





Digitized by the Internet Archive  
in 2008 with funding from  
Microsoft Corporation











287

4

# COROT & MILLET

WITH CRITICAL ESSAYS  
BY GUSTAVE GEFFROY  
& ARSÈNE ALEXANDRE

SPECIAL  
WINTER  
1902-3  
NUMBER  
THE STUDIO

PRIX:  
PARIS . . . 6 FRANCS 50 NET  
DÉPARTMENTS 7 FRANCS  
ÉTRANGER . . 8 FRANCS

BUREAU DU STUDIO À PARIS  
LIBRAIRIE OLLENDORFF 50  
CHAUSSÉE D'ANTIN

# Jeffrey & Co.'s Artistic Wall Papers

New West-End

The  
"Wall Paper  
Gallery"

HIGHEST AWARDS  
INCLUDING  
NINE GOLD MEDALS.



Show Rooms

31 Mortimer  
Street  
Regent Street  
London, W.

TO BE OBTAINED OF  
ALL DECORATORS &  
WALL-PAPER MERCHANTS.

Factory and Warehouse: 64 ESSEX ROAD, ISLINGTON, LONDON, N.  
TELEPHONE: 134 DALSTON.

By Appointment to His Majesty the King and Her Majesty  
Queen Alexandra



# NEWMAN



MANUFACTURING ARTIST COLOURMAN

Established over 100 Years

Every Requisite of the Finest Quality for Artists, Architects,  
Engineers, &c.

SUPERFINE WATER AND OIL COLOURS CAN BE HAD IN LARGE  
TUBES AT REDUCED PRICES

WHATMAN'S SELECTED DRAWING PAPERS in all thicknesses and surfaces  
ALL MATERIALS FOR ETCHING, BLACK AND WHITE, &c.  
DRAWING BOARDS AND T-SQUARES OF BEST MAKES

Catalogue and Circulars Post Free

24 SOHO SQUARE, LONDON, W.



60  
**Mr. Wm. Heinemann's New Art Books**

**PINTORICCHIO** (Bernardino di Betto of Perugia)

His Life, Work, and Time

By **CORRADO RICCI**, Director of the Brera, Milan

Translated by FLORENCE SIMMONDS. With 15 Colour-plates, 6 Photogravures, and many full-page and text Illustrations.  
Large imp. 4to. £5 5s. net.

**WILLIAM HOGARTH**

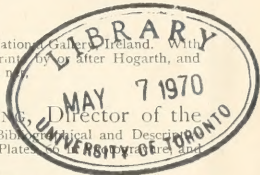
By **AUSTIN DOBSON**.

With an Introduction on Hogarth's Workmanship by Sir WALTER ARMSTRONG, Director of the National Gallery, Ireland. With a Bibliography of Books, Pamphlets, &c., relating to Hogarth and his Works, a Catalogue of Prints by or after Hogarth, and a Catalogue of his Pictures. With 73 Plates. Large imp. 4to. £5 5s. net.

*UNIFORM WITH THE ABOVE*

**SIR HENRY RAEBURN**. By Sir WALTER ARMSTRONG, Director of the National Gallery, Ireland. With an Introduction by R. A. M. STEVENSON, and a Bibliographical and Descriptive Catalogue by J. L. CAW, Curator of the National Portrait Gallery of Scotland. With 68 Plates. Large imp. 4to. £5 5s. net. 2 in Lithographic facsimile. Imp. 4to. £5 5s. net.

**SIR JOSHUA REYNOLDS**. By Sir WALTER ARMSTRONG. With 70 Photogravures, and 6 Lithographs in Colour. Imp. 4to. £5 5s. net.



ND  
J53  
C8C6  
1902b

**A NEW SERIES OF PORTRAITS**

By **WILLIAM NICHOLSON**

*In portfolio. Uniform with the first set of Portraits. Price 21s. net*

- |                                  |                                 |                             |
|----------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| 1. <b>QUEEN ALEXANDRA</b>        | 5. <b>SIGNORA ELEANORA DUSE</b> | 9. <b>MR. EDISON</b>        |
| 2. <b>The EMPEROR of GERMANY</b> | 6. <b>LI HUNG CHANG</b>         | 10. <b>SADA YACCO</b>       |
| 3. <b>THE POPE</b>               | 7. <b>LORD KITCHENER</b>        | 11. <b>MARK TWAIN</b>       |
| 4. <b>PRESIDENT ROOSEVELT</b>    | 8. <b>MR. CHAMBERLAIN</b>       | 12. <b>DR. HENRIK IBSEN</b> |

\*. A few sets of the Plates have been taken from the Original Woodblocks, and Hand-coloured by the Artist  
Price £21 net

LONDON: WILLIAM HEINEMANN, 21 BEDFORD STREET, W.C.

