; le portrait est aussi un de ses genres favoris.

Nicanor Plaza.

Après avoir parlé de nos peintres les plus distingués, passons maintenant aux sculpteurs chiliens, en commençant par le professeur actuel de la classe de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts, Nicanor Plaza.

Né aux environs de Santiago en 1842, Plaza fut un élève distingué de François ; il fut nommé pensionnaire en 1864 à Paris où il étudia sous la direction de M. Jouffroy. Il ne tarda pas à attirer l'attention de son maître et à conquérir les sympathies de la critique aux Salons annuels, dont il était un des concurrents les plus assidus.

Sa statue de *Suzanne* et surtout celle du « *Joueur de chueca* », son « *Caupolican* » lui firent une renommée honorable en

France, et popularisèrent son nom au Chili, qui s'enorgueillit de ses succès.

Il retourna au Chili en 1870 et remporta à l'exposition « du Marché » le plus beau triomphe qu'un artiste chilien pouvait souhaiter, car ses œuvres produisirent une véritable révolution dans le monde artistique.

Ce succès sans précédent lui valut d'importantes commandes et, quelques années après, il retourna en Europe exécuter la statue de Bello, qui s'élève aujourd'hui en face du Palais du Congrès. Plaza a fait au Chili de nombreux travaux qui donnent amplement la mesure de son talent. En ce moment, il termine plusieurs œuvres importantes, parmi lesquelles, la statue colossale de l'amiral Blanco pour la ville de Valparaiso. Mais sa pensée se dirige toujours vers l'Europe, la vieille patrie des arts, où il compte retourner sous peu, pour retrouver une atmosphère plus favorable à la vitalité de son mâle génie.

Les tendances de cet artiste, qui nous inspire une estime et une sympathie des plus vives, ont toujours été nobles et élevées. Sur un champ plus vaste et dans un milieu plus favorable au développement de son talent, nous sommes convaincus que Plaza se serait placé au premier rang parmi les sculpteurs modernes. Toutefois son talent est assez puissant pour lui avoir donné une influence capitale sur l'art national et lui avoir mérité le titre de chef de l'Ecole chilienne.

Les œuvres les plus remarquables de Plaza sont toutes de sa jeunesse : cependant, nous mettons en première ligne la statue du héros araucanien *Caupolican*, popularisée par les fondateurs européens qui l'ont fait circuler sur les marchés artistiques de l'Europe et de l'Amérique.

Le *Caupolican* est la personnification d'une race que

l'Espagne, après sa conquête de l'Amérique, ne put soumettre malgré une lutte de trois siècles. L'original de cette belle statue fut acheté à Paris par M. Louis Cousiño, et s'élève aujourd'hui dans une des avenues du magnifique parc de Lota. Un autre amateur enthousiaste, M. Rafael Correa Echaurren, en possède une reproduction de grandeur naturelle, dans son parc de los Perales.

L'Eve, superbe création de Plaza, qui, selon un critique, tient plus du divin que de l'humain, est considérée comme une de ses œuvres les plus parfaites.

Le Joueur de Chueca, statue en bronze de grandeur naturelle est un morceau curieux et original. Ces deux dernières statues figurent dans la riche galerie de M. Maximiano Errazuriz.

Examiner une à une les œuvres de Plaza, qui sont presque toutes des chefs-d'œuvre, et qui figurent dans les galeries et les salons de Santiago, serait une énumération interminable. La dernière, la plus récente est un buste, *la Mariposa*, qui a été exposé au Salon de 1886 et acheté par M. Arturo M. Edwards.

Virginio Arias.

Virginio Arias, élève de Plaza, l'a accompagné dans son second voyage en Europe où il ne tarda pas à attirer l'attention de ses camarades et de ses maîtres.

