

maître sur son terrain, quelque étroite qu'en soit la limite. Voilà que Troyon, rejetant l'aiguillon de bouvier qui lui servait d'appui-main, revêt à son tour la casaque enfarinée et se met à moudre le blé qu'on lui apporte. Il est de bonne heure encore; le soleil blafard essaye de se débrouiller à travers les brumes du matin; mais la brise se lève; le joyeux tic tac crépite, comme le battement d'un cœur, dans la boîte de planches vermoulues, et la silhouette du moulin se découpe en noir sur les pâleurs de l'aube, avec les linéaments de ses ailes membraneuses, comme si Troyon n'avait fait autre chose de sa vie.

« On en revient toujours à ses moutons, » dit le proverbe, et de meunier Troyon redevient berger; seulement, pendant qu'il peignait son moulin, l'artiste a confié son troupeau à son chien fidèle. En l'absence du maître, l'intelligent animal, assis sur un monticule, regarde défile le troupeau et semble en compter les têtes. On dirait un chef grec faisant du haut d'un tertre un homérique dénombrement d'armée. Ce tableau, très remarquable, dépasse les proportions ordinaires du genre. Le chien et les moutons sont de grandeur naturelle. Certes le talent du peintre ne perd rien à ce cadre plus vaste; mais nous pensons qu'en de tels sujets, à moins d'une destination spéciale, il est inutile d'adopter la dimension historique. Que fera-t-on pour les héros, si l'on donne cette taille aux moutons? Nos apparte-

ments, d'ailleurs, où l'espace est si avarement ménagé, se prêtent peu à loger ces larges toiles, quoiqu'un tableau de Troyon soit toujours sûr de trouver sa place, sauf à renvoyer dans une autre pièce trois ou quatre cadres de moindre importance.

Il est difficile de donner l'idée, avec des paroles, de ces toiles variées d'aspect, mais dont la désignation est presque toujours la même, et qui représentent la vie simple et tranquille des bestiaux dans les prairies: *Vache buvant dans une auge, Vaches et taureaux, Vaches au repos, Vaches laitières, Animaux dans un pâturage, Vaches et moutons traversant un bois*. Sous la plume tout cela semble à peu près la même chose, mais sous le pinceau tout se différencie et prend une physionomie particulière. L'heure du jour, la saison, le lieu, le pelage, la race, la pose, impriment un cachet distinct à chaque toile; les nuages gris s'amoncellent ou se dissipent, le soleil se voile ou étend sur l'herbe un rayon pareil à une barre d'or, les roseaux ondoient le pied trempé dans une flaque, une ombre passe sur la forêt lointaine, le feuillage grillé par l'automne a pris çà et là des teintes fauves, une tache reluit au poitrail d'une vache couchée qui rumine; cette autre a une robe rousse d'un excellent effet au milieu des verts froids du pâturage; cette chaumière dévide sa spirale de fumée, ce tronc d'arbre abattu présente à propos sa tranche saumon pâle, ce paysan pique

d'une étincelle rouge ou blanche la terre brune du chemin. Le moindre accident diversifie l'aspect du paysage, composé en apparence d'éléments uniformes, et l'artiste, comme la nature, avec le ciel, l'eau, les arbres, l'herbe, les animaux, produit des tableaux toujours changeants malgré la simplicité des motifs.

Théodore Rousseau fait aussi une admirable figure à cette Exposition. Là se retrouvent plusieurs de ses toiles anciennement proscrites et qui seront, certes, son plus beau titre de gloire, entre autres *l'Allée de châtaigniers*. Les admirateurs de Bidault, de Bertin (ne le confondez pas, s'il vous plaît, avec Édouard Bertin), de Michallon, de Watelet poussèrent des cris aigus à l'aspect de ces arbres monstrueux plantés les uns à côté des autres, entortillant, avec des nœuds de serpent boa, leurs branches rugueuses à travers une inextricable luxuriance de feuillages, absolument comme cela se passe dans la nature, sans le moindre temple grec au fond, sans le moindre personnage mythologique au premier plan. Ils ne comprenaient rien à cette abondance de séve, à cette multiplicité de détails, à cette richesse inouïe de couleurs, à cette intimité mystérieuse, à cette lumière verte que la voûte de feuilles tamise sur le chemin. Cette peinture leur semblait le comble de la démence. En effet, si Rousseau avait raison, ils avaient tort; mais c'é-

tait le fou qui était le sage : le temps l'a bien fait voir!