**A New Enamelled Copper Ware.**

~~~~~  
PROFESSOR HUBERT VON HERKOMER, C.V.O., R.A., has succeeded, after many experiments, in producing a new kind of Enamelled Copper Ware. It consists of vases, with figure subjects wrought on the surface of the vase in a peculiar form of engraving, so that the figures glimmer through the translucent enamel that covers the surface.

In this way he has been able to combine firm drawing with accidentalness of colour, and so to give them that charm which is so much appreciated by artists.

The designs are of subjects connected with the fanciful mermaid myth, and, to borrow a term used in the sister art of Music, they can with great exactness be termed "rhapsodies."

The peculiar treatment of the surface under the enamel causes every change of light on the vases to bring out new qualities of colour, yet with all the mystery, the complete drawing of the figures is never obscured.

As this ware takes considerable time in the making (the fine copper being electrolytically produced), and, as its appeal is essentially to the taste of art-lovers, Professor von Herkomer does not wish it to be placed on the market in the ordinary way.

Those interested in this particular phase of the applied arts, should write to Mr. C. R. CHISMAN, BUSHEY, HERTS, who will be very pleased to supply further information, or show specimens of the work.

# JEWELS

## BY ARTISTS OF THE MODERN SCHOOL



NECK CHAIN AND PENDANT  
with triangular slab of Matrix  
Turquoise in centre and 3 real  
Pearl Drops. Cleanly mounted in  
solid 15 carat Gold



QUAINT DESIGN  
of BROOCH with  
MATRIX EMERALD OR  
TURQUOISE and  
baroque shaped  
Pearl drop, mounted  
in solid 15 carat Gold



### PENDANTS

of original conception  
with beautifully  
marked Matrix Tur-  
quoises in centre, and  
baroque shaped  
Pearl drops



The Matrix Turquoise with its pretty colour effect  
of azure-blue relieved by the grey or black veins  
of the bed-rock gives admirable scope for artistic  
treatment and has become very fashionable



Modern design of  
a Locket, with Matrix  
Opal in centre,  
and neatly mounted  
in 15 carat Gold

### BROOCH



Smartly mounted in 15 carat  
Gold, set with two fine  
Persian Turquoises and  
four Pearls

### BROOCH



Very quaint design  
well modelled in  
solid Silver and Gold  
with the bowl shaped  
centre portion treated  
in Rainbow Coloured  
flat Enamel, and  
set with two fine  
Opals

Obtainable through

These Designs are the  
Property of and made up by  
MURREL, BENNETT & Co.  
13 CHARTERHOUSE STREET  
LONDON, E.C.

high-class  
Jewellers



# Messrs. BELL'S ILLUSTRATED ART BOOKS

ILLUSTRATED CHRISTMAS LIST POST FREE ON APPLICATION

**THE ART OF WALTER CRANE.** By P. G. KONODY. With 20 Coloured Plates, 8 Photogravure Plates, and 150 other Illustrations. Small folio, with cover, title-page, and end-papers specially designed by the Artist. £3 3s. net.

**FRANS HALS.** By the Rev. G. S. DAVIES, M.A. With 12 Photogravure Plates and numerous other Illustrations. Fcap. folio. £2 2s. net.

**HUBERT VAN HERKOMER, R.A. HIS LIFE AND WORKS.** By A. L. BALDRY. Super royal 4to. with 16 Photogravure Plates and 92 other Illustrations. With Binding designed by Prof. van Herkomer. £3 3s. net.

**ANTHONY VAN DYCK.** A Historical Study of his Life and Works. By LIONEL CUST, M.V.O., F.S.A. Surveyor of the King's Pictures and Works of Art. With 61 Photogravure Plates and 20 Colotype and other Reproductions from Drawings and Etchings. Crown folio. £5 5s. net.

**DANTE GABRIEL ROSSETTI: AN ILLUSTRATED MEMORIAL OF HIS ART AND LIFE.** By H. C. MARSHALLER. Second edition, abridged and revised, with 15 Photogravure Plates and 100 other Illustrations. Small folio. £2 2s. net.

**REMBRANDT VAN RIJN AND HIS WORK.** By MALCOLM BELL. With 8 Photogravure Plates and 74 other Illustrations. Small colombier 8vo. 25s. net.

**FRA ANGELICO.** By LANGTON DOUGLAS. Second edition, revised. With 6 Photogravure Plates and 67 other Illustrations. Imp. 8vo. 21s. net.

**FRA FILIPPO LIPPI.** By EDWARD C. STRUTT. With 4 Photogravure Plates and 52 other Illustrations. Small 4to. 12s. 6d. net.

**FRENCH PAINTERS OF THE XVIIIth CENTURY.** By LADY DILKE. With 11 Photogravure Plates, and 64 Half-Tone Illustrations. Imp. 8vo. 28s. net.

**FRENCH ARCHITECTS AND SCULPTORS OF THE XVIIIth CENTURY.** By LADY DILKE. With 20 Photogravure Plates and 29 Half-Tone Reproductions. Imp. 8vo. 28s. net.

**FRENCH DECORATION AND FURNITURE IN THE XVIIIth CENTURY.** By LADY DILKE. With 19 Photogravure Plates and 56 Half-Tone Illustrations. Imp. 8vo. 28s. net.

**FRENCH ENGRAVERS AND DRAUGHTSMEN OF THE XVIIIth CENTURY.** By LADY DILKE. With numerous Photogravure Plates and other Illustrations. Imp. 8vo. 28s. net.

**THE STUDY AND CRITICISM OF ITALIAN ART.** By BERNHARD BERENSON. With numerous Illustrations. First and Second Series. Small 4to. 10s. 6d. net each.

**LORENZO LOTTO.** An Essay in Constructive Art Criticism. By BERNHARD BERENSON. Second edition, revised. With 64 Illustrations. Sm. 4to. 15s. net.

**FREDERIC, LORD LEIGHTON.** An Illustrated Chronicle. By ERNEST RHYs. With 83 Illustrations and 12 Photogravure Plates. Small colombier 8vo. 25s. net.

**THOMAS GAINSBOROUGH: HIS LIFE AND WORKS.** By MRS. ARTHUR BELL (N. D'ANVERS). With 57 Illustrations, including 6 Photogravures. Small colombier 8vo. 25s. net.

**WILLIAM MORRIS: HIS ART, HIS WRITINGS, AND HIS PUBLIC LIFE.** By AMYER VALLANCE, M.A., F.S.A. With 60 Illustrations. Third Edition. Imp. 8vo. 25s. net.

## British Artists Series

(With about 100 Illustrations each. Price 7s. 6d. net)

**SIR JOSHUA REYNOLDS, P.R.A.** By LORD RONALD SCHEFFER and GOWER, F.S.A.

**SIR EDWARD BURNE-JONES, Bart.** A Record and Review. By MALCOLM BELL. Eighth Edition.

**FREDERIC, LORD LEIGHTON, P.R.A.** An Illustrated Chronicle. By ERNEST RHYs. With a Chapter on Leighton's House by S. PEYSY COCKERELL. Fourth Edition.

**SIR J. E. MILLAIS, Bart., P.R.A.:** HIS ART AND INFLUENCE. By A. L. BALDRY. Second Edition.

**THE ENGLISH PRE-RAPHAELITE PAINTERS, THEIR ASSOCIATES AND SUCCESSORS.** By PERCY BATE. Second Edition.

## Ex-Libris Series

Edited by GLEESON WHITE.

**ENGLISH BOOK-PLATES: ANCIENT AND MODERN.** By EGERTON CASTLE, M.A., F.S.A. With 203 Illustrations. Third Edition. Imperial 16mo. 10s. 6d. net.

**FRENCH BOOK-PLATES.** By WALTER HAMILTON, F.R.H.S., F.R.G.S. New Edition. With 180 Illustrations. Imperial 16mo. 8s. 6d. net.

**GERMAN BOOK-PLATES.** By COUNT ZU LEININGEN-WESTERBURG. Translated by G. R. DENNIS. With 250 Illustrations. Imperial 16mo. 12s. 6d. net.

**AMERICAN BOOK-PLATES.** By CHARLES DEXTER ALLEN. With 177 Illustrations, including 9 Copperplates. Imperial 16mo. 12s. 6d. net.

**DECORATIVE HERALDRY.** A Practical Handbook of its artistic treatment, with a Primer of Heraldry. By G. W. ETC. With 202 Illustrations. Imperial 16mo. 13s. 6d. net.

**THE BAYEUX TAPESTRY.** Reproduced in 79 Half-Tone Plates from photographs of the work originally taken for the Department of Science and Art. With a Historical Description and Commentary by FRANK REBE FOWKE, of that Department. Imperial 16mo. 10s. 6d. net.

## Practical Designing Series

**PRACTICAL DESIGNING.** A Handbook on the preparation of Working Drawings for Carpets, Woven Fabrics, Metal Work, Wall Papers, Stained Glass, &c., showing the technical method of preparing designs for the manufacturer. Freely Illustrated. Edited by GLEESON WHITE. Third Edition. Crown 8vo. 5s.

**ALPHABETS.** A Handbook of Lettering, compiled for the use of Artists, Designers, Handicraftsmen, and Students. By EDWARD F. STRANGE. With 200 Illustrations. Third Edition. Crown 8vo. 5s.

**MODERN ILLUSTRATION: ITS METHODS AND PRESENT CONDITION.** By JOSEPH PENNELL. With 171 Illustrations. Student's Edition. Crown 8vo. 7s. 6d.

**THE BASES OF DESIGN.** By WALTER CRANE. With 200 Illustrations. Second and cheaper edition. Crown 8vo. 6s. net.

**LINE AND FORM.** By WALTER CRANE. With 157 Illustrations. Second and cheaper edition. Crown 8vo. 6s. net.

**THE DECORATIVE ILLUSTRATION OF BOOKS, OLD AND NEW.** By WALTER CRANE. With 165 Illustrations. Second and cheaper edition. Crown 8vo. 6s. net.

## Bell's Handbooks of the Great Masters in Painting and Sculpture

EDITED BY G. C. WILLIAMSON, LITT.D.

Post 8vo. With 40 Illustrations and a Photogravure Frontispiece. Price 5s. net each

The following Volumes have been issued:

BERNARDINO LUINI  
VELASQUEZ  
ANDREA DEL SARTO  
LUCA SIGNORELLI  
RAPHAEL  
CARLO CRIVELLI

CORREGGIO  
DONATELLO  
PERUGINO  
SODOMA  
LUCA DELLA ROBBIA  
GIORGIONE

MELING  
PIERO DELLA FRANCESCA  
PINTORICCHIO  
FRANCIA  
BRUNELLESCHI  
MANTEGNA

REMBRANDT  
GIOTTO  
WILKIE  
GERARD DOU  
WATTEAU

Others to follow.

London: GEORGE BELL & SONS, YORK STREET, COVENT GARDEN

AD. V

# OBACH AND CO.

168 New Bond Street, LONDON, W.



Corot

## SELECTED DRAWINGS AND PAINTINGS

By COROT, MILLET, Daubigny, Dupré, Troyon, Diaz, Fantin, Harpignies, Monticelli, Jacque, &c. &c.

BRONZES by Barye.

ORIGINAL ETCHINGS by Rembrandt, Dürer, The Little Masters, Méryon, Corot, Millet, Whistler, Seymour Haden, Cameron, &c. &c.

Etchings after the Great Masters of all Schools.



A SUMPTUOUS VOLUME OF WOOD  
ENGRAVINGS

## Old English Masters

Executed by W. TIMOTHY COLE.

With 48 Illustrations, after the Works of the following 18 Artists; Hogarth, Reynolds, Gainsborough, Wilson, Lawrence, Morland, Landseer, Cotman, Romney, Beechey, Hoppner, Raeburn, Opie, Crome, Leslie, Wilkie, Constable, and Turner; and Notes on the Engravings by Mr. COLE, and Articles on the Artists by PROF. VAN DYKE. Price Two Guineas net.

Also an Edition de Luxe, of which only 40 copies are offered for sale in this country. Printed on hand-made paper, with Two magnificent Portfolios of Proofs, measuring 17½ in. by 14 in., containing a Proof of every Engraving, printed on Japanese Paper, signed by Mr. Cole. Price Thirty Guineas net.

IMPORTANT NEW WORK BY  
WILLIAM STRANG

## The Adventures of Don Quixote

In Thirty Etchings, by WILLIAM STRANG. Foolscap folio, printed on O.W. hand-made paper by F. GOULDING. The edition will be strictly limited to 200 copies. £5 5s. net.

MACMILLAN & CO., LTD., LONDON.

## Charles Hauff

69 GREAT RUSSELL STREET,  
LONDON, W.C.

(FACING BRITISH MUSEUM)

AGENT TO

**BRAUN, CLÉMENT & CO.**  
DORNACH. PARIS. NEW YORK.

PUBLISHERS IN

**AUTOTYPE**

OF THE VARIOUS

GALLERIES OF EUROPE

**COROT. MILLET.**

SPECIAL COLLECTION ON VIEW.

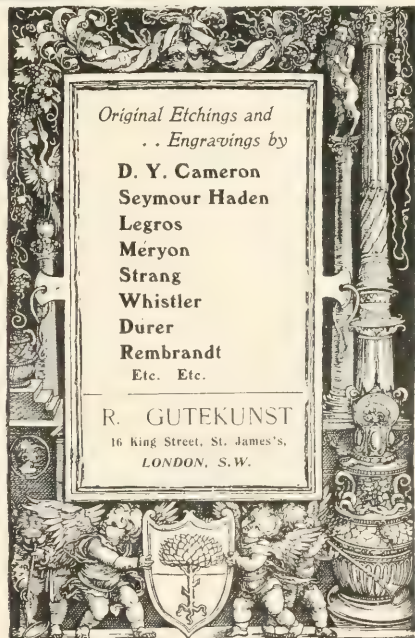
**PARIS SALON**

**NEW ART FRAMES**

.. FLORENTINE FRAMES

69 GREAT RUSSELL STREET,  
LONDON, W.C.

(FACING BRITISH MUSEUM)



*Original Etchings and  
.. Engravings by*

**D. Y. Cameron  
Seymour Haden  
Legros  
Meryon  
Strang  
Whistler  
Durer  
Rembrandt  
Etc. Etc.**

**R. GUTEKUNST**

16 King Street, St. James's,  
LONDON, S.W.

AD. VII



# OETZMANN & CO.

HAMPSTEAD ROAD, W.

(Continuation North of Tottenham Court Road.)

60 & 61 CRAFTON ST., DUBLIN. 75 UNION ST., RYDE.

USEFUL AND DECORATIVE NOVELTIES SUITABLE FOR PRESENTS

Special Illustrated Price List Post Free



Solid Oak Palm Stand.

19s. 6d.  
11 1 0  
11 3 6  
11 7 6



Fine Cut Glass Puff Box.

2s. 11d.  
m. 3s. 11d. 2 1/2 in.  
6s. 6d.  
9s. 6d.  
12s. 9d.



Polished Brass Jardiniere.

2s. 11d.



Solid Silver Cruet.

5s. 6d.



6s. 6d.



8s. 9d.



Solid Silver "Midget" Photo Frame.

1s. 11d.



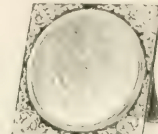
Elegant Wrought-Iron Coal Cauldron, very strong, yet light to carry, with polished finish and cast-iron handles. 5s. 11d.

Coal Tongs to match, with and brass 1s. 11d. per pair. Brass and copper 2s. 6d. per pair.



Sterling Silver "Queen Anne" Afternoon Tea, Sugar, and Cream Service.

12 pieces, 12 in. diam. 1/2 Tea Pot 1 pint. £2 18 6  
12 pieces, 12 in. diam. 1/2 Tea Pot 1 pint. £3 18 6



Bevelled Edge Plate Glass Table Mirror in Richly Carved Sterling Silver Mounted Frame.

Size of glass 10 in. diameter. 14s. 9d.



Handsomely Carved Chippendale "Aquarium" Curio Case, with glass doors, sides and shelf. £3 7 6



BRATT COLBRAN & CO  
10 MORTIMER ST LONDON W.

DESIGNERS & MANUFACTURERS

## THE NEW PATENT "HEAPED VALLEY" FIRES

SIMPLE IN CONSTRUCTION  
& EASY TO FIX BEING ALL  
ABOVE HEARTH LEVEL

BRATT COLBRAN & CO  
10 MORTIMER ST LONDON W

THE MOST EFFICIENT  
& ECONOMICAL FIRE-  
PLACES INTRODUCED  
ARTISTIC DESIGNS &  
VARIOUS ARRANGEMENTS  
TO BE SEEN AT THE  
SHOW-ROOMS

GOOD MANTELS · STOVES · TILES · REPOUSSE · WROT IRONWORK · ETC

# ROBINSON & CLEAVER, Ld. Belfast

and 164, 166 and 170 REGENT STREET, LONDON, W.

*Special Appointments to His Most Gracious Majesty The King and H.R.H. the Princess of Wales.*

## Irish Cambric Pocket Handkerchiefs.

|                   |          |                |          |
|-------------------|----------|----------------|----------|
| Bordered—         | per doz. | Hem-stitched   | per doz. |
| Children's ... .. | 1s. 3d.  | Ladies' ... .. | 2s. 9d.  |
| Ladies' ... ..    | 2s. 3d.  | Gents' ... ..  | 3s. 11d. |
| Gents' ... ..     | 3s. 3d.  |                |          |

## Linen Collars, Cuffs & Shirts.

COLLARS—Ladies' 3-fold, from 3s. 6d. per doz. Gents' 4-fold, 4s. 11d. per doz. CUFFS—For Ladies or Gentlemen, from 5s. 11d. per doz. SHIRTS—Fine quality Longcloth, with 4-fold pure Linen Fronts, 35s. 6d. per half-dozen (to measure 2s. extra). Old Shirts made good as new, with good materials in neckband, cuffs, and fronts, for 14s. the half-dozen.

## Irish Damask Table and House Linen.

Fish Napkins, 2s. 11d. per doz. Dinner Napkins, 5s. 6d. per doz. Table Cloths, 2 yds. square, 2s. 6d.; 24 yds. by 3 yds. 5s. 6d. each. Kitchen Table Cloths, 11d. each. Strong Huckaback Towels, 4s. 6d. per doz. Frilled Linen Pillow Cases, from 1s. 4½d. each. Monograms, Crests, Coats-of-Arms, Initials, etc., woven and embroidered.

*N.B.—To prevent delay all Letter Orders and inquiries for Samples should be sent direct to Belfast. Samples & Price Lists post Free.*



## METAL CASEMENTS and Leaded Lights

Send for Catalogue Number 5.  
**Henry Hope & Sons,**  
 Ltd.,  
 55 Lionel Street,  
 Birmingham.

Awarded Gold and Silver Medals at the Paris Exhibition 1900

# The Printing Arts Co. L'd.

\*\*\*

MAKERS OF

## PLATES AND BLOCKS

BY

PHOTOGRAVURE  
 THREE-COLOUR  
 ORLOFF MULTI-COLOUR  
 HALF-TONE AND  
 LINE PROCESSES

Designers, Photographers, Engravers, Printers, Publishers

## Holbein House,

119, 121, 123 SHAFTESBURY AVENUE, LONDON, W.C.

AD IX

# The Ballantyne Press

1796-1902

## Book Printing

PAUL'S WORK, EDINBURGH

14 TAVISTOCK STREET, LONDON, W.C.

**WILLIAMS BROS & Co**  
PEPPER & CO.  
Casements  
& Lead Lights.



81, Endell Street, Bloomsbury, W.C.

Works: KALEYARDS, CHESTER.  
Lead Lights, Stained Glass and Casements.

CATALOGUES, DESIGNS AND PRICES ON APPLICATION.

**CHAS KNOWLES & Co**  
ART  
WALL PAPERS

