

Henri CLAUDE

Professeur honoraire à l'École des Beaux-Arts de Nancy

Les artistes lorrains « d'arts majeurs » dans la vie artistique nancéienne du dernier quart du XIX^e siècle

Les récentes manifestations nancéiennes de 1999 qui ont replacé - définitivement semble-t-il - l'École de Nancy au rang qui avait été le sien, un des premiers, dans le concert de l'Art nouveau européen, ont clairement montré la qualité et l'étonnante diversité des activités artistiques où excellèrent nos compatriotes et, notamment, la part considérable prise, dans la promotion des arts décoratifs et des industries d'art, par les peintres, les sculpteurs, les architectes, c'est-à-dire les artistes dits « d'Arts majeurs ». Victor Prouvé, par exemple, apparaissait, à l'Exposition des galeries Poirel, comme « l'homme aux cent métiers », comme le créateur polyvalent apportant à chacune des tâches entreprises la même inventivité et le même respect. Mais, en contrepoint, l'Exposition du Musée des Beaux-Arts, intitulée « Peinture et Art nouveau » et organisée essentiellement autour de ses œuvres et celles d'Emile Friant, montrait tout aussi clairement que sa production de peintre et de sculpteur aurait, à elle seule, suffi à forger sa notoriété, une notoriété que Friant, lui aussi membre du Comité directeur de l'École de Nancy, avait brillamment acquise plus précocement encore.

Mon intention est de m'en tenir ici à cette activité première des artistes très proches de l'École de Nancy, d'évoquer tout d'abord ce que la ville propose comme lieux de formation et de culture à des adolescents à peine sortis de l'enfance, de les suivre dans leurs parcours semés d'embûches d'étudiants aux Beaux-Arts de Paris, puis de tenter de déterminer et de comprendre leur attitude à l'égard des multiples courants artistiques de cette période du dernier quart du

XIX^e siècle qui fut une des plus brillantes de l'Histoire de l'Art.

En ce qui concerne tout d'abord les conditions matérielles de la formation des artistes à Nancy, elles constituent - il ne faut pas le dissimuler - un réel problème. Ainsi l'école de dessin et de peinture fréquentée, après la défaite de 1870, par ceux qui nous intéressent ici en priorité, à savoir les élèves de l'excellent Théodore Devilly, a toujours manqué d'espace et de moyens. Installée depuis 1829 dans deux petites salles de l'Hôtel de ville à côté des trois salles occupées par le Musée, elle se trouve toujours - si l'on en croit les descriptions concordantes qu'en font Meixmoron de Dombasle, élève de Louis Leborne en 1857 puis Emile Friant, élève de Devilly en 1877 - dans les mêmes conditions très médiocres un demi-siècle plus tard, demi-siècle durant lequel la ville a pourtant plus que doublé sa population. Ajoutons qu'un atelier autonome de modelage dirigé par Charles Pètre, venu de Metz comme Devilly, accueille après 1870 les futurs sculpteurs comme Mathias Schiff ou Ernest Bussière dans un espace ridiculement restreint au Palais Ducal.

Les importantes modifications de statuts qui vont s'opérer ensuite ne font, paradoxalement, que compliquer davantage les conditions d'hébergement et de fonctionnement pour les élèves nés autour de 1870, comme Jacques Gruber, Albert Larteau, Camille Gauthier, Henri Bergé ou Alfred Finot. En 1882, l'Ecole, flatteusement promue, par décision de l'Etat, Ecole Municipale et Régionale des Beaux-Arts, absorbe l'atelier de modelage et vient occuper au palais Ducal, le deuxième étage de la partie abritant déjà, depuis 1874, l'Ecole Primaire Supérieure dont les effectifs atteindront rapidement plus de 400 élèves. Or l'espace octroyé, comme à regret, aux quelque 200 élèves, garçons et filles, futurs architectes et ouvriers d'art de toutes natures, qu'au cours des années les industries d'art demandent avec de plus en plus d'insistance, se réduit à trois pièces cumulant tous les inconvénients. Ces graves carences qui vont subsister jusqu'à la construction, en 1909, des bâtiments de l'avenue Boffrand, sont régulièrement dénoncées avec véhémence, notamment par Goutière-Vernolle qui les trouve « intolérables » mais c'est plus encore sur le rôle même que doit tenir l'Ecole dans la ville que portent des débats passionnés. Dès 1882, bien qu'il reconnaisse l'honnêteté de Devilly soucieux de s'occuper équitablement de tous et qu'il apprécie à sa juste valeur la réussite des premiers élèves de celui-ci, Victor Prouvé, Emile Friant, Camille Martin, Mathias Schiff, le jeune et subtil Roger Marx tient à préciser que l'Ecole n'est néanmoins pas faite pour ces brillantes exceptions, son but étant avant tout la formation d'ouvriers d'art compétents. L'incapacité des pouvoirs publics à trouver une solution qui offre des conditions de travail satisfaisantes pour chaque formation sans pour autant léser l'autre va malheureusement créer des divergences durables dans l'opinion nancéenne et même au sein des associations artistiques. En 1892, devenu