L'Allée dans la forêt de l'Isle-Adam ne sent en rien la composition; l'art a disparu, c'est la nature même; l'œil pénètre entre ces deux hautes murailles de verdure criblées de soleil, nuancées de tous les tons du feuillage, où la lumière joue avec l'ombre. Il suit ces traces de chemin parmi les herbes et les fleurettes tout emperlées encore des larmes de la nuit; c'est un vrai bois, plein de silence, de fraîcheur et de solitude. Maître Jeannot s'y débarbouille dans la rosée, et le chevreuil, familiarisé avec le bûcheron, traverse la route déserte sans trop de transe. Il faut avoir vécu au fond des bois pour sentir vraiment le mérite de cette toile, si étudiée, si vraie, si locale dans son fouillis apparent. C'est une des meilleures du maître, à notre avis.

Quel effet rare et charmant produisent ces grands arbres au feuillage rose, s'épanouissant sur le ciel bleu d'une belle journée d'automne! — Eh quoi! direz-vous, des arbres roses? Cela ne se voit qu'au pays des camaïeux. — Cela se voit très bien dans la nature, dont la palette a une variété infinie. Après les premières gelées blanches, quand les rameaux un peu dégarnis laissent transparaître l'azur clair et froid, les feuilles se teignent de cette nuance presque humaine. Mais il faut être un grand artiste, naïf et simple, n'ayant pas la prétention de

corriger le bon Dieu, pour oser la reproduire avec sa grâce insolite. Par un jour pareil, il est agréable de se promener; aussi le brave curé du village a-t-il enfourché son petit bidet blanc et trottine-t-il paisiblement, le long du bois, au soleil.

La *Mare* est d'une richesse de ton extraordinaire; l'eau, encadrée par des gazons épais et veloutés, reflète le ciel avec audace, faisant une tache de lumière au milieu du tableau; une ceinture d'arbres touffus borne l'horizon et, pour égayer ces verts bruns et dorés, chatoie le jupon rouge d'une paysanne.

Nous ne pouvons que citer le *Paysage après la pluie*, tout plein de lumière et de fraîcheur; le *Coucher du soleil après un orage*, où l'astre plonge dans des bancs de nuées rouges comme des braises; le *Troupeau s'abreuvant à une mare*, les *Bouleaux dans la forêt* et les *Bords de l'Oise*, cette peinture si claire, si argentée, si limpide. Chacun de ces cadres mériterait une description à part, mais alors notre article deviendrait un volume. L'exposition de Théodore Rousseau est très variée, car l'artiste n'impose pas sa manière de voir à la nature; il ne la regarde pas à travers un carreau jaune, bleu ou vert; il l'accepte telle qu'elle se présente, à ses heures, nue ou luxuriante, gaie ou triste, avec son ondoielement perpétuel; aussi, comme beaucoup de peintres, pleins de talent, du reste, ne fait-il pas toujours le

même tableau. Il a sa manière, sans doute, et il pose sa griffe au coin de son œuvre; mais la griffe ne raye pas toute la toile.

N'oublions pas, pendant que nous errons dans les bois et les prairies, Cabat, l'un des fondateurs de la jeune école de paysage, qui, dès 1830, produisit ses chefs-d'œuvre naïfs et quitta l'atelier pour la campagne, idée simple en elle-même, et que pourtant personne n'avait eue jusqu'à lui en France, car quelques Flamands de mauvais goût s'étaient permis autrefois de copier ce qu'ils voyaient. Cabat marchait à travers champs jusqu'à ce que qu'il entendit « chanter les grenouilles; » alors il s'arrêtait. Ce chœur rauque, noté par Aristophane, signifiait, pour Cabat, une mare, des joncs, un ruisseau sous la saulée, un peu de fraîcheur et le pli de terrain nécessaire à garder une flaque d'eau. Il ouvrait sa boîte et peignait, et si un petit oiseau se posait sur la branche de l'arbre, il mettait le petit oiseau dans sa toile; ce n'était pas plus malin que cela. Il ne lui en fallait même pas tant: les terrains en friche du jardin Beaujon, qui n'avaient pas encore disparu sous les sept hôtels d'Arsène Houssaye, lui suffisaient pour faire un tableau aussi vrai et plus fin qu'un Hobbema. Il est là, à cette Exposition, ce chef-d'œuvre du paysage moderne déjà harmonisé par la patine du temps, pur et solide comme l'émail, tout nouveau de sentiment, ancien de perfection.