Absolutely the Largest  
Showroom in London

FOR

Art Wall and  
Ceiling Papers.

Inspection Invited.

**Chas. Knowles & Co.,**  
LTD  
Manufacturers  
164,

King's Road, Chelsea,  
London, S.W.



Catalogues of any of the following free upon application

**Old English Garden Seats and Tables**

**Garden Treillage** including Pergolas Summer-houses  
**Sundials Dovecotes and Palm Boxes**

**Carriage and Hand Gates**

**Wood Chimney Pieces**

**Orr's Patent Fruit Storing Trays**

**A BOOK OF FURNITURE**

Designed by Mr. H. BAILLIE SCOTT  
Manufactured by and now to be obtained from

**JOHN P. WHITE, The Pyghtle Works**  
**BEDFORD**

Containing specially colored plates reproduced in facsimile from the original water color drawings by Mr. H. BAILLIE SCOTT



Also upwards of 8 designs for all kinds of furniture and some notes on furnishing

Copies may be obtained from

**JOHN P. WHITE, The Pyghtle Works, BEDFORD**

Price 2s. 6d. which will be credited off the first order

**Interesting Sale of the Watercolour Drawings of James Clark and the late Henry A. Harper**



A STREET IN 'ERUSALEM

This beautiful collection consists of a large number of oil-paintings and water-colour drawings, executed in the Holy Land for the publications of the Scripture Gift Mission. The copyright of the pictures will be retained by the Trustees, but the original pictures, some of the finest views of the Holy Land, in water colour and in monochrome, are now offered for sale. A number of these sketches have already been sold for the benefit of the Mission to various art galleries and collectors. The prices of the drawings range from

**£2 : 2 : 0 to £31 : 10 : 0**

**THE DRAWINGS CAN BE INSPECTED AT THE SCRIPTURE GIFT MISSION ANY DAY BETWEEN 10 a.m. and 4 p.m., WHETHER THE VISITOR BE A PURCHASER OR NOT . . .**

**The Scripture Gift Mission ART GALLERY of BIBLE SCENES**

**15 Strand, London, W.C.** First floor over Messrs. Lodge & Co. (next door West of Charing Cross Station)

A SUMPTUOUS GIFT-BOOK

# ENGLISH WATER-COLOUR

ENGLISH  
WATER COLOUR



COVER DESIGN FOR THE LIMITED BOUND EDITION  
OF "ENGLISH WATER-COLOUR."

The Separate Parts of this Work are now entirely out of print and no further complete sets can be supplied from the Offices of 'The Studio.' A few copies only of parts can be had, price 5s. each.

An Edition of 'English Water-Colour,' bound in a specially designed Cover, with the plates in chronological order, is now ready. This Edition is strictly limited to 200 Numbered Copies, and only a few now remain. Price Two Guineas net.

*The Illustrated Gazette* says "The Studio's reproductions are undoubtedly the most successful experiment in this kind of colour printing that has yet been made in this country."

**GREEN CLOTH BINDING CASES** for the  
EIGHT PARTS OF "ENGLISH WATER-COLOUR," including  
specially designed end-papers, price 3s. 6d., postage 6d. extra.

**CLOTH BINDING CASES** for the Summer  
Number, 1902, 'Modern Etching and Engraving,' uniform with Vols.  
of 'The Studio,' price 2s. each, postage 4d. extra.

OFFICES OF 'THE STUDIO' LONDON 44 LEICESTER SQ.  
PARIS 50 CHAUSSÉE D'ANTIN

# MAPLE & CO

Tottenham Court Road, London; & Paris

## Exhibition of Christmas Presents

Example of a  
GENTLEMAN'S  
SUIT CASE  
in Real Cowhide, lined  
pigskin, with  
Silver Fittings



**MAPLE & CO** invite those unable to personally visit their Exhibition of Christmas presents, to write for an early copy of the new "**P B**" Book of Presents, in which will be found numerous designs of Suit Cases, Dressing Bags, Gladstone Bags, Dressing Cases, Carriage Companions, Manicure Cases, Cigarette and Cigar Boxes, Writing, Card and Note Cases, Writing Cabinets and Desks, Post-Boxes, Spirit and Game Cabinets, Book Troughs, Whist and Bridge Cases, and other articles suitable for Complimentary Gifts, all quoted at most favourable prices.

**MAPLE & CO**



**MAPLE & CO**

# JOHN WILSONS'

ESTD 1871  
CERTD

## SUCCESSORS, LTD

### UNIQUE TABLE LINEN.

Exclusive  
Designs by  
WALTER  
CRANE.  
LEWIS F.  
DAY, Dr.  
DRESSER,  
R. ANNING  
BELL,  
and other  
well-known  
Artists.



ILLUSTRATION  
SHOWS THE  
FAMOUS  
" SENSES"  
DESIGN BY  
WALTER  
CRANE.

• •  
PRICES,  
Fine Handloom  
Double Damask  
Cloths, from 19 6  
Tea Cloths 15 -  
Superfine  
Quality Cloths,  
from 32 -  
Silk and Linen  
Cloths from  
163 -  
Tea Cloths 42 -

### ARTISTIC WINDOW DECORATION.

Wilson's Selection of Curtains and Blinds is unequalled for the excellence of the Designs most of them their exclusive property and the very moderate of the Prices.

### STENCILLED HANGINGS & FRIEZES.

Any one contemplating the alteration of an Interior, or the Decoration of a House, would do well to let Wilsons' submit sketches and estimates for carrying out the work in the best style of Modern Decorative Art.

ILLUSTRATED CATALOGUE FREE

188 REGENT ST.  
LONDON, W.  
LATE 159 NEW BOND St





# Corot et Millet

## Sommaire

|                                                           |    |
|-----------------------------------------------------------|----|
| COROT, PAR GUSTAVE GEFFROY . . . . .                      | 1  |
| MILLET, PAR ARSÈNE ALLNANDRE . . . . .                    | 15 |
| LES EAUX-FORTES DE MILLET, PAR FRÉDÉRIC KIEPPEL . . . . . | 21 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS . . . . .                         | 23 |

## COROT. PAR GUSTAVE GEFFROY.

LE récit de la vie de Corot est épars dans le monde. Il est aux musées publics, aux galeries des collectionneurs, dans quelque salon ou quelque chambre où est accroché un cadre. Il est en France, en Europe, en Amérique. Ce récit, c'est son œuvre. Ce sont les toiles mouillées, frissonnantes, lumineuses, où il ya de l'eau, de l'herbe, des arbres, des nuages, de la clarté qui se lève ou qui se couche à l'horizon, un pressentiment ou un regret de soleil, une douceur de lune et d'étoiles, un reflet argenté qui perse dans le silence et dans la nuit. Chacune de ces toiles parle pour Corot, nous dit : « Ce jour-là, ce matin-là, ce soir-là, cette nuit-là, j'étais ici, devant cet étang, cette lisière de bois, cette plaine, ces champs, ces maisons. J'étais sous ce ciel chagrin, plein des larmes de la pluie. J'ai vu errer, sur ce visage gris et triste de la nature, le divin sourire de la lumière. J'ai vu tomber une averse infiniment douce à travers laquelle scintillait la dorure du soleil, et le bruit de ces gouttes d'eau tombant sur les feuilles était exquis. C'était tout le printemps avec son éveil, son parfum, sa couleur, son bruit. Une autre fois, c'était le vent, venu de loin, qui parcourait cette vallée, courbant les arbres, rebrousant les feuillages, arrachant les feuilles, moirant l'eau. Tout filait du même mouvement, dans le même sens, et j'essayais de suivre la rapidité de cette course du paysage qui semblait fuir, éperdu, tout en restant en place. Et c'était tout l'automne, avec son souffle de mort, son râle, son adieu. Je retrouvais le calme dans cette clairière qui s'emplissait mollement de la lueur de la lune, alors qu'un peu de jour restait encore aux cimes des bois. Ce soir-là, j'ai bien cru voir des hamadryades sortir des arbres et des nymphes danser parmi les fougères. »

D'autres toiles, qui ne sont pas des paysages, qui sont des figures, feraient d'autres confidences : « Ce sont, pour la plupart, d'humbles filles, d'humbles femmes, que j'ai représentées. Je les avais rencontrées dans la rue,

en leurs costumes d'italiennes, en leurs costumes de servantes. Ou bien elles étaient venues à mon atelier, me demandant si j'avais besoin de modèles. Je ne les ai jamais laissées aller. En elles, j'ai vu la beauté de la vie. Cette beauté est en toute créature, elle est en tout ce qui respire comme en tout ce qui s'imprègne de lumière. J'ai eu autant de plaisir à peindre ces femmes qu'à peindre mes paysages. J'ai vu, sur leur chair, se dérouler le poème des heures, aussi beau, aussi enchanteur que sur le sol, les eaux, les collines, les feuillages. Le mystère des bois était dans leur chevelure ; le mystère des ciels et des étangs, dans leurs yeux. Le printemps et l'automne passaient aussi devant moi lorsqu'elles souriaient, joyeusement ou tristement. Et leurs paroles ingénues me donnaient toujours à voir la danse des nymphes. »

Ainsi et beaucoup mieux sans doute, parlent les toiles de Corot à ceux qui les regardent et les écoutent. Chacune raconte une heure de sa vie, l'instant où il était charmé, ravi, ébloui par la poésie des choses, par une clairière de l'Artois, par un étang de Ville-d'Avray, par le corps souple d'une femme proche de lui. Ce fut là sa vie, sa vraie vie, et même sa vie tout entière, car tout le temps qu'il ne passait pas devant son chevalet, il l'employait, qu'il fût seul ou en conversation, à songer, pour ainsi dire malgré lui, aux accords, aux harmonies entre les choses, qu'il voyait partout, qu'il avait reproduites hier, qu'il allait reproduire encore, aujourd'hui, demain, jusqu'à la fin. Un homme, un artiste comme celui-là, possédé du don de voir et du don de créer à nouveau, n'est jamais complètement libre de penser à autre chose qu'à son art. Même lorsqu'il n'y pense pas, il y pense à son insu. Toujours le travail secret se trame dans ces cervelles hantées.

Je dois pourtant dire l'extérieur de cette vie, rassembler les traits qui la composent, recueillir les mots prononcés ou écrits par Corot et par ceux qui l'ont connu, qui l'ont admiré, qui l'ont discuté. Cela aussi a son intérêt, aide à comprendre l'œuvre, à suivre sa formation, ses péripéties, sa gradation.

J'ai sous les yeux un des derniers portraits de Corot, une photographie. Les traits sont nettement marqués. Le front, haut et découvert, couronné par une chevelure en coup de vent, est sillonné de rides. Le regard est clair, vif, direct, sous les paupières alourdis. Le nez, court et charnu, se rattache aux joues par deux plis fortement accentués. La bouche sourit, la lèvre inférieure très charnue. L'ensemble

... famille, mais tenant d'elle une aisance suffisante pour lui garantir sa liberté. Vraiment, il ne pouvait demander davantage.

Au coin de la rue du Bac et du quai d'Orsay, vis-à-vis du pont Royal, existait, il y a plus de cent ans, un petit magasin surmonté d'une enseigne où ces mots étaient peints en lettres jaunes :

M<sup>me</sup> COROT, MARCHANDE DE MODES.

La boutique était bien achalandée. M<sup>me</sup> Corot, entourée de quelques ouvrières habiles, créait des modèles nouveaux, tandis que son mari, employé, passait ses journées en ville, au milieu des mains-courantes, des journaux et des grands-livres qu'il aimait, à cette époque, la comptabilité d'une maison de commerce. C'est dans ce milieu, à la fois paisible et affairé, dans cette atmosphère de petite bourgeoisie économe et rangée, que, le 28 juillet 1796 (10 thermidor an IV), naquit Jean-Baptiste-Camille Corot.

La naissance de l'enfant ne modifia pas sensiblement la vie des parents qui avaient déjà, depuis deux ans, une fille. M. Jean-Louis Corot continua de tenir ses comptes-courants et d'arrêter ses balances ; M<sup>me</sup> Corot ne suspendit que pendant peu de jours ses combinaisons élégantes de tulle, de rubans, de ruches et de formes à chapeaux. L'enfant fut mis à l'école primaire, y obtint des succès, conquit, le 15 décembre 1806, une « bourse nationale » qui lui valut d'entrer, au mois d'avril suivant, au lycée de Rouen, où il eut pour correspondant un M. Jennegon, demeurant rue Beauvoisine, n° 90.

Le jeune Camille, Parisien du ruisseau de la rue du Bac, connaît ses premières amertumes ici, en province, au lycée. Il a la nostalgie de la famille, de Paris, du pavé du quai, des Tuileries, de la Seine qui n'est pas la même à Rouen, de l'architecture du Louvre déployée noblement en face de chez lui. Ses études se ressentent de son état d'esprit. Des notes recueillies aux archives du lycée, il résulte « que la première classe qu'il fit fut la deuxième année de grammaire, correspondant à la cinquième actuelle ; il alla jusqu'aux classes de belles-lettres (rhétorique). Son nom ne figure pas une fois au palmarès, pas même pour le prix de dessin... » Il fit, néanmoins, ses humanités, achevées le 29 juin 1812, revint à Paris où son père le plaça comme employé chez un marchand de nouveautés, M. Ratier, ailleurs duquel il demeura un an, puis chez un drapier de la rue Saint-Honoré, M. Delalain.

Ce n'était point du drap qu'il fallait au jeune Corot, c'était de la toile, de la toile tendue sur des châssis, qu'il pût barbouiller. Les aunes n'ont aucun rapport avec les pinceaux, et le droquet, les produits de Sedan ou d'Elbeuf sont fort éloignés de la palette, sinon des couleurs.

Un des biographes de Corot, M. Alfred Robaut, a raconté une anecdote qui peut trouver sa place ici :

« Un jour, dit-il, que j'étais dans l'atelier de Corot, entra un père accompagné de son fils, et qui s'exprima en ces termes : « Monsieur Corot, voici un jeune homme dont « votre ami, M. X... a dû vous parler, et qui menace de « faire le malheur de toute sa famille. Je voulais pour lui « un état, quelque chose de solide, qui assurât son existence ; au lieu de cela, il s'est mis en tête de se faire « peintre ! Je vous demande, Monsieur Corot, si c'est « raisonnable, car on m'a assuré que je pouvais m'en rap- « porter à vous.

« — Hum ! hum ! fit le maître, en déposant sa pipe sur « le bord du chevalet, cela est grave, Monsieur, très grave.

« Mais voyons, ce jeune homme a-t-il fait ses études ?

« — A peu près, dit le père.

« Et depuis ?

« — Ah ! monsieur Corot, pas grand' chose de bon ! Il « y a six ans, je l'avais mis dans le commerce, et cela ne « lui allait pas... Il dessinait toujours, en se cachant « sous le comptoir du patron, et puis...

« Corot, pris d'une folle envie de rire, se mordit les « lèvres et s'écria :

« — Mais c'est mon histoire que vous racontez là...

« C'est absolument ce qui c'est passé pour moi, et, si vous « y tenez, je vous raconterai le reste... »

Le reste, pour Corot, peut se résumer en peu de lignes. M. Delalain s'aperçut que son commis ne possédait aucune aptitude à l'emploi sédentaire, et fit de lui un courtier. Il s'en alla par les rues, portant sous le bras un paquet d'échantillons enveloppé de toile cirée, courant les magasins de détail, faisant l'article, mais le faisant mal, sans doute, car il n'obtenait que de piètres résultats. Son patron le rencontra plusieurs fois arrêté aux devantures des marchands de tableaux et d'estampes, contemplant les œuvres exposées, changeant de place pour mieux voir, posant parfois à terre son ballot pour se faire plus aisément un abat-jour de ses deux mains. Le plus souvent possible aussi, il entra au Louvre. A ces heures-là, Corot était loin de songer à la vente et aux profits qu'il pourrait retirer de ses courtages. Il n'avait pas davantage présentes à l'esprit les leçons du patron qui lui avait enseigné l'art du placier, consistant surtout à vendre au plus haut prix des marchandises démodées, avariées. Ces principes répugnaient à la conscience droite de Corot qui ne s'expliquait pas qu'on pût mettre en œuvre tant de moyens et déployer tant de ruse pour tromper autrui. « Mais c'est le commerce ! répliquait M. Delalain. Ah ! vous n'aurez jamais le génie des affaires ! »