Arias a eu plus que tout autre à lutter péniblement contre les difficultés de la vie pendant son séjour à Paris, où il était sans fortune et ne recevait pas de pension du gouvernement. Mais son talent et son énergie indomptable le firent triompher de tous les obstacles ; il obtint au Salon de 1882 une mention ho-

norable, qui lui permit de vendre ses œuvres à Paris et le fit enfin nommer pensionnaire du gouvernement chilien.

La statue qui lui a valu sa récompense est bien connue, *la Défense de la patrie*; elle s'élève aujourd'hui sur une place de Santiago. Malheureusement, on l'a placée à une trop grande hauteur, ce qui diminue l'effet que produit cette œuvre d'une inspiration si vigoureuse et si forte, animée d'un souffle patriotique.

Arias sculpta ensuite deux statues du monument Arturo Prat à Valparaiso, et son groupe charmant, *Daphnis et Chloé* qui lui valut une mention honorable, mais que nous ne pouvons admirer que par la photographie.

Enhardi par le succès, il entreprit une œuvre de grande haleine et après trois années d'un travail silencieux et acharné, il exposa en 1887 son groupe, *le Calvaire*, œuvre grandiose et hardie : l'artiste, emporté par son amour pour le nu, a eu l'audace de rompre avec la tradition et le sentiment religieux, pour ne s'attacher qu'à la vie et au mouvement de ses personnages.

Il faut avouer que cette idée d'introduire la nudité, et surtout cette nudité charnelle de sa Madeleine, dans une scène aussi profondément auguste, aussi spirituellement chrétienne que la descente de Croix, est assez extravagante ; mais l'œuvre a paru si achevée et si belle d'autre part, que le Jury français n'a pas hésité à lui donner une médaille, et le gouvernement chilien a prolongé de deux ans le séjour de son pensionnaire.

En 1888, Arias a présenté au Salon, à Paris, un beau buste d'homme qui est le portrait frappant de l'illustre peintre vénézuélien, M. Arturo Michelena. Au Chili, il a donné un grand nombre de bustes et de bas-reliefs, et quelques dessins qui tous attestent les progrès, la fécondité et les aptitudes variées de son

talent. Dans le bas-relief surtout, il s'est immédiatement mis hors de pair.

Ses tendances sont caractérisées par deux principes qui les dominent et paraissent s'y disputer la suprématie. D'un côté, dans ses bas-reliefs et ses dessins, il imite visiblement la manière des sculpteurs italiens antérieurs à Michel-Ange et plus particulièrement de Donatello. D'autre part, l'Ecole française contemporaine l'attire, dans la statuaire et le charme par sa perfection gracieuse.

Carlos Lagarrigue.

Nous dirons peu de choses de Carlos Lagarrigue, sur lequel nous n'avons pas de renseignements suffisants pour donner à nos lecteurs une idée exacte de ses travaux ni de son genre de talent.

Il suffit, pour le signaler à l'attention publique, de rappeler ici qu'il vient d'obtenir une mention honorable au Salon de Paris, en 1888, avec sa belle et délicate statue de *Giotto*, le jeune berger qui s'essayait à dessiner dans la solitude, et eut la bonne fortune de rencontrer Cimabué qui en fit un artiste accompli et un des grands maîtres de l'Italie.





CONCLUSION

Nous terminons ici ces notices sur l'art et la biographie des artistes chiliens. Les renseignements que nous avons donnés permettent au lecteur de se rendre compte des remarquables progrès des différentes branches des arts plastiques au Chili.

Quant à aventurer des présages sur l'avenir de l'Ecole chilienne, nous n'en voyons guère qu'un seul que l'on puisse émettre avec fondement : nous croyons que, tant par les éléments de la race, que par la disposition du sol et le climat, l'art national s'attachera toujours plus à la beauté du coloris et au sentiment du pittoresque qu'à la perfection du dessin et la pureté de la forme.

Quoi qu'il en soit, nous avons le ferme espoir que le Chili marchera, dans le monde des arts, à l'avant-garde des nations américaines : le présent nous en est un gage précieux.