Parmi les maîtres de Hollande, qui ne s'honoreraient de le signer ?

La *Route près d'une ferme* est une excellente chose. Une chaumière au bord d'un chemin, quelques arbres, une haie, c'est tout. L'artiste n'a fait que transporter sur la toile un coin du paysage qui lui a plu, et qui certes eût passé inaperçu de tout autre; mais il y a mis sa nature tendre et rêveuse, sa timidité charmante et son exécution délicate, et l'on reste à regarder ce site insignifiant en apparence, comme si on était en face d'une Tempé ou d'une Cythère.

Cette Exposition est pour Jules Dupré, quoique sa gloire soit ancienne déjà, comme une sorte d'éclatant début. Depuis longtemps, on ne sait pourquoi, ce grand artiste n'envoie plus au Salon, et, s'il travaille, c'est dans la solitude et le silence de l'atelier. La jeune génération qui n'a pas vu le splendide épanouissement d'art dont la révolution de Juillet fut suivie s'étonne, devant les tableaux de Jules Dupré, de cette audace, de cette furie et de ce flamboiement. On n'est plus accoutumé à ces outrances superbes, à ces excès de force, à ces débordements de séve, à ces luites de plein front contre la nature. Cette gamme extrême éblouit les yeux, habitués au sobre régime du gris. Mais on comprend aujourd'hui combien ces violents, ces forcenés, ces fous, dont le nom seul faisait se hérissier d'horreur toutes les per-

ruques de l'Institut, avaient glorieusement raison. L'homme, quoi qu'il fasse, est toujours au-dessous de l'idéal et du réel, et son effort le plus excessif, loin de dépasser le but, l'atteint à peine.

Le *Troupeau de bétail traversant un gué* rayonne de lumière. Un ciel où flottent des nuages d'un blanc d'argent, une rivière reflétant ce ciel, une berge de sable doré, un troupeau blond dont le passage écaille l'eau de paillettes scintillantes, et pour note suprême un petit cheval blanc monté par un gamin ayant un marmot en croupe : voilà tout le tableau; mais il faudrait remonter à Claude Lorrain pour retrouver cette couleur d'argent et d'or qui brille sans aucun repoussoir.

Un torrent dans la Creuse, effet de soleil couchant, plutôt fait en esquisse qu'en tableau, avec une furie extraordinaire d'empâtement et une verve de brosse incroyable, semble une de ces œuvres heureuses où il n'y a pas d'intermédiaire entre la pensée et l'exécution. Le site aperçu ou rêvé s'est fixé tout seul sur la toile. De vieux arbres agrafés sur la pente rapide tordent comme des poignées de serpents leurs branches noires sur les rougeurs du ciel incendié; l'eau mousseuse saute de roche en roche dans les ombres du premier plan; c'est sauvage et superbe, et bien autrement féroce que les déserts de Salvator Rosa.

Une idée de calme et de repos champêtre vous sai-

sit à l'aspect de la *Chauvière normande sous de grands arbres* ; les mousses veloutent le toit sur lequel s'étend le froid opaque, *frigus opacum*, du riche feuillage. Devant cette demeure rustique, on s'arrête et l'on dirait volontiers : posons ici nos tentes.

Nous le reconnaissons, ce *Chemin traversant un bois dans les Landes*, pour l'avoir suivi, durement cahoté par une étroite charrette à bœufs. Le sillon de sable, blanc comme du grès en poudre, s'enfoncé avec ses ornières sans cesse déplacées entre deux marges de verdure rabougrie dont l'arcade laisse apercevoir une trouée de ciel d'un bleu intense. On ne saurait mieux exprimer l'aridité, la solitude et la chaleur.