Non, Corot n'aura jamais le tempérament du négociant, on le verra bientôt. Pour l'instant, M. Corot père, tirillé d'un côté par le patron qui déclare ne rien pouvoir faire de son employé, harcelé de l'autre côté par celui-ci qui enfourche chaque jour son dada de peinture, ne rêve que châssis, chevalets, appui-main, brosses, palette, M. Corot



père se décide, au bout de huit ans, à examiner la requête de ce garmen de fils. Un conciliabule a lieu dans l'arrière-boutique du magasin de modes de la rue du Bac, on établit le bilan des économies, on reconnaît qu'on peut distraire une pension de 1,500 francs en faveur de Camille, mais il est convenu qu'en aucun cas ce chiffre ne sera dépassé.

Le jeune homme remercie et, tout ému, se déclare le plus heureux des êtres. Mais la réalisation d'un rêve cause une stupeur. Je ne crois pas que Corot, libre, ait eu l'inquiétude de ce qu'il perdait, du magasin de nouveautés et de la collection d'échantillons. Toutefois, il a raconté qu'après avoir obtenu le consentement de ses parents à se faire peintre, il allait chaque jour, son portefeuille sous le bras, se promener sur les quais, sans rien faire. Il se décide pourtant. Il s'installe au port Saint-Nicolas, vers l'endroit où se tient aujourd'hui le bateau de Londres, et s'essaye à peindre le paysage de la Cité qu'il voit à travers la brume et la fumée de Paris, qui flottent en voile transparent sur le fleuve.

Que sont devenus ces premiers essais? Ils ont été probablement recouverts d'autres peintures, peut-être gisent-ils sous quelque paysage qui orne aujourd'hui une muraille de musée ou d'appartement. De ce temps aussi datent plusieurs lithographies aujourd'hui introuvables, notamment une *Kermesse flamande, la Garde meurt et ne se rend pas, la Peste de Barcelone*.

Tandis que le futur grand artiste tâtonne, que la famille résignée se désintéresse de ses travaux qu'elle estime vains et inutiles, le personnel de l'atelier de la modiste suit avec intérêt les efforts du débutant. Les jeunes ouvrières s'échappent du magasin pour franchir le pont et satisfaire leur curiosité. Corot, qui évoquait parfois ce souvenir, disait que l'une d'elles, M<sup>lle</sup> Rose, « accourait plus souvent que ses compagnes ». Il ajoutait : « Elle vit encore, elle est restée fille et me rend visite de temps en temps; elle était encore ici la semaine dernière. O mes amis ! quel changement ! et quelles réflexions il fait naître ! Ma peinture n'a pas bougé, elle est toujours jeune, elle donne l'heure et le temps du jour où je l'ai faite; mais M<sup>lle</sup> Rose et moi, que sommes-nous ? »

Corot entre dans l'atelier d'Achille Michallon, un maître juste du même âge que l'élève, éduqué par David, à travers Bertin, appartenant à cette école qui allait chercher la vie des êtres en fouillant l'âme des statues et qui étudiait le secret de la nature à l'aide de la pédagogie d'atelier. Corot montrait plus tard un tableau qu'il avait fait chez Michallon, et il disait en bons termes : « C'est plutôt une étude de soumission qu'une étude de peinture. » Son maître lui ordonnait d'être « exact et ponctuel » et, plus soumis en art qu'en commerce, il obéissait.

Michallon meurt en 1822, et Corot s'en va trouver Victor Bertin, maître du défunt, qui consent à le prendre. Michallon avait encore l'esprit ouvert et un certain désir de s'inspirer de la nature. Mais Bertin, comme tous les satellites

de David, ne jure que par l'art antique, lequel consiste pour eux à draper d'étoffes des modèles, à les coiffer d'un casque, à les armer d'un glaive, d'une lance, d'un bouclier, d'un carquois, et à les immobiliser dans un paysage d'arbres artificiels, où des torrents de verre pilé descendent de montagnes de carton où rugissent des fauves empaillés. C'était le paysage historique. La France s'y illustra particulièrement au commencement du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que les paysagistes se refusaient à regarder la nature. La nature n'était alors qu'un fond de collines, qu'un duo d'arbres, qu'un ruisseau immobile, accessoires à une scène de l'histoire biblique ou de l'histoire romaine. La manière avait été tout de suite admise et encouragée. Le gouvernement d'alors consacrait ces horreurs artistiques par un décret national. Il était décidé que l'artiste qui saurait le mieux bâtir un temple sur un rocher serait récompensé par un droit de séjour à l'école de Rome. L'académicien qui fit paraître alors la fameuse brochure sous ce titre : *Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de 1824, par M<sup>\*\*\*</sup>* — cet académicien-la a exprimé à souhait la haine du réel et l'amour du faux qui furent les caractéristiques des paysagistes historiques : « Que deviendrait l'art du paysagiste, s'écrie-t-il, si, toujours trop timide, il n'osait s'élever dans le domaine de l'histoire? Quelle serait la poésie ou bien les hautes inspirations qui pourraient l'enflammer et le soutenir dans son exécution? Tousjours des arbres, des arbrisseaux, de l'air, de l'espace et des plans! Que m'importent toutes ces choses, si, toujours froid, il ne fait refléter sur ces objets quelques sentiments de la nature vivante et animée, s'il ne leur prête tour à tour la tristesse ou la sérénité, la violence ou le calme? » La peinture fut en rapport avec cette littérature. Tous les guerriers d'Homère et tous les bergers de Virgile, tous les peplums, tous les cothurnes, tous les casques de pompiers, apparurent devant les colonnades et dans les fausses verdures. Les animaux mythologiques vinrent boire aux sources.

Les plus coupables de ces fabricants d'histoire et de ces falsificateurs de nature furent Bertin, Valenciennes, Michallon, Bidauld, Watelet, puis Aligny, Flandrin, Desgoffes. C'est contre eux, c'est contre leur enseignement, que se révoltèrent Constable, Bonington, Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, Millet, Daubigny, Michel, Courbet, tous ceux enfin qui entreprirent de réhabiliter ce que l'académicien de 1824 avait prosaïté : les arbres, les arbrisseaux, l'air, l'espace, les plans.

Le jeune Corot passe deux hivers dans cet étrange milieu artistique. Il lui en resta peu de chose, mais quelque chose tout de même, une tendance vers les thèmes classiques, un arrangement de composition fait de mythologie et de nature. Heureusement, comme le Poussin, il sauva cela par l'observation du vrai, par le souffle de la vie, et même il arrive à l'affranchissement complet. Il résume très bien sa carrière par cet extrait d'une lettre adressée à un biographe : « J'ai été au collège de Rouen jusqu'à dix-huit ans.

« Ne pouvant  
de  
dans  
l'atelier de Victor Bertin. Après je me suis lancé, tout seul,  
sur la nature, et voilà ! »

Il prit si peu de science à Paris, qu'arrivé à Rome, où Bertin l'avait envoyé pour « se perfectionner », il reconnut qu'il « ne pouvait se tirer du moindre dessin ». « Deux hommes s'arrêtaient à causer ensemble, dit-il à l'un de ses biographes, Théophile Silvestre, je commençais à les croquer par une partie, par la tête, par exemple. Ils se réparaient et je n'avais que des morceaux de têtes sur mon papier. Des enfants étaient assis sur les marches d'une église, je commençais encore : la mère les appelait. Mon livre se serait rempli ainsi de bouts de nez, de fronts, de mèches de cheveux. Je pris la résolution de ne plus rentrer chez moi sans un travail fait d'ensemble, et j'essayai, pour la première fois, du dessin par masse, dessin rapide, le seul possible. Je me mis donc à circonscrire, en un clin d'œil, le premier groupe venu ; s'il restait peu de temps en place, j'en avais au moins pris le caractère, la désinvolture générale ; s'il restait longtemps, je pouvais ajouter les détails. J'ai fait beaucoup de ces exercices, et il m'arrive même d'arrêter à la minute, en quelques traits, les ballets et les décors de l'Opéra, sur un bout de papier, au fond de mon chapeau. »

Voilà une leçon claire, qui résume toute la méthode de Corot, et d'où l'on peut extraire la définition de son moyen d'art : saisir le mouvement des choses, la vie passante des êtres, le frémissement des branches, l'élan d'un geste, exprimer tout cela par une image qui fixe l'impression fugitive de la vie. Ce que Corot n'a pas dit, c'est son secret de l'atmosphère fluide, de la lumière resplendissante et douce qui enveloppe les êtres et les choses. Ce secret, il le possédait sans pouvoir l'analyser et le définir, c'était le sens inné en lui de la lumière du soleil, du souffle de l'air, du mouvement des êtres, du balancement des branches, de la respiration des plantes, des particules qu'exhale, attire ou repousse la terre, enfin, de tout ce qui constitue la vie.

À Rome, Corot reprend la vie errante qu'il menait à Paris. Il longe les rives du Tibre, gravit les collines, s'arrête devant les anciens temples, les ruines qui couronnent l'Aventin, où croissent les vignes et les lauriers, prend dans la campagne ces croquis dont il fera les petites toiles dont il enverra plus tard aux expositions. Deux de ces toiles sont aujourd'hui au Louvre.

Il se lie avec quelques élèves de la villa Médicis : Léopold Robert, qui avait abandonné la peinture pour la sculpture ; Edouard Bertin, Dupré, Bojinié, Schnetz, Lapito, Delaberge, Aligny. Le groupe se réunit dans la petite chambre de Corot, si étroite qu'il lui fallait installer ses modèles sur sa malle. On se rencontre aussi au café *del Greco* ou à un restaurant *della Lepre*. On fume des pipes en buvant, en causant avec le peintre libre, que les prisonniers de l'idéal académique affectent de traiter comme un amateur, et celui-

ci que l'on devine déjà tel qu'il sera plus tard, fin et bonhomme, ne dédaigne pas les conseils de ses visiteurs. Ceux-ci tiennent, naturellement, pour le paysage historique. Toutefois, ils ont des inquiétudes, se préoccupent des formules nouvelles que les peintres Valenciennes et J.-B. Deperthes viennent de mettre ingénument au jour. Tous deux s'inspirent des œuvres de Nicolas Poussin et de Claude Lorraine, croient à la nécessité de reproduire fidèlement la nature. Le second rappelle que le Poussin gardait, dans son atelier, « de la mousse, des plantes, des fleurs, des cailloux, et en faisait des études peintes dont il se proposait d'enrichir ses compositions idéales, et qui ne devaient pas peu concourir à répandre sur leur ensemble un air de vérité ». Il dit de même que le Lorrain « passait les jours et une partie des nuits à observer l'aurore, le lever et le coucher du soleil, et le crépuscule ; qu'il gravait dans sa mémoire ce qu'il avait vu, et qu'au retour, dans son atelier, il s'empressait de reproduire sur la toile ses réminiscences qu'il avait l'art d'exprimer avec tant de vérité et de précision qu'on les eût prises pour la nature elle-même revêtue de tous ses attraits ».

Corot mit à profit ces enseignements, et de la bonne façon. Il ne se fia pas à sa mémoire, fixa ses impressions à mesure qu'il les ressentait. Aligny le rencontre un jour sur le mont Palatin, occupé à prendre une étude pour son tableau du *Colisée*, aujourd'hui au Louvre, et il fut si frappé de la vie qui se dégageait de l'ensemble, de la pureté du ciel, de la limpidité de l'atmosphère, qu'il dut répéter ses éloges pour n'être pas taxé d'ironie. On cessa, dès lors, de traiter Corot en amateur, et Aligny déclara qu'il y avait à gagner à la fréquentation du camarade.

En 1827, Corot expédie de Rome au Salon de Paris : *la Campagne de Rome*, et une *Vue prise à Narni*.

Le premier de ces tableaux a été recouvert par une autre peinture. Le *Guide de l'amateur à l'exposition de 1827-28*, publié par « une Société de gens de lettres et d'artistes », l'apprécie en ces termes : « Il n'est pas possible que l'auteur ait peint d'après nature, car il aurait fait autrement ; rien d'arrêté dans sa composition, des tons hachés, des teintes qui tombent dans le violet... Il nous semble qu'on aurait pu mieux choisir pour nous donner une idée de la campagne de Rome. M. Corot est cependant un peintre de mérite. »

La *Vue prise à Narni* est demeurée la propriété de l'auteur. À la vente qui eut lieu après sa mort, elle fut adjugée 2,300 francs à M. Lemaître.

Quelques biographes ont affirmé que Corot était revenu de Rome en 1827, rappelé par sa famille. Il n'en est rien. C'est à la fin de 1828 qu'il revint. Voici une lettre qui fixe la date de son retour et fournit des détails intéressants sur la vie et le caractère de l'artiste :

« Rome, ce 27 mars 1828.

« Mon cher Monsieur Duverney, j'ai été bien long à répondre à votre aimable lettre de septembre dernier. Elle

m'a fait grand plaisir. Vous avez donc trouvé que j'ai fait des progrès ; cela doit m'encourager : aussi je vais bien m'appliquer à chercher encore dans ma dernière campagne. L'on a bien raison de dire que plus on avance, plus on trouve de difficultés. Il y a certaines parties de la peinture, comme je voudrais les traiter, qui me paraissent inattaquables. C'est au point que je n'ose pas aborder les tableaux que j'avais ébauchés au commencement de l'hiver. Le temps a été continuellement beau et je préférerais sortir. Je ne pouvais pas tenir à l'atelier. J'ai le projet de quitter l'Italie au mois de septembre prochain, de revenir à Paris et là, après vous avoir embrassés tous, m'en occuper sérieusement. Vous concevrez mon bonheur, alors au milieu de mes parents et amis, livré à l'étude de mes tableaux, n'étant plus distrait par le beau ciel et les beaux sites ; j'y serai tout entier, et après mon travail j'aurai en perspective une soirée agréable pour me délasser et me rafraîchir pour le lendemain. Il y a d'cuze dans je rêvais à ce bonheur ; j'y touche : que la fortune ne vienne pas me l'enlever.

« J'ai le projet d'aller au mois de mai passer quelque temps à Naples. De là je reviendrai aux environs de Rome où je m'efforcerai encore de chercher la force et la grâce de la nature. Je me trouverai bien heureux si je puis en rapporter quelques études d'une exécution plus satisfaisante. Je tâcherai d'en faire peu et de meilleures.

« Dans ce moment-ci à Rome, je fais des études dehors, je fais des costumes peints et dessinés, et puis quelques compositions, pendant que je suis encore dans le pays. Si l'on savait bien à quel point je suis rempli de mon affaire, peut-être me pardonnerait-on mes négligences. Lorsqu'à Paris vous verrez tout ce que j'ai fait, vous m'en direz des bonnes nouvelles, persuadé que vous êtes que je n'ai pas de facilité à exécuter.