Inspecteur général des Musées de province, Roger Marx pourtant si proche des artistes tient encore à rappeler combien est étroite pour ceux-ci la porte qui mène à la réussite : « il y a en France - écrit-il - depuis 40 ou 50 années peut-être, un accroissement inquiétant, déraisonnable, du nombre des peintres et des sculpteurs. Quantité de malheureux végètent, inutiles à tous et à eux-mêmes, tandis qu'ils pourraient trouver honneur et profit à appliquer leurs dispositions natives à transformer et à enrichir la matière... ». Chacun sait que c'est là l'obsédante préoccupation d'Emile Gallé. Dans une lettre de 1897 à Marius Vachon qui s'étonne de voir Nancy « si hardie pourtant en initiatives », tarder si longtemps à régler ce problème, Emile Gallé se laisse aller à son amertume et à sa colère : « partout, écrit-il, même enseignement académique tarissant les ateliers d'art de toute la jeune sève locale sur des kilomètres de cimaise des salons de peinture. Ce qu'il faut organiser d'un bout à l'autre du pays, c'est la grève des Ecoles de peinture à l'huile... ».

C'est pourtant - mon propos est ici de le souligner et de tenter de l'expliquer - de l'Ecole de peinture à l'huile par excellence, de la plus renommée même, à savoir de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, que sont issus quasiment tous les artistes qui, en 1901, se trouveront, par bonheur, à ses côtés, dans le Comité Directeur de l'Ecole de Nancy.

Pour tous ceux qui veulent se faire une compétence et un nom dans ce qui est, il est toujours bon de le rappeler, un vrai métier qui doit faire vivre son homme et non un agréable divertissement d'esthète, le passage par Paris semble, en effet, incontournable. Paris est alors, en Europe, la place dominante où la richesse de la production artistique, notamment picturale, sa diversité, sa complexité, l'intérêt que lui portent la presse et le public sont extraordinaires. C'est là que se trouvent les vénérables institutions académiques gardiennes du Temple tout comme, d'ailleurs ceux qui se proposent de les saper. C'est là aussi que se reçoit une formation que précisons-le - la majorité de la presse et du public considère encore comme parfaitement adéquate. Elle place encore au premier plan dans la hiérarchie des genres la peinture dite " d'Histoire ", mais d'une Histoire qui ne s'en tenant plus seulement à la Bible ou à l'Antiquité gréco-romaine, aborde désormais et trop souvent par l'anecdote, toutes les périodes et toutes les civilisations. L'enseignement s'y appuie sur la pratique d'un travail fait à l'atelier, basé sur l'imitation des maîtres du passé, l'art de la composition et de la perspective, un code gestuel emphatique et la prééminence du dessin sur la couleur, ce dessin s'appliquant presque exclusivement à la représentation de la figure humaine.

De 1875 à 1890, période de la formation de presque tous ceux qui nous intéressent ici, les maîtres de l'Académie des Beaux-Arts, notamment ceux qu'on