Comme on ne peut tout décrire, nous citerons seulement le *Berger conduisant son troupeau dans la forêt*, une *Clairière dans la Creuse*, l'*Enclos de bergerie dans le Berry*, la *Cabane du tisserand*, étude faite d'après nature à Vaux, près de L'Isle-Adam, et l'*Intérieur d'écurie*, une petite merveille de clair-obscur et d'harmonie tranquille ; les gris de la muraille sont d'une finesse incroyable et font admirablement valoir les tons rougeâtres des chevaux ; mais nous insisterons sur le *Troupeau s'abreuvant à une mare au pied d'un chêne*, dont nous donnons ici la gravure ; cet arbre immense, s'épanouissant dans un ciel diapré, se reflétant dans une

eau miroitante où piétinent les bêtes altérées, emploit magnifiquement la toile et fait tableau à lui tout seul. Jamais Jules Dupré ne fut plus heureusement hardi et plus étrangement vrai.

Nous avons revu à cette Exposition avec beaucoup de plaisir une vigoureuse, originale et farouche peinture de Godefroy Jadin, portant la date de 1834, la *Descente des vaches à l'abreuvoir*. Rien ne ressemble moins aux tableaux des animaliers de profession. La toile basse et large, taillée en bandelette comme une frise, préoccupe déjà le regard par sa coupe inusitée. Un plateau de terrain sur lequel s'appuie un ciel zébré de lueurs fauves en remplit la plus grande partie ; des pentes latérales descendent à l'eau sombre, qui miroite vaguement au bord du tableau. Les vaches dessinent leurs silhouettes brunes sur l'horizon clair en arrivant près de l'espèce d'entonnoir formé par la mare et se plongent mystérieusement dans l'ombre pour s'approcher de l'abreuvoir. Cet arrangement singulier, qu'on n'inventerait pas et qu'a fourni la nature avec son insouciance des probabilités, avait fait surnommer par les plaisants de l'époque le tableau de Jadin « la Descente des vaches aux enfers. » Ce n'en est pas moins une œuvre d'un grand style, d'une couleur énergique et d'une exécution magistrale.

Au fond de la dernière salle, on dirait qu'une fenêtre ouverte vous laisse apercevoir, par quelque

magique illusion de perspective, la *Nécropole du Caire*. C'est le génie de Marilhat qui fait cette trouée au mur. A la place de notre ciel brumeux luit un ciel clair et chaud, où tournent les vautours; au lieu des maisons grises, les remparts, les dômes, les minarets de la ville arabe se lèvent mordorés de soleil, cuits de lumière et se détachant d'une zone de collines décharnées. La coupole d'un turbé en ruine, espèce de mosquée funèbre protégeant le sommeil de quelque sultan ou de quelque saint personnage, se lève au milieu des décombres sur un terrain fait de poussière et de débris. Des chameaux se reposent à l'ombre étroite des murs de brique, un âne rayé se vautre; une femme fellah, vêtue de sa chemise bleue, passe comme une silhouette de canéphoré, portant un vase sur sa tête. Le silence, la désolation, la chaleur qui règnent dans cette toile, le pinceau de Marilhat a pu les exprimer, mais notre plume n'y parviendrait pas. La gravure jointe à notre texte vous donne les lignes de ce tableau surprenant, mais elle n'en peut rendre la couleur forte, aride et triste comme l'aveuglante lumière de l'Égypte.

La *Nécropole du Caire* n'est pas le seul chef-d'œuvre de Marilhat qui figure à cette Exposition; il y a encore la *Caravane arrêtée près d'un caravansérail*, la *Caravane au repos près d'une oasis* et le *Paysage d'Auvergne*, que nous n'avons pas besoin

de vous recommander. De pareils tableaux se recommandent tout seuls.

C'est un étrange peintre que Leys: il semble s'être vieilli ou plutôt rajeuni de trois cents ans, et en plein XIX^e siècle il s'est fait le contemporain d'Holbein, d'Albert Dürer et des vieux maîtres allemands.