« Un de mes camarades vient de recevoir un petit journal du Salon. M. Corot : 221,222, d'une bonne couleur, effet piquant, transparence ; nous l'invitions à mieux dessiner et varier les formes de ses arbres. D'après tout cela, je n'ai pas trop à me plaindre pour ce Salon-ci. Maintenant, ce n'est pas le tout, il ne faut pas rester là ; je suis coupable si je n'avance pas. Adressez mille choses amicales à M<sup>me</sup> Duverney. Je souhaite que la mère et l'enfant se portent bien, et toute votre famille. Lorsque vous verrez mon père et ma mère, embrassez-les bien pour moi, et M. et M<sup>me</sup> Semejou.

« Si le hasard vous favorisait de voir ces dames, rue du Bac, dites-leur que si on m'en veut, on a bien tort ; je suis toujours le même bon garçon, mais un peu fou.

« Je vous embrasse de tout mon cœur.

« Votre ami,

« CAMILLE COROT.

« Monsieur Théodore Duverney, rue Neuve des Petits-Champs, au coin de celle Sainte-Anne, Paris. »

C'est à la fin de cette année 1828, Corot rentré à Paris, que son père vient un jour, dans son atelier, lui faire part de

projets matrimoniaux qu'il avait conçus pour lui. L'artiste se récuse, prétextant des raisons de fortune et autres, puis ajoute : « Je n'étais pas seul dans cet atelier avant que vous n'arriviez. Dans la pièce voisine, il y a une jeune personne qui entre et qui sort à mon gré. C'est la folie, c'est ma muse qui vient m'enchanter, et je lui dis, quand la coupe est pleine : envolé-toi, mon invisible rayon ! » Corot, dès lors, vit donc librement, en chercheur acharné, qu'une idée subite met en route, soit pour explorer les champs et les bois ; soit pour aller, le soir, dans les théâtres ou les bals, prendre des notes, des silhouettes d'actrices, de danseuses. M. Charles Blanc a dit qu'il rechercha pendant quinze ans « le style par le dessin, par de grandes lignes résolument écrites, par une sobriété voulue dans les détails ». La vérité est qu'il chercha pendant toute sa vie et que son talent se transforma constamment.

Corot ne se prive pas, d'ailleurs, de distractions. Il met en pratique ce précepte que Léonard de Vinci a formulé dans ses cahiers : « Ne fais pas comme ceux qui se fatiguent à des travaux excessifs et qui portent, à la promenade ou en société, un front soucieux et des airs moroses. » Corot faisait partie d'un groupe de six artistes, trois peintres : lui, Corot, Jules Boilly et Gaindrant, et trois architectes : Hubert, Poirot et Grizard, qui se réunissaient de temps à autre en ville ou à la campagne. Boilly et Gaindrant s'étaient avisés de décorer le mur d'une auberge de village d'une fresque représentant les six compagnons, costumés en académiciens, traversant le pont des Arts pour se rendre à l'Institut. Cette fresque a été détruite, et c'est grand dommage, car les visages avaient été moulés en plâtre pour plus de ressemblance.

Entre 1827 et 1831, il n'y eut pas d'expositions aux Salons du Louvre. Corot, pendant ce temps, voyage. D'abord en Toscane, à Volterra, où il fait plusieurs études pour son *Agar au désert*. Il a raconté qu'il avait trouvé là un paysage formé de terrains nus et ravins, et un type de mère explorée. « Malheureusement, ajoute-t-il, quand je pris mon modèle pour mon tableau, je ne pus jamais retrouver mon inspiration et j'ai tout gâté. » En 1830, il explore les départements du Pas-de-Calais et du Nord, et rapporte de nombreux croquis de Saint-Omer, Bergues, Dunkerque, Lille, etc. Il rentre à Paris pour voir éclater la révolution. Les balles sifflent de partout, les barricades se dressent, des combattants parcourent les rues, pendant qu'il est à peindre *le Pont au Change*. Il ramasse sa boîte, plie son chevalet, rentre chez lui, puis court prendre le coche pour Chartres, où il attendra la fin des événements. Là, il produit force études, dessine des croquis, élargit sa manière, peint la jolie vue claire de *la Cathédrale de Chartres*.

Il revient par la Bourgogne, s'arrête à Beaune, sur les rives de la Bousaize, de l'Aigue, fait le tour des anciens remparts, des fossés en partie écroulés, d'où l'on voit, à chaque pas, un paysage nouveau, jardins cultivés, quartiers de rochers, étangs couverts de plantes aquatiques, herbes



de la promenade, disparue aujourd'hui, tracée sur anciens revêtements de pierre, où se dressaient de hautes maisons, et de la route des chemins de ronde de pierres, de lianes, de plantes grimpantes de toutes sortes, dont les racines, à travers les joints, envoyaient leurs tentacules à l'entrée des chemins de ronde.

Lorsqu'il revoit Paris, Louis-Philippe occupe la place de Charles X, les affaires reprennent, le coup de vent romantique souffle à travers la littérature et l'art. En 1831, il y a une exposition au Louvre. Corot envoie quatre toiles : *La Promenade à Paris*, deux *Vues d'Italie* et un *Coucou sur les bords de l'Adriatique*. Ces œuvres passent inaperçues, et J. J. qui s'y arrête pour dire que « la couleur est trop uniforme, la touche sans accent, la peinture plate et sans ressort. »

Au Salon de 1833, Corot envoie la *Madeleine en prière*, qui lui vaut une médaille. Les critiques ont reproché à ce tableau d'être coupé en deux par l'horizon placé trop bas. Mieux vaut se ranger à l'avis de Philippe Burty qui voit ici la rupture avec le paysage historique et l'apogée de la première manière de Corot.

Il existait déjà des réformateurs du paysage. En tête, Paul Huet, Rousseau, Dupré. Paul Huet, inspiré de Constable, donna l'impulsion. Huet et Constable eurent tous deux une influence sur Corot. Constable, qui n'était guère apprécié en Angleterre, avait obtenu une médaille d'or au Salon de Paris, en 1824, et avait tellement conquis le public français que les critiques académiques, inquiets, s'élevèrent contre cet engouement et parlèrent durement aux jeunes peintres. « Quelle ressemblance trouvez-vous, disaient-ils, entre ces peintures et celles du Poussin que nous devons toujours admirer et prendre pour modèle ? . . . Prenez garde aux tableaux de cet Anglais, ils perdront l'École. Là n'est point la vraie beauté, ni le style, ni la tradition. » A quoi Constable répondait : « Ne vous préoccupez point des doctrines et des systèmes ; allez droit devant vous et suivez votre nature. »

En 1834, Corot envoie au Salon trois toiles, parmi lesquelles une *Vue de la forêt de Fontainebleau* et un *Quai de Rouen*, après quoi il organise un voyage en Italie avec un ami peintre, M. Grandjean. Avant d'explorer les Apennins, les deux voyageurs séjournent dans les contrées françaises du sud-est. Corot est rappelé d'Italie par une maladie de son père. A Paris, il peint les portraits de sa famille. Il aime toujours passer du paysage à la figure. A un amateur surpris de constater le fait, l'artiste répondit :

« seulement dix, vous voyez ce que cela fait en cinquante années. » Le grand nombre est ignoré du public, y compris un portrait de lui-même où Corot s'est représenté en tenue d'atelier, la palette à la main, et qu'il avait fait avant son premier voyage à Rome. Il n'aimait pas exposer ses portraits. Si quelqu'un lui conseillait de montrer ses grandes figures : « Y pensez-vous ! répondait-il, on ne me pardonne déjà pas les petites ! »

Il achève son *Agardans le désert*, d'après de nouveaux croquis pris en Toscane, l'expose au Salon de 1835, avec une *Vue prise à Riva*, sur les bords du lac de Garde. C'est alors qu'un critique, M. Charles Lenormant, écrit ces lignes singulières : « M. Corot a quitté, de guerre lasse, les chemins creux et les clairières de nos bois ; il a revu l'Italie ; il a retrouvé ces vastes horizons dont il rend si bien la limpidité reculée, et son talent, tant soi peu fourvoyé, lui est fidèlement revenu. » Cet écrivain croyait donc qu'au delà des Alpes se trouvent les seuls paysages, et que ceux qui nous entourent sont sans grandeur, sans beauté et sans grâce. Le même critique conteste ensuite à Corot ce qui doit précisément faire sa gloire : « Sa touche, dit-il, est lourde et mate ; la souplesse, l'humidité, le charme de la nature, lui sont étrangers. » Suit la théorie connue et si absurde du paysage historique, l'accord du site avec un programme.

On ne voit figurer au Salon de 1836 que deux toiles : *Diane surprise au bain* et *Campagne de Rome au lever*. La même année, Corot dessine une lithographie pour l'illustration de *la Caisse d'épargne*, vaudeville d'Edouard Delain et Saint-Yves : elle représente M<sup>lle</sup> Rosalie dans le rôle de la mère Boisseau. En 1837, c'est le *Saint Jérôme*, qu'il devait offrir, en 1849, à l'église de Ville-d'Avray ; un *Soleil couchant*, et une *Vue prise dans l'île d'Ischia*. En 1838, le *Silène* et la *Vue prise à Volterra*. En 1839, le *Site d'Italie* et le *Soir* qui fait écrire à Théophile Gautier les vers suivants :

Mais voici que le soir du haut des monts descend ;  
L'ombre devient plus grise et va s'élargissant ;  
Le ciel vert à des tons de citron et d'orange.  
Le couchant s'amincit et va plier sa frange,  
La cigale se tait et l'on n'entend de bruit  
Que le soupir de l'eau qui se divise et fuit.  
Sur le monde assoupi, les heures taciturnes  
Tordent leurs cheveux bruns, mouillés de pleurs nocturnes ;  
A peine reste-t-il assez de jour pour voir,  
Corot, ton nom modeste écrit dans un coin noir.

Pendant quinze années, les tableaux de Corot furent reçus au Salon comme par charité, placés aux recoins les plus obscurs. « Hélas ! disait-il, je suis dans les catacombes. » Cela l'attristait, non pour lui, car il se consolait en disant : « Le talent me reste », mais pour sa famille qui, par bonheur, continuait à lui fournir « la soupe et les souliers-botes ». Sa famille, en effet, demeurait sourde au con-

certain d'éloges qui commençait à s'élever. A propos du *Petit berger*, qu'il peignit en 1840, et qui est conservé au musée de Metz, M. Alfred Robaut cite cette anecdote :

« Français, qui fréquentait l'atelier de Corot, dont il était l'élève. depuis quelques années, eut l'idée de lithographier ce tableau. Corot en porta une épreuve à son père. Celui-ci fut ébahi de voir le nom de son fils au bas d'une image qui lui plut subitement et qui était également signée de Français. Ce qui séduisait le brave homme, c'était la lithographie en elle-même, puisque le tableau lui était connu et ne l'avait pas charmé plus que les autres. Alors il s'écria : « C'est bien, cela, au moins ! Camille, tu inviteras à dîner ce M. Français. » Au jour dit, le père Corot place Français à côté de lui, et à peine le repas est commencé : « Monsieur Français, dit-il, j'ai à vous féliciter sur votre grand talent, vous avez fait une œuvre superbe ; mais Camille... qu'en pensez-vous ? Croyez-vous qu'il fera jamais quelque chose ? » Et toute la soirée, la conversation roula sur le même sujet : sarcasmes au maître dont on traitait les œuvres de croûtes qui ne se vendraient pas ; éloges à l'élève qui eût pu croire à une scie si l'esprit à la fois simple et cordial de tous ces braves gens ne lui eût été connu. »

S'imaginer-t-on l'ancienne modiste de la rue du Bac prenant mesure à son fils pour un gilet de flanelle, à son fils âgé de près de cinquante ans, et s'écriant en voyant le large thorax, la poitrine velue, les bras musclés de ce gaillard robuste : « Et dire que j'ai fait ce fils-là ! est-il assez commun ! » A quoi le bon Corot de répondre en arceur : « Félicite-toi, au contraire, d'avoir donné naissance à l'un des trois sages, car depuis le commencement du monde, il y a eu Socrate, Jésus-Christ et... moi. » Cette tutelle, sous laquelle Corot vécut jusqu'à un âge avancé, est peut-être l'une des causes qui expliquent la perpétuelle jeunesse de son esprit, la constante fraîcheur de son talent. Il lui restait toujours le sentiment qu'il était le petit garçon, le collégien, ou l'employé du drapier, redoutant les sermones familiales et les réprimandes du patron.

Trois œuvres de Corot figurent au Salon de 1840 : un *Soleil couchant*, la *Fuite en Egypte*, et un *Moine*. La *Fuite en Egypte* appartient maintenant à l'église de Rosny, près Mantes, à laquelle Corot l'offrit par l'intermédiaire d'une amie de sa famille, Mme Osmond. Du *Soleil couchant*, Gustave Planche dit qu'il « est d'un aspect délicieux et cause le même plaisir que la lecture d'une belle idylle antique ».

Je choisis, pour marquer les étapes de l'artiste, les œuvres envoyées aux Salons, parce que Corot eut toujours un engouement marqué pour ces expositions et qu'il y donna toujours des pages choisies avec soin, qui marquent dans sa manière une évolution, un progrès. En 1841, on y voit trois toiles : un *Site des environs de Naples*, *Démocrite* et les *Abdérains*, et la *Fontaine*. Sur les cinq toiles envoyées en 1842, le jury en refuse trois. Les deux admises sont un *Site d'Italie* et le *Verger*, commandé par le ministre de l'intérieur. Corot s'est séparé du premier

de ces tableaux pour l'offrir au petit musée de Semur, en souvenir des origines familiales qui le rattachaient à ce côté de la Bourgogne.

Cette même année 1842, Corot fait son dernier voyage en Italie. Après cette époque, il passe ses étés, soit en Suisse, soit en Normandie et en Bretagne, d'où il rapporte toujours une ample collection d'études et de croquis. C'est au cours d'un séjour à Mortain qu'il retrouve le fils de son ancien patron, M. Delalain, qui conservait cinq portraits que Corot avait peints lorsqu'il était employé chez son père, et qui représentaient toute la famille.

D'Italie, il avait rapporté une *Vue des jardins de la villa d'Este*, qu'il destinait au musée du Louvre, mais qui n'y entra pas. Il s'occupa aussitôt de préparer son exposition de 1843. Sur trois envois : *Jeunes filles au Bain*, *Un Soir*, *l'Incendie de Sodome*, le jury en refuse un, le dernier, dont le sujet avait été trouvé en Bretagne. Comme compensation, il reçoit la commande d'une peinture décorative destinée à l'église Saint-Nicolas-du-Charbonnet, le *Baptême du Christ*, que Delacroix juge en ces termes :

« Corot est un véritable artiste. Il faut voir un peintre chez lui pour avoir une idée de son mérite. J'ai revu et apprécié tout autrement des tableaux que j'avais vus au musée et qui m'avaient frappé médiocrement. Son grand *Baptême du Christ* est plein de beautés naïves..., ses arbres sont superbes. Je lui ai parlé de celui que j'ai à faire dans *l'Orphée* (pour la bibliothèque du Palais-Bourbon). Il m'a dit d'aller un peu devant moi et en me livrant à ce qui me viendrait. C'est ainsi qu'il fait la plupart du temps. Il n'admet pas qu'on puisse faire beau en se donnant des peines infinies : Titien, Raphaël, Rubens ont fait facilement. Ils ne faisaient, à la vérité, que ce qu'ils savaient bien... Nonobstant cette facilité, il y a toutefois le travail indispensable. Corot creuse beaucoup sur un objet ; les idées lui viennent et il ajoute en travaillant : c'est la bonne manière. »