considère alors comme les plus prestigieux, Gérôme, Lehmann, Cabanel, Bouguereau, Bonnat, Meissonier ou Detaille y tiennent encore pratiquement tous les bastions. Occupant à eux seuls tous les postes de chefs d'atelier de l'École des Beaux-Arts, les cinq premiers cités sont les organisateurs et les juges de la série de concours qui, tout au long des études entretiennent une rude et constante compétition entre les élèves, les hiérarchisant jusqu'à la montée en loge des meilleurs pour l'ultime concours, celui du sacro-saint Prix de Rome qui détermine toute une carrière car il ouvre à l'élue, outre la route de l'Académie de France à Rome, celle des honneurs, des grandes commandes publiques et des réussites financières. Retenons, parmi cent autres, un exemple qui fait rêver les ambitieux : en 1876, William Bouguereau qu'Edmond About nomme pourtant « le Raphaël du Bon Marché » obtient pour un seul tableau, son *Nymphes et satyres*, l'énorme somme de 30 000 francs alors que, deux ans plus tard, le produit total de la vente, à Drouot, de la collection Ernest Hoschedé comportant 48 œuvres de Manet, Monet, Sisley, Pissaro et Renoir, s'élève, en tout et pour tout, à 7 555 francs.

Les Académiciens pèsent également encore d'un large poids dans les admissions et les récompenses du Salon, ce « Salon de Monsieur Bouguereau » comme le nomme Cézanne, à la fois grand spectacle et grand marché d'art, dont le vernissage constitue un des événements majeurs de la saison parisienne et duquel tous les artistes, nos nancéiens compris, rêvent d'être admis. Rassemblant par exemple, en 1880, 3 190 exposants, il attire une foule immense friande de peinture narrative et bien léchée, le nombre des visiteurs dépassant, certaines années, le demi million. Et pendant des semaines, voire des mois, les nombreuses revues d'art comme les rubriques artistiques de tous les journaux souvent tenues par des écrivains en renom, lui consacrent de longs articles, bâtissant ou démolissant les réputations. Comme pour les concours des Beaux-Arts, les récompenses dont les récipiendaires font état tout au long de leur vie, y sont hiérarchisées : médailles de troisième, de deuxième, de première classe, puis Grande médaille et enfin Médaille d'Honneur. S'y ajoutent les bourses de voyage, le prestigieux Prix du salon qu'obtiendront Friant en 1889 et Royer en 1898, et, suprême distinction, l'achat par l'État d'une œuvre destinée au Musée du Luxembourg, musée des artistes vivants et antichambre du Louvre, honneur dont bénéficient parmi ceux qui nous intéressent ici les deux frères Feyen, l'aîné en 1872, le cadet en 1874, Henry Lévy, Jules Bastien-Lepage, Emile Friant et les excellents paysagistes Edmond Petitjean et Charles Peccatte.

C'est dire l'immense importance de ce salon pour tous les artistes et la cruauté du tenace ostracisme qui frappa, après Courbet, Millet et les peintres de Barbizon, Manet, les impressionnistes et un certain nombre de ceux dont les œuvres condamnées ou négligées par les jurys et le public vont être considérées,

un peu plus tard, comme les inspiratrices du XX^e siècle. Ajoutons, pour être équitable, que c'est aussi regretter les injustes excès du raz-de-marée revancharde qui, reléguant parmi les « pompiers » tous ceux qui ne se plièrent point aux avant-gardes (certains de ceux que j'évoque là n'y échappent pas), condamna à son tour des œuvres originales et fortes à longuement dormir dans les réserves des Musées : aussi peut-on apprécier l'opération de rééquilibrage à laquelle l'ouverture du Musée d'Orsay a largement contribué.

Quand, dans les premières années de la Troisième République, riches des fruits de l'enseignement d'un maître qu'ils vénèrent, les premiers élèves de Devilly arrivent à Paris, aidés pour la plupart par une bourse municipale ou départementale, ils ont été précédés à l'École des Beaux-Arts par des Lorrains talentueux que nous allons retrouver dans les Expositions nancéiennes. Devilly lui-même, le spinalien Charles Pinot et le Nancéien Eugène Guérard, maître des frères Voirin, y ont été les élèves de Delaroche. Auguste Feyen-Perrin et Auguste Sellier ont fréquenté l'atelier de Cogniet ; les Vosgiens Alphonse Monchablon, Premier prix de Rome en 1863 et Gaston Save celui de Gleyre, le polytechnicien Henri Rovel, Déodatien comme Save, celui de Cormon. Précédés par les nancéiens Henri Lévy, Ernest Charbonnier, Aimé Morot, et par le Meusien Jules Bastien-Lepage, Victor Prouvé et Emile Friant sont admis dans l'atelier le plus réputé, celui d'Alexandre Cabanel, dieu en redingote qu'ils surnomment Jupin et qui « reproduira » pas moins de onze Premiers Prix de Rome ; succédant à Léon Barillot, à Jules Larcher et à Antoine Vierling, Jean-Mathias Schiff et Auguste Desch fréquenteront l'atelier du célèbre portraitiste Léon Bonnat ; Albert Lartreau et Henri Royer celui de Benjamin-Constant et Jacques Gruber aura la chance d'être l'élève du très libéral Gustave Moreau. Elève à l'École des Arts Décoratifs comme Louis Guingot et Michel Thiria, Camille Martin, puis Camille Gauthier, fréquentent également les ateliers des Beaux-Arts. En ce qui concerne les sculpteurs, Ernest Bussière est l'élève de Bonassieux et Thomas, Mathias Schiff puis Antoine Carl de Falguière et Alfred Finot de Barrias. Ajoutons qu'avant d'être contraint à rejoindre Nancy pour diriger l'entreprise familiale à la mort de son père en 1879, Louis Majorelle passe presque deux ans dans l'atelier du sculpteur Aimé Millet.