Quel romantique a jamais eu ce sentiment profond du moyen âge, cette érudition si complète de la physiologie, du costume, de l'architecture, du mobilier, qu'elle semble ne rien devoir aux patientes recherches de l'archaïsme et copier tout d'après nature?

N'est-ce pas Albert Dürer lui-même qui s'est peint avec sa femme et sa servante, en compagnie d'Érasme et de Quentin Metzys, sous l'auvent de son hôte Joost Planckfeld, le jour de la grande procession de Notre-Dame? Comment supposer qu'un peintre moderne puisse avoir cette intuition si claire et si parfaite du passé!

Nous en dirons autant du tableau qui représente « Adrien van Haemsteden prêchant clandestinement la réforme à Anvers. » Les têtes, les costumes, les expressions ont tellement le cachet de l'époque, qu'on les croirait peints d'après nature. Où l'artiste a-t-il retrouvé ces types disparus, ces physiologies qui ne portent aucune trace des préoccupations modernes, car enfin il ne vivait pas en 1552?

Eh pardieu! nous allions, dans cet embarras de richesses, car ici chaque tableau demanderait pres-

que un article séparé, oublier ce vif, fringant et spirituel Isabey, si expert à faire ruisseler le velours, la soie, les pierreries sur l'escalier ou dans les tribunes des cathédrales, à échouer les bateaux pêcheurs sur les plages ourlées d'écume, à entasser dans une ombre de bitume le fouillis de l'armurier et de l'alchimiste, à peupler la cour des châteaux d'équipages de chasse ; c'eût été dommage. Régalez-vous les yeux et plantez-vous tour à tour devant le *Mariage de Henri IV*, la *Cérémonie dans l'église de Delft*, le *Départ pour la chasse*, la *Barque près de se perdre*, et surtout devant l'*Auberge de l'Écu de France*.

J'aime Dijon
Et la bonté de ses hôtelleries ;
Il en est d'ailleurs
Qui des voyageurs
Briguent la préférence.
Moi, je vais partout,
Mais, par-dessus tout,
J'aime l'Écu de France !

Quelle engageante auberge, et qu'on en monterait volontiers le Perron derrière ces jolies femmes aux corsages de guêpe, aux amples paniers dont les jupes de taffetas bouffent d'une manière si opulente, à travers les fleurs et les pampres, aux blondes vapeurs de la cuisine, qui fait fumer ses casseroles

comme des cassolettes ! Cela est jeune, de bonne humeur, étincelant et spirituel. Honni soit qui mal y pense ! Les trois fleurs de lis d'or ne s'épanouissent-elles pas là-haut sur champ d'azur, deux et une, dans l'écu de France ? Rien n'est plus héraldiquement correct, et l'enseigne de l'auberge est justifiée.

Diaz, qui avait un peu faibli à la dernière Exposition du palais de l'Industrie, se relève glorieusement à celle du boulevard des Italiens. Le *Maléfice*, une sorcière marmottant au clair de lune quelque mauvais conseil à l'oreille d'une jeune fille ; les *Dernières larmes*, la *Nymphe désarmant l'Amour*, la *Vénus chasserresse* sont de sa bonne manière et rappellent agréablement Corrége et Prud'hon ; les *Paysages* montrent que, si Diaz l'avait voulu, il se serait fait dans ce genre une réputation spéciale.

Quoique Millet se rattache aux rustiques par le choix de ses sujets, il s'en sépare pourtant par une préoccupation du style appliqué à la nature vulgaire. Son procédé n'est nullement celui des réalistes. Il élague, il simplifie, il agrandit la nature pour lui faire exprimer son sentiment intérieur ; il se sert de la forme comme d'un moyen de traduction, et il ne la copie pas littéralement. Sa conception du paysan est grave, triste et solennelle ; il donne aux moindres actions de la vie rurale une sorte de majesté primitive ; ses semeurs, ses greffeurs, ses glaneuses,

ses gardeuses de vaches ont l'air d'accomplir les rites mystiques de quelque religion perdue et retiennent par leur sérieux profond, le regard, qui chercherait volontiers des peintures plus agréables. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, il y a dans cet artiste une force qu'on ne peut méconnaître.