Il avait été question de confier à Corot la décoration d'un autre panneau de la même église. Le peintre y renonça à cause de formalités administratives, déclarant qu'il serait heureux de voir accorder cette commande à un confrère peu fortuné. Un journal du temps, attribuant à Corot cette seconde peinture, disait que dans la première, l'artiste s'était montré plus personnel : « On ne peut vraiment, dit Corot, formuler une critique plus judicieuse. »

Corot était infiniment doué pour la peinture des murailles, mais les occasions de prouver cette maîtrise lui furent rares. Il est obligé de mettre à profit les offres d'amis qui lui demandent d'orner leurs maisons, à Mantes, à Rosny, à Auvers. Un jour qu'il est venu de Rosny à Mantes visiter Me Robert, notaire, il aperçoit des ouvriers occupés à badigeonner une salle de bains. Il congédie ses « confrères », s'empare de leurs pots de couleurs, peint les quatre panneaux qui ont été conservés, sinon respectés, car le propriétaire de l'immeuble crut devoir faire ajouter, sur l'un, un petit chien, sur l'autre, un lapin blanc. Plus tard,

peinture les murs d'une prison :

« J'aurais convertis au bien, en leur

« Soir, *Journal de Soir*,

« Le 1841, 1842, tableaux

« *Essai*...

« de Saint-Louis, cette

« 1841, 1842, *Journal*...

planche signée seulement des initiales C. C., qui plus tard  
*Arts du 1<sup>er</sup> avril 1875.*

En 1841, le tableau *Soir* est mentionné dans le *Journal de Soir*, qui valut à Corot la croix de la Légion d'honneur, ce qui fit dire à son père : « Je pense qu'il faudra donner un peu plus d'argent à Camille. »

L'année suivante, il expose un *Soir* et un *Berger jouant avec sa chèvre*. Gustave Planche dit du *Soir* que c'est une perle destinée à être disputée par les amateurs. Par contre, Théophile Gautier, tout en admirant, donne cette analyse éronnée du talent de Corot : « C'est un singulier talent que celui de M. Corot : il a l'œil sans la main ; il voit comme un artiste consommé, et peint comme un enfant à qui l'on mettrait pour la première fois une brosse entre le pouce et l'index. A peine sait-il tenir le pinceau et appliquer la couleur sur la toile ; eh bien ! tout cela n'empêche pas M. Corot d'être un grand paysagiste : l'amour de la nature, le sentiment de la poésie, l'intelligence de l'art suppléent à tout cela ; ce maladroit arrive à des résultats étonnants, où n'atteint jamais la dextérité la plus consommée. Cette touche lourde, épaisse, incertaine en apparence, rend des effets impossibles aux pinceaux habiles qui vont plus vite que la tête. » Thoré, dans *le Constitutionnel*, met le *Soir* au-dessus du *Berger*, mais trouve cependant que l'exécution en est « embarrasée », et que la couleur est

« Quoiqu'il occupe ainsi la presse et le public, Corot ne vend pas ses tableaux ou les vend à bas prix, à preuve la lettre suivante qu'il adresse à un amateur de province, M. de... »

« 1841, 1842, *Journal*...

« vous me communiquez l'intention d'avoir quelque chose de moi ; je suis très flatté de cette distinction de votre part, et je m'empresserai de vous remettre, selon vos indications, une petite toile. Je désirerais savoir s'il vous conviendrait d'avoir une étude d'après nature ou une composition ; les objets que je vous destinerais seraient du prix de 200 francs.

« En attendant votre réponse, Monsieur, j'ai l'honneur d'être votre dévoué

« C. COROT fils. »

C'est à propos de cette vente que Corot dit à un de ses amis : « J'ai enfin vendu un tableau, et je le regrette, car il manquera à la collection complète. » L'artiste, âgé de cinquante et un ans, signait Corot fils, pour la raison qu'il habitait presque toute l'année avec ses parents, à Ville-d'Avray ; que la lettre de l'amateur avait été ouverte par Corot père, qui crut qu'elle émanait d'un confrère, tant l'existence d'un véritable amateur-acheteur lui paraissait invraisemblable. Cette même année 1847, le bonhomme mourut sans avoir eu conscience de la renommée ni du talent de son fils.

En 1848, un événement se produit, en surplus de la révolution de février. Corot qui, jusque-là, s'était vu, chaque année, refuser une partie de ses envois, présente neuf toiles qui sont toutes reçues. Que s'était-il donc passé ? Simple-ment que le jury avait été nommé au scrutin des artistes. Corot en faisait partie, élu neuvième par 353 voix sur 801 votants. Les neuf toiles sont : *Site d'Italie, Intérieur de bois, Vue de Ville-d'Avray, Un Matin, Crépuscule, Un Soir, Effet du matin, Un Matin, Un Soir*. Le *Site d'Italie*, acheté par l'Etat, est au musée de Douai. Théophile Gautier écrit une belle page pour célébrer la grande nouveauté de ces brumes d'aurore, de cette nature à peine éveillée : « Les paysagistes, dit-il, ne se lèvent pas ordinairement d'aussi bonne heure que cela. » Corot, en effet, n'avait qu'à sortir, à l'aube, de la maison que sa famille possédait depuis 1817, pour assister au réveil de la nature sur l'étang de Ville-d'Avray, dans les bois de Garches, de Marnes, de Villeneuve-l'Étang, de Saint-Cloud. Cette nature est toujours belle et vivante. De l'autre côté de l'étang, au bord duquel un buste de Corot, œuvre de Geoffroy-Dechaume, est élevé sur un socle de pierre, des arbres géants entrelacent leurs cimes, les couleurs des feuilles se mêlent, de la pâleur du peuplier-tremble au vert sombre du châtaignier. Des fougères et des scolopendres croissent sur le sol. Ce n'est que verdure, fleurissement, ombre et lumière.

En 1849, Corot fait encore partie du jury, élu le dixième par 217 voix sur 646 votants. Ses envois sont : *Le Christ au jardin des Oliviers, Vue prise à Volterra, Site du Limousin, Vue prise à Ville-d'Avray, Étude du Colisée*. A cette époque, la seconde manière de Corot est caractérisée, nettement naturiste. De plus en plus, il exprime, en une peinture fluide et fine, l'apparition saisissante des choses dans la lumière. Le *Christ* de cette année 1849 est au musée de Langres.

Corot est élu, en 1850, membre du jury de peinture par 330 voix sur 615 votants. Son envoi, cette année-là, se compose d'un *Lever de soleil*, d'*Études prises à Ville-d'Avray*, d'un *Site du Tyrol italien*, d'une *Matinée* où dansent les nymphes, joyeuses du retour du jour. On lui a



reproché ses nymphes. C'était évidemment un ressouvenir des compositions classiques. Mais c'était aussi le rêve de Corot, animant les brumes qui s'élèvent des eaux, qui traînent sur le sol. L'important est qu'il ait représenté ces formes en taches justes, en mouvements eurythmiques, en valeurs exactes. Il n'a pas fui pour cela la réalité. Il ne s'est pas refusé à voir le laboureur guidant sa charrue dans la plaine, les faucheurs, les faneuses des prés et des moissons, le bûcheron qui élague les taillis, coupe les hautes futaies, le berger qui rassemble son troupeau, les bateliers, les pêcheurs des étangs et des rivières.

Il n'y eut pas de Salon en 1851. Cependant Corot avait préparé une *Danse des nymphes*, composée à l'aide d'études prises à Rome, en 1826; un *Matin*, une *Ronde d'enfants*. Cette année-là, Corot, ayant obtenu de sa mère la « liberté de s'envoler », s'en va rejoindre, à Arras, le peintre-amateur Dutilleux. D'Arras, il va à La Rochelle où il est attendu depuis longtemps dans une famille où fréquente également Courbet. Les deux artistes se connaissent peu. Le Bourguignon et le Franc-Comtois se toisent de l'œil. Corot est un gaillard solide qui, un jour, d'un coup de poing, se débarrassa d'un paysan du Midi qui le harcelait. Courbet est bavard et hâbleur, comme beaucoup de son pays, fanfarons et naïfs. On discute, puis on va peindre chacun de son côté. Encore cette année, Corot fait une excursion en Angleterre. Il visite la galerie du duc de Westminster et prend sur place des notes retrouvées dans un carnet : « 2 Claude Lorrain (2 *Soir*) ; 1 Raphaël, grand tableau (Vierge, l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste. — Admirable) ; 1 Rembrandt, paysage ; 1 Salvator (10 à 12 pieds) ; 1 Hobbema, très beau. » On dit que c'est à la suite de cette visite qu'il prit la résolution de baisser ses horizons.

En 1852, le règlement du Salon est modifié. Le jury se compose de quinze membres nommés par l'Administration des Beaux-Arts et de cinq membres élus. Corot est élu juré supplémentaire avec 59 voix sur 330 votants. Son exposition se compose du *Repos*, d'un *Soleil couchant*, d'une *Vue du port de La Rochelle*. L'année suivante : une *Matinée*, un *Coucher de soleil*, un *Saint Sébastien*, que Delacroix dit le tableau peut-être le plus religieux du siècle.

Corot, qui se sépare difficilement de sa mère depuis qu'elle est veuve, fait néanmoins, à cette époque, plusieurs voyages dans le Nord, en Bretagne, en Normandie. En 1854, année sans exposition, il va, en compagnie de Dutilleux, jusqu'à Rotterdam. Le Salon annuel se confond, en 1855, avec l'Exposition universelle. Corot figure au nombre des trente-quatre jurés nommés par Napoléon III. Il envoie six toiles : *Effet de neige*, *Souvenir de Marcoussy*, *Printemps*, *Soir*, *Souvenir d'Italie*, *Une Soirée*. La même année, il travaille au *Chemin de croix*, pour l'église de Rosny. Il fait, pour le musée de Marseille, un tableau composé d'après des vues de Riva; puis il part en voyage pour ne rentrer qu'à la fin d'octobre, date à laquelle il écrit à Dutilleux :

« ... Me voici rentré à l'atelier, après avoir parcouru la Normandie, la Bretagne, un peu du lac de Genève, la Sologne et Ville-d'Avray, le plus que j'ai pu... J'ai tant à faire et des tableaux anciens à finir, pour débarrasser l'atelier qui s'encombre un peu trop! Encore une vingtaine d'études cette année; il y en a cinq à six de bonnes, il faut se trouver content. Si je fais le petit voyage, nous causerons de l'Exposition; on m'a paru assez content de la mienne. »

ICI peut se mentionner de quelle façon Corot prenait note des valeurs dans ses croquis. S'il observait des colorations composées de quatre tonalités différentes, il donnait à chacune une cote variant entre un et quatre. Cette numération lui permettait de noter rapidement ses effets en traversant un paysage, en voiture ou en chemin de fer, opération mnémotechnique pour fixer l'impression fugitive d'une vision, d'un souvenir. C'est le charme délicieux de la peinture de Corot.

En 1857, c'est l'Académie des Beaux-Arts, constituée en jury, qui prononce sur les envois au Salon. Corot expose *L'Incendie de Sodome*, une *Nymphe jouant avec l'Amour*, un *Concert*, un *Soleil couchant*, un *Soir*, un *Souvenir de Ville-d'Avray*, une *Matinée*. *L'Incendie de Sodome* est le même tableau qui figura au Salon de 1844. Corot a seulement diminué ses dimensions en rognant cinquante centimètres sur la hauteur. Cette année 1857, Castagnary qui débute, comme critique d'art, au *Siècle*, dit bizarrement qu'il a toujours eu pour Corot « un mélange d'amour et de pitié bienveillante. » Il conclut, non moins étrangement : « Je ne sais où cet excellent homme, dont la manière est si doucement émue, va prendre ses paysages. Je ne les ai rencontrés nulle part. Mais tels qu'ils sont, ils ont un charme infini ». Le *Concert* fut raillé, non pas à cause de la valeur de l'œuvre, mais pour le choix du sujet. L'idée de Corot était pourtant bien simple et bien facile à admettre. Il avait voulu réunir et symboliser les deux choses qu'il aimait entre toutes : la campagne et la musique. Il avait une belle voix, se faisait entendre quelquefois dans des réunions, à la condition qu'il n'y eût pas plus d'une quinzaine de personnes. Il allait à l'Opéra, fréquentait les concerts symphoniques. Par contre, il lisait peu. Il achetait parfois des livres, au hasard, sur les quais, mais seulement pour distraire ses modèles; on trouva un jour, à son atelier, une femme qui se délassait de la pose en lisant un ouvrage latin de Cujas. Quant à lui, la lecture de *Polyeucte* lui suffisait. Il se saturait l'esprit de la tragédie de Corneille sans pouvoir jamais aller jusqu'au bout, car, vingt ans après avoir commencé, il dit un jour : « Cette année, pourtant, il faut que j'achève *Polyeucte*. » Il ne lisait jamais de journaux, ne se tenait au courant de rien. Le 23 février 1848, à un visiteur qui lui parlait de Louis-Philippe et de Guizot, il répond naïvement : « Il paraît, décidément, que l'on n'est pas content », ce qui n'empêche que, quelques jours plus tard, il quitte sa mère et vient de Ville-d'Avray à Paris, pour prendre son fourniment de

« C'est un aigle et je ne suis qu'une alouette ; je pousse de petites chansons dans mes nuages gris. »

Corot passa une partie de l'année 1857 à Ville-d'Avray, fit de courts voyages en Bretagne, où il alla visiter Camille Bernier, puis en Suisse et à Dunkerque. Il n'y eut pas de Salon en 1858, mais un commissaire-priseur, M<sup>r</sup> Boussaton, proposa à Corot de faire une vente aux enchères, pour tâter le public. Corot hésita fort. Sans doute, il ne vendait pas ses toiles ; il les rachetait, au contraire ; plus d'une fois, il rentra en possession, moyennant finances, de tableaux qu'il avait « prêtés » à des élèves ou à des confrères. Risquer les enchères lui paraissait un coup d'audace. Cependant, il avait en réserve une telle quantité d'œuvres que peut-être pouvait-il se séparer de quelques-unes. Peu de temps auparavant, un visiteur lui avait dit : « Avez-vous assuré votre atelier contre l'incendie ? Si le feu prenait ici, vous perdriez au moins quarante mille francs de peinture. J'avais un ami dont la galerie brûla, et l'indemnité qu'il reçut le consola de la perte de ses tableaux. » — « Ce n'était pas lui qui les avait faits, interrompit violemment Corot ; si un tel malheur m'arrivait, j'en mourrais. » Finalement, Corot confia à l'officier ministériel trente-huit tableaux, parmi lesquels cinq grandes toiles. Leur vente produisit 14,233 francs. Le commissaire-priseur était honteux d'un tel chiffre. Corot le trouvait si élevé qu'il n'y voulait pas croire.

La même année, Corot, sur les instances d'un de ses familiers, M. J. Michelin, et avec les conseils de Bracquemond, se remit à faire de l'eau-forte. Il grava le *Bateau sous les saules*, dont le sujet est pris à l'un des étangs de Ville-d'Avray.

Au Salon de 1859, Corot expose *Dante et Virgile*, où les animaux ont été dessinés par Barye, *Macbeth*, *Idylle*, *Paysage avec figures*, *Souvenir du Limousin*, *Tyrol italien*, *Etude à Ville-d'Avray*. Castagnary, lorsqu'il l'admire, semble ne l'admirer qu'à regret, et sa conclusion est impitoyable : « Nulle vérité dans son invention, nulle variété dans ses tons et dans ses lignes : sa composition est uniforme ; sa couleur, invraisemblable ; son dessin, faux et perpétuellement liché. » Corot ne perd pas, sous ces arrêts, sa foi au travail, ni le goût de la vérité. Au mois d'août, il est à Monthléry, d'où il écrit à un de ses élèves, Auguin, qui habite Bordeaux : « J'arrive d'un long voyage en Normandie et je repars en Suisse avec quelques compagnons. Je me permettrai de vous recommander la plus grande naïveté à l'étude, surtout faites bien comme vous verrez. Confiance en vous et la devise : Conscience et confiance. Je vous embrasse bien. Je travaille comme un gros scélérat. »