Enfin quasiment tous les architectes qui vont compter dans l'architecture Art Nouveau nancéienne se forment dans les ateliers des Beaux-Arts notamment dans celui de Victor Laloux, l'architecte de la gare d'Orsay.

Si occupés qu'ils soient à acquérir à l'École une solide formation et à faire, au Louvre, des copies des maîtres du passé, tous ces jeunes gens ne peuvent ignorer les événements qui agitent la vie artistique parisienne, par exemple, l'heureuse mais tardive reconnaissance du talent de Millet et des peintres de

Barbizon, la vogue des panoramas de batailles où s'illustrent les peintres militaires comme Detaille ou de Neuville, les péripéties de l'aventure impressionniste, les premiers succès de Renoir revenu à une peinture plus mondaine et conventionnelle, l'émergence de la notoriété de Rodin, les bénéfiques retombées du triomphe de la section japonaise à l'Exposition Universelle de 1878 et l'accueil extrêmement favorable fait à Emile Gallé lors de cette même Exposition. Il arrive aussi qu'ils profitent des conseils avisés et de l'appui de compatriotes « arrivés » tels les paysagistes Emile Michel et Louis Français, tous deux futurs membres de l'Institut ou Auguste Feyen-Perrin ami des impressionnistes dont il cautionne, en 1870, la première Exposition chez Nadar. Certains de ces jeunes gens aimeraient peut-être se laisser porter par les courants « déviationnistes » mais cette décision de lâcher la proie pour l'ombre ne peut qu'apparaître périlleuse, voire suicidaire à des étudiants de familles modestes qui, grâce à leurs excellentes aptitudes pour le dessin de la figure humaine, leur travail acharné, leur solide connaissance du métier ont reçu, comme Prouvé ou Friant, l'adoubement de leur tout-puissant patron d'atelier et ont déjà récolté de prometteurs récompenses. Ils ont néanmoins le loisir de se découvrir des affinités avec des maîtres moins sulfureux ; ainsi Friant trouve-t-il chez Messonnier, dont les œuvres portées aux nues par le public atteignent des prix fabuleux, de quoi satisfaire son goût pour la peinture narrative et le portrait, pour l'observation scrupuleuses et pour le souci de perfection dans le rendu. Quant à Prouvé, qui, comme Camille Martin, éprouve de la sympathie pour les impressionnistes et comprend rapidement l'importance de la leçon japonaise, il admire la puissante originalité de Rodin et s'intéresse aux grandes décorations murales de Puvis de Chavannes et aux productions d'Albert Besnard et d'Eugène Carrière, ses aînés chez Cabanel. C'est aussi chez Cabanel que nos Nancéiens peuvent mener les plus fructueuses réflexions sur les parcours brillants mais fort différents d'Aimé Morot et de Jules Bastien-Lepage, deux anciens de l'atelier à peine plus âgés qu'eux. Certes ne les laisse pas indifférents la réussite rectiligne du talentueux nancéien Aimé Morot destiné à mener une carrière académique vers les plus grands honneurs et la fortune calquée sur celle de Léon Gérôme, son futur beau-père, pontife tout puissant, mais ils ont surtout pleine conscience de ce que l'œuvre de Bastien-Lepage apporte d'espoir dans les ateliers de l'École, à tous ceux qui - sans aller jusqu'à se rallier aux solutions impressionnistes - supportent de plus en plus mal l'obstination de certains patrons d'atelier (comme l'intransigeant Gérôme) à ignorer les thèmes de la « vraie vie ». Bien que Second prix de Rome, le jeune Meusien prend, en effet, ses distances avec les sirupeuses « mythologiades » et le bric-à-brac historique, ne nie pas son admiration pour Manet et la peinture claire et, dans la lignée du naturalisme social de Courbet, de Millet, de Jules Breton, décide de privilégier les thèmes de l'actualité quotidienne en l'occurrence la vie paysanne de son terroir lorrain. Au Salon de 1878, son