La *Mort et le Bûcheron*, que le public n'a pu voir à l'Exposition du palais de l'Industrie, est une composition d'un effet saisissant; l'effroi du pauvre bûcheron, succombant sous son fagot à l'aspect de la Mort qu'il vient d'appeler à son aide, se communique aisément au spectateur, car les danses macabres du moyen âge n'ont pas de fantôme plus terrible que ce squelette, dont l'ostéologie se devine sous les maigres plis du suaire.

Nous n'insisterons pas sur les *Glaneuses*, cette peinture si naïve, si vraie et si forte de la misère agreste; chacun a pu en apprécier le mérite, et contentons-nous de mentionner la *Paysanne gardant sa vache*, la *Paysanne au puits*, la *Faneuse*, empreintes, sous leur couleur mate et terreuse, d'un sentiment si vrai, si tendre et si profond.

Quoique les coloristes prédominent à cette Exposition, il ne faudrait pas croire que les dessinateurs n'y fussent pas représentés. La variante de *Paolo et Francesca*, par Ingres, est une délicieuse et délicate peinture qu'on dirait arrachée à un manuscrit du moyen âge. Jamais la petite moue charmante du bai-

scr ne fut plus gracieusement plissée contre une joue pudiquement rose. Le cou de Paolo s'enfle de désir, comme une gorge de pigeon, et le roman de Lancelot du Lac s'échappe de la main distraite de la jeune femme. Ce couple amoureux, si durement puni de sa faute dans ce monde et dans l'autre, ne lut pas davantage ce jour-là. Outre ce tableau, Ingres a quatre dessins merveilleux sur lesquels nous écrivons un article explicite, le *Martyre de saint Symphorien*, l'*Apothéose d'Homère*, l'*Apothéose de Napoléon I^{er}* et l'*Odalisque et son esclave*, où brille la pensée pure du grand maître, rendue par un crayon aussi noble et aussi ferme que le ciseau de Phidias.

Nous connaissons déjà les *Pifferari* de Gérôme. Les sauvages enfants des Abruzzes, tirant de l'outre en peau de bouc leur cantilène mélancolique, sont là debout, à l'angle d'une rue de Rome, devant une statuette de madone en plâtre colorié, posée sur un fût de colonne antique, à chapiteau corinthien, venant peut-être d'un temple de Vénus. Une lumière blanche descend du ciel, découpant avec netteté les ombres et les clairs, accusant chaque ligne et faisant ressortir chaque détail. L'exécution de cette scène de genre, élevée au style historique par le talent du jeune maître, est d'une incroyable finesse. La photographie, si elle donnait la couleur en même temps que la forme, ne serait pas plus précisément vraie; mais ce que l'art peut seul exprimer,

c'est cet air de foi grande des pifferari exécutant avec une conscience religieuse l'aubade commandée.

La *Quête* représente un enfant de chœur, ou plutôt un jeune séminariste assis contre une boiserie d'un ton rougeâtre et tenant une aumônière sur ses genoux : la tête est douce, triste, malade, déjà fatiguée par l'étude, la prière et la mortification ; la poitrine, maigre, rentre sous la soutane noire, et les mains se joignent machinalement comme pour un exercice de piété. On répondrait de la vocation de ce lévite en herbe. Ses yeux baissés ne regardent rien, et ni le son d'une pièce d'or dans sa bourse, ni le frou-frou d'une robe de soie ne les lui feraient relever : il est tout absorbé en Dieu.

L'artiste a su mettre dans cette petite peinture une austère sobriété, une sorte de jansénisme de ton. Nulle teinte brillante, nul éclat de lumière, nulle recherche d'effet ; rien que le demi-jour voilé du sanctuaire sur une figure immobile et pâle, déjà morte au monde, quoique bien jeune, et attendant en silence pour les pauvres enfants de Jésus-Christ, le napoléon du riche et le denier de la veuve.