Pas de Salon en 1860. L'année suivante, Corot ex pose six œuvres : *le Repos*, *Souvenir d'Italie*, *le Lac*, *Orphée*, *Nuit d'été*, *Dans des nymphes*. L'*Orphée* a été inspiré à l'artiste par une reprise de l'opéra de Gluck, et la déesse de son tableau, c'est M<sup>me</sup> Viardot. Ici, Castagnary admire le paysage « d'une impression si suave que la langue de Virgile, seule, dans ses notes pures et attendries, pourrait la redire et la fixer ». Par contre, Théophile Gautier montre de l'humeur, l'*Orphée* lui plaît médiocrement : « Cette silhouette bizarre, suivie d'une Eurydice roide comme une poupée, exciterait le rire si l'on pouvait rire de cet excellent Corot, si amoureux de son art, si travailler et si convaincu. Heureusement, on le retrouve tout entier dans le *Soleil levant*, dans le *Souvenir d'Italie*, dans le *Lac*, avec son atmosphère argentée, sa vapeur lumineuse, ses eaux calmes, ses arbres clairs et son aspect élyséen. » Il grava à l'eau-forte, la même année, *l'Etang de Ville-d'Avray*, dont il existe trois états ; l'un a illustré les *Poèmes posthumes* d'Edmond Roche, dédiés à Corot.

Au Salon de 1863 — pas de Salon en 1862 — on voit de Corot : un *Soleil levant*, une *Etude à Ville-d'Avray*, une *Etude à Méry-sur-Oise*. En 1864 : *le Coup de vent* et le *Souvenir de Morlefontaine*, achetée pour les Tuileries.

En 1865 : *le Matin ou la Baccante aux amours*, deux *Souvenirs d'Italie*, dont l'un pris dans les environs du lac de Nemi, figurera à l'Exposition de 1867. M. Henri Dumesnil affirme que ce chef-d'œuvre, dans son premier état, était un motif de Ville-d'Avray. Au même Salon, une eau-forte avec ce même titre : *Souvenir d'Italie*. Il fut, cette année-là, question de décerner la médaille d'honneur à Corot ; sa candidature fut éliminée parce qu'il n'était pas peintre d'histoire. Cet échec fut vite oublié ; un grand chagrin vint à Corot de la mort de son ami Dutilleux, son premier acheteur, son élève aussi, qu'il alla enterrer à Arras.

En 1866, Corot expose deux toiles : *le Soir* ou *Fête antique*, *la Solitude* (*Limousin*), et une eau-forte : *Environ de Rome*. Cette année, Corot est atteint de la goutte, maladie répandue en Bourgogne, pays d'origine du peintre. M. Henri Dumesnil dit que le grand-père de Corot était le fils d'un cultivateur de Mussy-la-Fosse, village situé aux environs de Semur, dans la Côte-d'Or. Corot y alla, vers 1860, visiter des parents éloignés dont il avait retrouvé la trace, et disait à ce propos : « La contrée est remplie de bons travailleurs qui portent le même nom que moi ; ils s'appellent dans les champs : « Hé ! Corot ! », on n'entend que cela. Je croyais toujours qu'on me demandait, et il me semblait que j'étais là comme en famille. »

Au Salon de 1867, il envoie *le Coup de vent* et une *Vue de Marissel*, et à l'Exposition universelle : *Saint Sébastien*, *la Toilette*, *Macbeth*, *Souvenir du lac de Nemi*, un *Matin*, un *Soir*, et *les Ruines du château de Pierrefonds*. On lui décerne une deuxième médaille, comme en 1855, et la croix d'officier de la Légion d'honneur. Et le brave homme, heureux, s'écrie : « Il faut tâcher de faire de bons tableaux, afin de montrer qu'on n'a pas volé ça. »

De ce moment, Corot devient vraiment populaire. Les vitrines des marchands se garnissent de ses toiles, sur lesquelles se réalisent des profits d'autant plus élevés que l'artiste ne défend pas beaucoup ses prix. De plus, il se prête de bonne grâce à toutes les fantaisies : il a décoré un paravent, des assiettes, des couvercles de coffres, des terres cuites, des broches et, dit-on, jusqu'à un fond de chapeau. Il figure à l'exposition des arts industriels avec deux écrans, peints sur soie pour le compte de M. Duvelleroy, qui les réexposa en 1878.

En 1868, Corot envoie au Salon : *Un Soir et Un Matin à Ville-d'Avray*, ce dernier tableau acquis par le musée de Rouen. En 1869, une *Liseuse et Un Souveur de Ville-d'Avray*. Castagnary se rend, dit que ce *Souvenir* est « une des plus blondes et des plus harmonieuses pages de Corot », qu'il s'en dégage « une poésie si pénétrante, si victorieuse, que toutes nos théories en faveur du métier précis lutteraient vainement contre elle ». La même année, une eau-forte : *Dans les dunes*, souvenir du bois de la Haye, qui a été reproduite dans les *Sonnets et Eaux-fortes*, d'André Lemoine.

En 1870, deux toiles : *Paysage avec figures et Ville-d'Avray*. Corot s'en va à Ville-d'Avray, comme chaque année, au printemps : « Je vais là, disait-il, pour me reposer en travaillant. Songez, je n'ai plus qu'une trentaine d'années à vivre, et ça passe si vite ! En voilà soixante-quatorze d'envolées, et il me semble qu'elles ont été rapides comme les voyages qu'on accomplit dans un rêve... »

Survient la déclaration de guerre. Corot refuse de s'éloigner de Paris, et même il manifeste le désir d'aller aux remparts et s'achète plusieurs fusils. La fatigue physique l'arrête. Il travaille alors et fait argent de tout pour venir en aide aux misères du siège. Il parcourt les ambulances, les hôpitaux, vide ses mains et ses poches. Il donne une forte somme pour « la confection des canons nécessaires pour chasser les Prussiens des bois de Ville-d'Avray ». Plus tard, il envoie dix mille francs pour la libération du territoire, don qu'il abandonne ensuite aux pauvres du X<sup>e</sup> arrondissement. Les preuves de sa bonté, de sa générosité, sont d'ailleurs fréquentes. Il rachète, pour l'offrir à Daumier, devenu presque aveugle, la petite maison que ce dernier habitait à Valmondois, et dont il allait être expulsé. Daumier fit cette réponse au don de son ami : « Tu es le seul homme que j'estime assez pour en accepter quelque chose sans rougir. » Un confrère vient, un matin, pour lui emprunter cinq mille francs. Corot, souffrant ce jour-là, est de mauvaise humeur, répond qu'il n'a pas la somme. Puis, tourmenté par ce refus, il se ravise, s'habille, court chez l'emprunteur, s'écrie : « Pardonne-moi, je ne suis qu'une canaille, je t'ai dit tantôt que je n'avais pas cinq mille francs. J'ai menti : les voici. » Un Italien, qui exerce la profession de modèle, se présente chez lui avec deux croutes qu'il offre de lui vendre pour en tirer la somme nécessaire au rapatriement de sa femme malade. « Qu'est-ce qu'il te faut ? » dit Corot. « Mille francs. » Corot donne

la somme, et transforme, de son pinceau, les deux « infamies doublées d'horreur », dont il fait cadeau à l'Italien. Peu de mois avant sa mort, il vend un certain nombre de tableaux, et, sur le paiement, confie au marchand une liasse de dix billets de mille francs : « Gardez ceci, dit-il ; quand je n'y serai plus, vous donnerez, pendant dix ans, une pension de mille francs à la femme de mon ami Millet. »

Corot employait, pour la vente de ses tableaux, un système dont abusaient des gens peu scrupuleux. Il avait coutume de céder à bas prix ses toiles aux marchands besogneux, de faire payer plus cher aux acheteurs de la classe moyenne, et de « saler », comme il disait, les gens riches ; or, d'aucuns n'hésitaient pas à employer des intermédiaires pour obtenir des prix meilleurs.

A la levée du blocus, Corot cède aux instances de M. Alfred Robaut et part pour Arras et Douai. Il peint *Le Beffroi de Douai*, où il figure, arrêté dans la rue, vêtu de sa longue blouse. Pendant ce temps, la Commune est proclamée à Paris, et M. Robaut raconte qu'il eut souvent beaucoup de peine à contenir l'ardeur de Corot, « car il veut à tous moments retourner à Paris pour partager la douleur des siens et de ses amis, ou seulement pour voter ». A la fin de mai seulement, Corot fait une apparition à Paris, puis repart pour le Nord d'où il revient avec quatre tableaux : *le Moulin, le Canal de la Sensée, la Route d'Arleux, la Chaumière*. La même année, il avait gravé plusieurs eaux-fortes : *Vénus coupe les ailes de l'Amour*, en deux états, planches inachevées ; *Souvenir des fortifications de Douai, le Dôme florentin*, planches non signées et non éditées. Une autre eau-forte, *les Baigneuses*, fut manquée par suite d'une maladresse : la planche non mordue envoyée à l'imprimerie ; l'ouvrier enleva la couche de vernis et l'épreuve ne donna que l'image du trait marqué par la pointe sur le métal.

Rentré à Paris au mois de juillet, Corot rassure M<sup>me</sup> V<sup>e</sup> Dutilleul sur l'état de sa santé par la lettre suivante, assez curieuse pour être reproduite dans sa disposition :

« Ville-d'Avray, ce 3 août 1871.

« Madame et amie,

« Je sors mes lunettes avec rapidité pour vous écrire que nous sommes installés, ma sœur et moi ; la maison est nettoyée et les traces prussiennes ont disparu. Ma sœur est en assez bonne santé, elle m'a chargé de vous faire ses compliments ainsi qu'à toute la famille. J'ai commencé des études à Ville-d'Avray ; j'ai retrouvé des motifs, mais ce ne sont pas les jolis marais d'Arleux, Paluel, etc. Je pense que vous passez de jolis moments dans ces jolis bateaux et jolis bois du pont de Paluel et les jolis bois d'Oisy. Je me suis bien amusé là-bas et je pense que vous en faites encore tout autant, pour ne pas en perdre l'habitude et que M<sup>me</sup> Marie aura retrouvé du calme, du repos et alors la santé. Je fais des prières pour que tout ça se réalise.



Sauce moutarde,  
 Et au premier repas, je vous prie,  
 Votre nourrisson  
 Pendant la Commune.  
 J'ai l'air d'écrire en vers.

Pour moi M. et M<sup>me</sup> Alfred, M<sup>me</sup> Marie  
 et Léontine. Mes amitiés à Charles, à M. et M<sup>me</sup> Seiter,  
 à Paul et sa famille, et à M. Pochez, quand vous le verrez.  
 « Recevez, Madame et amie, l'assurance de mon amitié.  
 « Nouveaux remerciements pour tous vos soins.

C. COROT.

P.-S. Les études que j'ai rapportées ont été goûtées et  
 prises presque toutes. »

Ce n'est pas la première fois que Corot « à l'air d'écrire  
 en vers ». J'ai sous les yeux la reproduction d'un autographe  
 qui précède :

réflexions sur  
 la peinture  
 les deux premières choses  
 à tradire — c'est  
 la forme puis les valeurs  
 ces deux choses sont  
 pour moi les points d'appui  
 et sérieuses dans l'art  
 la couleur et l'exécution  
 mettront le charme  
 dans l'œuvre.

Les deux toiles qui ont figuré au Salon de 1872 sont  
 un *Souvenir de Ville-d'Avray* et *Près d'Arras*. C'est à  
 Arras que, le 11 juillet 1872, on célébra le jubilé du cinquante-  
 naire de l'artiste. Il fit, la même année un voyage à  
 Rouen, où il alla, au Palais de Justice, voir les peintures de  
 Delacroix ; puis dans le Midi, sur la frontière d'Espagne  
 « où, dit-il, j'ai vu des verts extraordinaires ; attendez  
 seulement que je résume tout cela, vous m'en direz des  
 nouvelles ». A Rouen, il montra à ses compagnons de  
 voyage l'endroit où, dans la cour du lycée de Rouen, on  
 le mettait au piquet. « Dans ce temps-là, dit-il, j'étais  
 mieux caché qu'aujourd'hui ; on ne voyait pas le *bedon*. »  
 Il dessina, sur le tableau noir d'une salle, une petite fleur  
 qu'il signa **CC** pour imiter l'x traditionnel. Il fit encore,  
 cette année-là, d'autres voyages, une vingtaine au moins,  
 ayant partout des amis qui l'invitaient pour fêter son  
 cinquantenaire.

En 1873, il exposa une *Pastorale* et le *Passeur*. En  
 1874, trois œuvres : *Souvenir d'Arleux*, le *Soir* et *Clair  
 de lune*. Cette année, comme l'année précédente, il fut  
 question de décerner à Corot la médaille d'honneur, mais  
 elle fut donnée à M. Gérôme. Le vieillard en éprouva un

chagrin. Ses amis, ses admirateurs protestèrent, organi-  
 sèrent une souscription, et M. Geoffroy Dechaume exécuta  
 un médaillon en or, de neuf centimètres de diamètre, qui fut  
 remis à Corot, dans un banquet au Grand-Hôtel, le 29 dé-  
 cembre 1874. M. Marcotte dit simplement : « Il faudrait  
 trop dire sur l'homme et sur l'artiste, cette médaille  
 parlera pour nous. » Corot ouvrit l'écrin, lut ceci :

A COROT

SES CONFRÈRES ET SES ADMIRATEURS

JUIN 1874

et répondit : « On est bien heureux de se sentir aimé  
 comme ça. »

Sous sa gaieté, le vieillard dissimulait mal une grande  
 fatigue. Il fut reconnu atteint d'un cancer à l'estomac. Il  
 ne s'alita pas tout de suite, prépara ses envois au Salon  
 pour l'année suivante, alla faire une dernière visite au  
 cottage de Ville-d'Avray. Quelques jours avant sa mort,  
 il raconta à un de ses amis qu'il avait vu en rêve « un  
 paysage dont le ciel était tout rose. Les nuages aussi étaient  
 tout roses. C'était délicieux, je me le rappelle très bien. Ce  
 sera admirable à peindre. » Le matin du jour où il mourut,  
 le 22 février 1875, à sa servante qui lui offrait quelques  
 aliments, il dit : « Aujourd'hui le père Corot déjeuné là-  
 haut. » Il expira à onze heures et demie du soir.

Ses obsèques eurent lieu deux jours plus tard, au Père-  
 Lachaise. M. de Chennevières, directeur des Beaux-Arts,  
 fut éloquent. Un prêtre crut devoir déclarer que Corot s'était  
 confessé. M. Jules Dupré dit : « On remplacera difficilement  
 l'artiste, on ne remplacera jamais l'homme. »

Les trois toiles : *les Bûcherons*, *les Plaisirs du soir*,  
*Biblis*, figurèrent au Salon de 1875, entourées de crêpes  
 noirs. Castagnary écrivit : « Il n'y a rien de nouveau dans *les  
 Bûcherons* et *les Plaisirs du soir* ; mais on voit que,  
 malgré l'âge, la main ne tremblait pas, l'œil était toujours  
 clair. Ces toiles de l'artiste sont dignes des plus belles  
 parmi leurs aînées ; elles montrent la maîtrise dans sa plé-  
 nitude. Quand l'imagination est encore aussi fraîche et la  
 sensibilité aussi vive, la mort devrait avoir pitié et ne pas  
 interrompre un aussi gentil labeur. »

Cette même année 1875, une exposition comprenant  
 228 œuvres, fut organisée à l'école des Beaux-Arts. Des  
 choix ont été montrés aux Expositions universelles de 1878,  
 1889, 1900, et au musée Galliera, en 1895.

La vente posthume eut lieu à l'hôtel Drouot, en mai  
 et juin 1875, et produisit près de deux millions. Le cata-  
 logue comprenait 600 numéros.

J'ai dit la vie de Corot, tout entière donnée à la rêverie  
 et au travail. L'homme apparaît délicieux, simple, ingénu,  
 la candeur et la bonté mêmes. L'artiste est très grand. Pour  
 le faire apparaître tel qu'il est, il faudrait une exposition  
 complète de son œuvre ; mais combien celle-ci est dispersée !  
 On peut croire quelle sera tout de même faite un jour,  
 avec les moyens de transport dont on dispose, les facilités