tableau *Les Foins* fait sensation et le hisse en quelque sorte en chef de file de ceux qu'on nommera « les réalistes rustiques ». On croit voir en lui, en effet, ainsi que le dit fort bien Henri Focillon « le grand conciliateur attendu, un peintre de plein air qui sût dessiner, un grand naturaliste et en même temps un poète au cœur profond... ». Aussi le jeune homme qui va mourir en 1884, à 36 ans, suscite-t-il en France et dans toute l'Europe une foule de disciples et d'imitateurs désireux, eux aussi, de faire leur « retour aux racines » : c'est ainsi que, parmi les Lorrains, Emile Friant, Henri Royer, Henri Rovel, Antoine Cierling, Paul Descelles, Ernest Wittmann et bon nombre d'autres vont souvent s'engager dans cette voie du « Réalisme pleinariste ». Quant à Prouvé, il apprécie cette courageuse rupture de Bastien-Lepage avec l'académisme prudent qui mène au Prix de Rome : amoureux de la lumière, du mouvement, de la couleur, amour que conforteront encore ses séjours en Afrique du Nord, il est trop honnête pour aller plus avant contre sa nature et va bientôt remettre en question l'enseignement de l'Ecole et infléchir son propre parcours vers d'autres préoccupations.

A Nancy, les Expositions de la Société Lorraine des Amis des Arts rassemblent régulièrement ceux qui sont encore à Paris mais restent fidèles à leur ville et ceux qui n'ont pas quitté le bercail ou s'y sont de nouveau installés. Parmi ces Expositions, celle de 1882 mérite qu'on s'y arrête. Roger Marx, qui a alors 23 ans, lui consacre la plus grande partie de son petit ouvrage : « L'Art à Nancy en 1882 ». Pour le jeune critique, l'ensemble paraît être supérieur à la généralité des expositions de province. Il signale aussi que jamais on n'a fait autant d'efforts pour donner à Nancy un salon intéressant. Nous le comprenons aisément : la commission d'organisation est, en effet, emmenée par deux personnalités particulièrement respectées par les artistes, Charles Cournault, ami de Delacroix et « l'industriel-artiste » Charles de Meixmoron de Dombasle. Elle vient en outre d'intégrer de jeunes hommes qui vont profondément marquer la vie artistique nancéienne, Emile Gallé, René Wiener, Louis Majorelle et Roger Marx lui-même. « Rarement - écrit ce dernier - l'Ecole lorraine a été aussi florissante, rarement elle a produit autant d'artistes remarquables dans des genres différents ». Il est vrai que du très académique Alphonse Monchablon à Meixmoron de Dombasle, à Camille Martin, à Louis Hestaux, aux frères Voirin, tous férus de « japonisme » et défenseurs des impressionnistes, le salon nancéen peut désormais, autour d'Aimé Morot, de Jules Bastien-Lepage, d'Henri Lévy, « les maître du jour », d'Auguste Sellier, des Feyen, de Louis Français, « les maîtres de la veille », de Mathias Schiff, de Camille Martin, d'Emile Friant, de Victor Prouvé, « les maîtres de l'avenir », réunir des paysagistes de talent comme Edmond Petitjean et ses élèves Thiriot, Quintard, Licourt, un grand nombre d'excellents portraitistes, de peintres de natures mortes, de peintres de batailles comme Yvon ou Gridel et une foule de disciples de Bastien-Lepage.

Les nancéiens qui n'ignorent pas les brillants succès de leurs compatriotes aux salons parisiens, éprouvent de la fierté de voir ainsi tant de talents dans leur ville, de telle sorte que la société des Amis des Arts va voir le nombre de ses adhérents plus que doubler avant la fin du siècle.