Nous sommes heureux de joindre à notre numéro une eau-forte du jeune maître, souvenir de son voyage en Égypte. C'est une négresse aux yeux demi-fermés et comme éblouis de soleil, aux lèvres épaisses, large divan pour le baiser, aux joues polies comme celles des statues de basalte. Tout cela est indiqué

en quelques coups d'une pointe vive et sûre qui en dit plus long que tout le patient travail du burin. C'est un croquis sur cuivre qui vaut un dessin original. La morsure de l'eau-forte n'y a rien changé.

Regardez le *Galilée* de Paul Delaroche, étudiant l'astronomie dans un cabinet encombré de planisphères, de télescopes et de tout l'attirail de la science. Un Delaroche de la taille d'un Meissonier, cela est rare ! La couleur a plus de chaleur et d'intensité qu'on n'en trouve dans ses grandes peintures, et l'exécution est du plus précieux fini.

Le *Christ au jardin des Oliviers*, quoiqu'il mesure à peine quelques centimètres, a l'onction, la gravité et le style d'un tableau d'histoire de dimension à couvrir un pan de mur. Le Christ, affaissé, livide, suant les sueurs de l'agonie morale, est tombé à genoux devant un tertre. « Une hostie mystique sortant du saint ciboire illumine son visage pâli par les luttés suprêmes. » Cette lueur surnaturelle est la seule qui éclaire la scène, et la céleste victime penche la tête à l'aspect de ce symbole du sacrifice consenti.

Hippolyte Flandrin nous fait voir son portrait ; un profil doux, sérieux, intelligent, à qui ne messierait pas la couronne de cheveux et le capuchon rejeté en arrière des jeunes moines. On dirait une tête détachée d'une fresque de Giotto ou de Masaccio, un de ces pieux acolytes qui accompagnent les saints dans

les peintures religieuses ou setiennent debout contre une colonne, près du baldaquin de la Vierge. M. Hippolyte Flandrin, chose rare, a la physionomie extérieure de son talent.

Nous pouvons ranger, parmi ces chastes et ces purs, Corot, le peintre de l'idylle antique, qui semble voir la nature à travers le voile argenté des nymphes. Si les Grecs avaient fait du paysage, ils l'auraient certes entendu ainsi. Le *Paysage*, la *Danse des nymphes*, le *Crépuscule* ont cette harmonie intime, cette poésie mystérieuse que Corot sait donner à tout ce qu'il fait. Le *Crépuscule* surtout est un chef-d'œuvre. La nuit y endort le jour comme une mère caressante assoupit dans son giron son enfant fatigué.

III

La petite aquarelle, dont la tête de page qui commence cet article vous donne une fidèle idée, n'est pas en apparence une œuvre bien importante; trois figurines groupées sur un balcon sans action déterminée, voilà tout; et cependant il y avait là tout

une révolution et comme le manifeste d'une école nouvelle. Bonington, en quelques touches gouachées sur des lavis transparents, protestait contre la pâle suite de David et les grands tableaux d'histoire, de plus en plus décolorés. Ramassant la palette de Paul Véronèse, il restituait la couleur disparue, et c'était à Venise même qu'il la faisait revenir, ayant pour fond la blanche coupole de Santa-Maria-della-Salute, le clocher rose de Saint-Marc et le frais azur de la lagune. Un large rideau de pourpre, miroité aux cassures de ses plis et relevé à demi par des câbles de soie, descend derrière les têtes de la jeune Vénitienne et du Magnifique, caressant de la main sa barbe titanesque. Ces deux personnages sont debout, tandis que le page, le genou dans le coussin d'un tabouret, s'appuie à la balustrade de marbre, regardant sans doute quelque gondole mystérieuse raser les murs du palais. On ne peut s'imaginer aujourd'hui à quel point était étrange, inattendue, audacieuse alors, cette manière si simple, si franche, si magistrale. Bonington avait cueilli la fleur des maîtres de Venise et en veloutait cette rapide pochade, qu'on pourrait prendre pour une esquisse de Giorgione ou de Bonifazio. Cette aquarelle donnait en peinture la même note qu'en poésie la ballade d'Alfred de Musset, « dans Venise la rouge; » elle posait l'idéal romantique de l'époque, et son influence sur l'art de ce temps-là fut très grande. C'est pour-