Il faut admettre pourtant qu'il y subsiste (à Nancy comme ailleurs) un certain nombre d'opposants irréductibles à toute nouveauté. Ainsi, lors du salon de 1888 qu'accueillent, pour la première fois, les galeries Poirel à peine terminées, la présence d'œuvres de Manet, de Sisley, de Monet et de Renoir suscite encore, à l'encontre de Meixmoron de Dombasle, la même levée de boucliers qu'aux salons de 1876 et de 1884 où il avait déjà invité quelques impressionnistes. La tension est assez grande pour aboutir, en 1892, à la création de l'Association des Artistes lorrains qui va désormais organiser son propre salon où exposent tous les artistes qui comptent. Cette même année 1892 donne d'ailleurs à ceux-ci une autre occasion de montrer leur solidarité et leur force lors de l'inauguration, à la pépinière, de la statue de Claude Gellée. Devant l'œuvre de Rodin vilipendée par les mêmes passésistes, ils se retrouvent aux côtés du génial sculpteur, de Louis Français et de Roger Marx, en compagnie d'universitaires, d'hommes de lettres, de bourgeois cultivés qui constituent un généreux et efficace réseau d'amitiés. Dans *La lorraine Artiste*, Goutière-Vernolle, Meixmoron, Martin, Prouvé, Friant, Bussière tiennent à exprimer, très clairement, leur admiration et leur soutien. Quant à Emile Gallé, il écrit, à cette occasion, son superbe article sur « l'art expressif ».

Ainsi se constitue un groupe solide qui s'étoffe au cours des années, avec l'arrivée, leurs études parisiennes terminées, des jeunes gens nés autour de 1870, tels Jacques Gruber, Henri Bergé, Camille Gauthier, Albert Lartean, le sculpteur Alfred Finot et bon nombre de jeunes architectes.

Conscients du potentiel de créativité qu'ils représentent dans une ville ouverte aux initiatives, jeunes et moins jeunes ne peuvent qu'être sensibles à la généreuse ambition de Gallé de renouveler le décor de la vie quotidienne dans l'unité et l'égalité de tous les arts, en sortant de leur long sommeil tous les arts dits « mineurs » victimes du « plagiat obstiné » des styles du passé. Souvent fils d'artisans voire d'artisans d'art (ou entrepreneurs pour les architectes) c'est tout naturellement qu'un nombre important d'entre eux - parallèlement à leur activité de peintres, de sculpteurs, d'architectes - vont aborder d'autres métiers, d'autres techniques, d'autres matériaux et fournir des modèles aux industries d'art.

Mon propos n'est évidemment pas d'analyser ici les motivations de chacun ni d'évaluer l'importance de chaque contribution. Mais il apparaît clairement que la présence de ces artistes de premier plan aux côtés des artisans et des industriels d'art constitue un élément majeur de l'épanouissement de l'Ecole de Nancy. En

se ralliant à la croisade de Gallé pour « l'Unité de l'Art », Victor Prouvé par exemple, mobilise tout naturellement la même inventivité et le même souci de perfection que dans son activité de peintre et de sculpteur qui lui vaut les succès les plus flatteurs.

A quoi bon, en effet, se féliciter de l'accession des arts mineurs au même statut que les arts majeurs s'il s'agit, en définitive, de se rejoindre dans la médiocrité ? Aussi faut-il pour les uns et les autres placer très haut la barre.

Le parcours parisien de nos artistes nancéiens, la constante compétition avec les plus doués de leurs condisciple à l'Ecole des Beaux-Arts, compétition qu'ils retrouvent, sous une autre forme, en participant aux salons parisiens leur ont dicté cette ambition d'atteindre l'excellence afin de satisfaire les plus exigeants des amateurs et des critiques.

« Il n'est pas, je pense, - écrivait en 1889 Louis de Fourcaud le biographe de Basien-Lepage et de Gallé - de ville de province où l'art soit honoré et pratiqué à cette heure, en ses formes les plus modernes, parfois les plus hardies, avec plus de noble initiative et d'indépendance qu'à Nancy... ».

Une bonne part de la louange concernait, j'imagine, ceux que je viens d'évoquer.