## Corot

de communications internationales. L'Amérique, l'Angleterre, sûrement, consentiront à montrer à l'Europe, pendant un mois ou deux, les chefs-d'œuvre conquis sur nous. L'obtention d'un tel résultat vaudrait bien les frais d'une ambassade. On verrait alors ces belles figures, si peu connues, les chefs-d'œuvre de Corot parmi ses chefs-d'œuvre, qui révèlent en lui un sens tout particulier de la grâce souple des corps et de la beauté sérieuse des visages.

Au moment de conclure, je n'ai nul désir de discuter ce qu'il y eut sans doute de manière chez Corot. Je vois bien qu'il reste encore longtemps en lui du paysage historique, et que dans beaucoup de ses tableaux à petites figures, les figures sont italiennes, de maintien, de style. Voyez les trois femmes de *La Toilette*, comme seul exemple. Je vois bien qu'il eut à la fois une timidité et un entêtement, et que l'on pourrait, par un choix systématique de nombre de ses toiles, le convaincre de monotonie. Je vois bien qu'il y a souvent, dans ses paysages, un parti pris d'établir un premier plan d'arbres noirs qui fait éclore plus mystérieusement la lueur lointaine. Je vois bien qu'il n'a essayé que rarement de pénétrer l'infinie coloration des ombres, et qu'il a accepté, sur ce point, lui qui discernait si finement, la vision ordinaire de son temps.

Mais comme il s'est affranchi du paysage historique dans ses études de figures et de paysages d'après nature ! Mais comme toutes les remarques s'arrêtent devant les toiles où il a été lui-même, devant celles où l'inspiration de poésie qui était en lui apparaît avec une splendeur si douce.

Je contemple ces champs, ces bois, ces eaux, ces ciels, dans ces refuges admirables où se passa la vie de Corot, et qu'il offre à ceux qui veulent, comme lui, comprendre et aimer la beauté éternelle des choses. Je devine alors l'émotion qui l'animait, puisque ce morceau de toile peinte garde le frisson de cette minute où le peintre a été ému, ébloui ; puisque le feuillage, l'herbe, l'eau, les nuées, ont encore comme le tremblement communiqué par cette main d'artiste, comme le reflet de lumière qui devait briller en ses yeux attentifs. Il n'était pas l'esclave d'une manière pendant ces instants de joie, de plénitude. Il n'était pas appliqué, prudent. Il s'abandonnait. Cela ne l'empêchait en rien d'être armé de toute sa science, qui fut grande, malgré les restrictions et les critiques d'écrivains que j'ai citées. Sa science était en lui, comme malgré lui, servait son ivresse. C'est alors, je pense, qu'il riait de tout son rire, qu'il chantait toutes ses chansons, qu'il parlait tout seul dans la campagne, comme un grand enfant à la fois malicieux et exalté.

Vous pouvez vous livrer à lui lorsqu'il connaît cette joie, cette béatitude, cet enthousiasme. Il vous donnera à entrevoir les grands espaces de lumière de l'univers. Il vous fera connaître ce qu'il y a de beauté résumée à la place où vous êtes. Son exquis génie local a pénétré au profond toutes les choses qui l'entourent.

Il est le peintre nuancé, délicieux de la campagne que nous habitons. Des étangs de Ville-d'Aray aux champs et

aux lisières de bois de l'Artois, il parcourt, au matin et au soir, les paysages délicats et beaux du septentrion de la France. Il sait tous les sentiers, tous les chemins, toutes les routes. Il contourne les basses collines, il rôde autour des forêts, s'avance aux clairières. Partout où il y a une source qui éclaire de son cristal la terre brune et la sombre verdure, il vient regarder et noter le reflet du ciel. Il passe les heures du matin à voir se décrocher les voiles de brume au-dessus de l'étang familier et de l'étroite rivière. Il discerne la fine trame du givre. Il s'extasie des derniers rayons du soleil qui traînent sur l'eau. Enfin, il s'envole en plein ciel, haut et droit comme l'alouette, à laquelle il s'est comparé, et là, sa joie de la limpidité, de la profondeur, est véritablement extraordinaire. Presque tous les ciels qu'il a peints ont la légèreté, l'étendue en tous les sens, ils sont faits d'une matière impalpable comme l'air lui-même.

Regardez encore, à travers ses sûres harmonies, et vous verrez apparaître, çà et là, la prescience d'une fine, subtile analyse de la lumière ! Historiquement, l'œuvre de Corot, qui tient à la peinture du passé, annonce par des nuances, par toute une richesse cachée qui se trahit, les recherches hardies et les trouvailles heureuses de l'avenir.

GUSTAVE GEFFROY.

Voici les prix atteints par quelques œuvres de Corot aux ventes publiques :

Février 1881 : *Jeune Baigneuse*, 5,000 francs ; *Eurydice*, 6,510 francs ; *L'Atelier*, 5,400 francs ; *le Canal* (environs de Rouen), 5,900 francs ; *la Prairie* (environs de Saintes), 5,900 francs ; *le Tréport*, 5,610 francs ; *Effet du soir au bord de la rivière*, 4,900 francs ; *Environs de Ville-d'Aray*, 1,700 francs.

Novembre 1881 : *Baigneuses sous bois*, 12,500 francs ; *la Cantatrice Nilsson* représentée en gitane, à ses débuts, jouant de la mandoline dans les rues, 4,000 francs.

Février 1882 : *le Matin*, 6,000 francs ; *le Sentier*, 5,700 francs ; *les Lavouses*, 1,750 francs ; *Soleil couchant*, 850 francs ; *Paysage*, 805 francs ; *Bûcherons sous bois*, 250 francs ; *Un dessin*, 160 francs ; *la Musique*, 530 francs ; *la Lecture*, 1,250 francs ; *Rêverie*, 2,450 francs.

Mai 1882 : *Paysage* (première manière), 1,220 francs ; *Danse de nymphes*, 2,350 francs ; *le Passeur*, 7,650 francs ; *Pêcheur napolitain*, 5,000 francs.

Mars 1883 : *la Mare*, 2,650 francs.

Avril 1883 : *Vue prise à Ville-d'Aray*, 14,100 francs ; *la Femme à la toque*, 7,100 francs ; *le Matin*, 2,800 francs ; *le Pont*, 2,050 francs ; *L'Atelier*, 1,200 francs ; *L'Atelier* (le pendant du précédent), 4,600 francs ; *la Haie*, 4,000 francs ; *Portail de la cathédrale de Chartres*, 1,200 francs ; *le Moulin*, 1,750 francs ; *la Prairie* (Saint-Cloud), 3,150 francs ; *le Château de Cbillon*, 1,510 francs ; *le Port*, 1,620 francs ; *Sous bois* (1849), 1,900 francs.

Au mois de mai de la même année, un *Paysage*

à Anvers, 11,000 francs; à Corot, atteint 10,000 francs.

Février 1887: *Deux femmes et un enfant*, 3,000 francs.

Corot est représenté par dix-huit œuvres de M. Alexandre Dumas-Tissot, peintre suisse, et peut-être d'autres artistes, en France, grâce au grand patronage de la Com. condamnant M. Dumas à la prison. Il convient mettre en propre mention le tableau (*Paysage à Gabelets*), qui avait été acheté par M. Alexandre Dumas, portant la signature de Corot.

On vend, le 10 mars 1884, un tableau de Corot, signé deux fois, 21,000 francs; un autre, contrefait, et signé également, est adjugé pour 25 francs, c'est la *Liseuse*. La même année, on relève les prix suivants: *Les Saules*, 1,000 francs; *La Nymphé des champs*, 8,000 francs. En 1885, *Cblot* atteint 9,900 francs.

Le marché américain, à New-York, use vente de tableaux parmi lesquels plusieurs Corot; voici les prix, exprimés en dollars (le dollar est de 100 à 520, suivant le change); un *Paysage*, 3,000 dollars; un *Soir sur la rivière*, 9,000 dollars; *Paysages et animaux*, 4,050 dollars. La galerie de Corcoran, à Washington, s'est vu adjuger *les Ramasseurs de bois* pour 15,000 dollars, soit plus de 75,000 francs.

Les prix de New-York ont influencé le marché de Paris; il se produit une hausse: fin mars 1886, on adjuge: un *Paysage*, 15,500 francs; en mai, *les Baigneuses*, 9,000 francs; un *Souvenir d'Italie*, 8,000 francs; *le Passeur* (peut-être celui qui fut déjà mis en vente en 1882), 25,100 francs; *le Pêcheur*, 3,050 francs; *le Pont de Mantles*, 13,000 francs; *Nymphes et faunes* (salon de 1869), 65,100 francs; *les Saules*, 8,300 francs; *Village de Marcoussis*, 8,100 francs; *Danse de nymphes*, 15,500 francs; *Château de Pierrefonds*, 10,000 francs.

Le 7 juin 1886, *Orphée ramenant Eurydice* est adjugé pour 25,000 francs.

Le prix semble faiblir en 1887: en février, *le Matin* est abandonné à 1,000 francs; en mai: *Lisière du bois de Ville-d'Aray*, 4,600 francs; *Vue du pont et du château de Fontainebleau*, 6,050 francs; *Esquisse*, 1,225 francs; en juin: *Coup de vent*, 5,100 francs.

En mars 1888: *Petit Italien assis*, étude, 350 francs; *Diane et nymphe au bain, surprises par Actéon*, Rome 1836, 20,000 francs; *Martyre de saint Sébastien*, 15,000 francs; en mai 1888: *Vue de Dunkerque*, 5,100 francs; *Château de Fontainebleau*, 6,000 francs; *la Place du village*, 9,550 francs; *la Femme au puits*, 4,050 francs; *les Bords de la Vienne*, 7,300 francs; *Environ de Limoges*, 2,050 francs.

En 1889, le marché des toiles de Corot semble avoir subi un arrêt qui se traduit, l'année suivante, par une nouvelle hausse. On relève, en effet, les prix suivants pour 1890: *le Matin*, 14,000 francs; *la Rocheille*, 12,000 francs; *le Cabaret*, 15,700 francs; *Dunkerque*, 8,000 francs; *le Pont Saint-Aug.*, à Rome, 21,000 francs.

*Gènes*, 7,100 francs; *Saintry*, 12,000 francs; *Lac de Genève*, 10,000 francs; *Port de Bordeaux*, 10,000 francs; *le Grand Canal*, à Venise, 10,200 francs; *l'Entrée du village*, 16,500 francs; *Marine*, 20,000 francs; *le Matin*, 60,000 francs; *le Soir*, 65,000 francs, etc.

Voici, maintenant, les chiffres signalés dans quelques ventes, dix ans plus tard. Mars 1900: *le Fauteur*, 6,100 francs; *la Cbaumière*, 8,400 francs; *Coucher de soleil sur l'étang*, 7,500 francs; *le Village*, 15,000 francs; *la Raffale*, 22,500 francs; *Mont-de-Marsan*, 11,800 francs. Avril 1900: *le Chemin du village*, à New-York, 250 dollars ou 1,000 francs; *Bords de la rivière*, 1,020 francs; *les Dunes*, 450 francs; *les Collines autour du lac*, 900 francs; *Paysage d'Italie*, 5,250 francs; *la Vallée après l'orage*, 1,020 francs; mai 1900: *Scène antique*, 1,150 francs; *la Lisière du bois*, 4,050 francs; *Pré au bord de l'étang*, 16,900 francs; *Vue de Ville-d'Aray*, 3,900 francs; *l'Étang*, 24,100 francs. Juin 1900: *la Mare*, 22,300 francs; *le Vallon de la forêt*, 11,500 francs; *le Matin*, 32,600 francs; *le Soir*, 34,000 francs; *le Pêcheur*, 44,500 francs; *Italienne*, 13,000 francs (!); *l'Étang de Ville-d'Aray*, 12,100 francs; *le Clocher*, 8,100 francs; *Une Muse*, 14,000 francs; *la Liseuse*, 4,000 francs; *la Barrière*, 8,300 francs; *Sentier le long du bois*, 4,100 francs; *la Baulieu*, 1,720 francs. Décembre 1900: *le Coup de vent*, 12,000 francs; *la Cbarrette*, 12,000 francs.

A la fin de cette année, le musée du Métropolitain de New-York a hérité, de M. Dun, d'une collection dans laquelle figure un *Paysage* de Corot que le testateur avait payé 125,000 francs.

Au cours de l'année 1900, on a vendu, à Londres: *Bord de rivière*, 700 £; *le Matin*, 350 £; *Vue de la ville de Nantes*, 380 £; (La £ vaut un peu plus de 25 francs.)

Février 1901: *Derniers rayons*, 10,000 francs; *la Tour*, 17,200 francs; *l'Arbre couché*, dessin, 3,000 francs. Avril 1901: *le Cblot*, 4,000; *le Cavalier*, 17,000 francs. Mai 1901: *la Gondole*, 7,900 francs; *la Colline*, 6,900 francs.

La collection de M. G. de Hèle, à Bruxelles, contenait différentes œuvres de Corot qui ont été mises en vente le 10 mai 1901 et ont produit: *Au bord de l'étang*, 25,100 francs; *Pâturage*, 18,100 francs; *le Pêcheur*, 12,100 francs; *le Saule*, 14,500 francs. Le même mois, à Paris: *le Matin*, 2,200 francs; *le Soir*, 1,900 francs; *Paysage à Ville-d'Aray*, 4,200 francs. Novembre 1901: *les Bouleaux*, 3,700 francs; *Vue de Naples*, 1,200 francs; *la Cour de la ferme*, 23,000 francs; *Entrée d'Abbeville*, 17,500 francs. Décembre 1901: *les Bergers*, 43,800 fr.

A la vente de l'atelier Antoine Vallon, en mai 1901, on a adjugé: *Un paysage*, 980 francs; *Chemin à Anvers*, 4,600 francs; *Figures de jeune femme*, 7,100 francs.

(1) Ce tableau avait été adjugé 20,100 francs en 1899.

# JEAN-FRANÇOIS MILLET. PAR ARSÈNE ALEXANDRE.

Un passage célèbre du livre de Fromentin, *les Maîtres d'autrefois*, vise directement l'art et l'œuvre de J.-F. Millet. Il offre un tel assemblage d'idées justes et d'appréciations fausses ; il représente si bien, en présence de la puissante masse de cette œuvre, l'opinion d'un esprit distingué et timoré, et, enfin, il exprime si parfaitement la difficulté qu'éprouve, au moment où elle se manifeste, une grande pensée artistique à se faire comprendre des hommes les plus intelligents et de la meilleure volonté, qu'il faut transcrire ce passage avant toute autre considération. Il nous servira, par ses erreurs même, à nous mieux préparer à notre étude. Nous en soulignons les termes les plus sujets à discussion.

Fromentin compare l'art hollandais et l'art moderne, et il dit :

« Un peintre fort original de notre temps, une âme assez haute, un esprit triste, un cœur bon, une nature vraiment rurale, a dit sur la campagne et sur les campagnards, sur les duretés, les mélancolies et la noblesse de leurs travaux, des choses que jamais un Hollandais ne se serait avisé de trouver. Il les a dites en un langage un peu barbare et dans des formules où la pensée a plus de vigueur et de netteté que n'en avait la main. On lui a su un gré infini de ses tendances ; on y a vu, dans la peinture française, comme la sensibilité d'un Burns moins babile à se faire comprendre. En fin de compte a-t-il, ou non, fait et laissé de beaux tableaux ? Sa forme, sa langue, je veux dire cette enveloppe extérieure sans laquelle les œuvres de l'esprit ne sont ni ne vivent, a-t-elle les qualités qu'il faudrait pour le consacrer un beau peintre et le bien assurer qu'il vivra longtemps ? C'est un penseur profond à côté de Paul Potter et de Cuyp ; c'est un rêveur attachant quand on le compare à Terborg ou à Metz ; il a je ne sais quoi d'incontestablement noble, lorsqu'on songe aux trivialités de Steen, d'Ostade ou de Brouwer ; comme homme, il a de quoi les faire rougir tous ; comme peintre, les vaut-il ? »

Je crois tout d'abord que Fromentin, dans ce jugement, est un peu égaré par cette idée qui lui est spéciale et cette expression qui lui était chère, du beau peintre. Pour lui, le beau peintre, autant qu'on s'en peut rendre compte, est l'artiste qui unit la distinction à la désinvolture, qui n'a pas le mauvais goût de se passionner en public, qui se garde de l'exubérance comme de l'âpreté, qui peut être un grand seigneur mais doit être avant tout un homme du monde.

Comme Fromentin était un esprit des plus élevés, pour lui Rubens, Van Dyck et Terborg étaient de « beaux peintres », quoique à la vérité ils fussent aussi autre chose de plus grand que cela. Il aurait mis sur le même rang, et non sans raison, Vélazquez, s'il l'avait connu ou s'il s'en était préoccupé davantage. Mais Rembrandt, visiblement, n'était pas pour lui un « beau peintre » et Millet ne l'est

certainement pas. Certes, c'est une notion fort brillante et séduisante, si d'autre part elle est restreinte et permet peu de comprendre les grands génies ; mais elle a surtout l'inconvénient de gratifier du même titre des artistes de valeurs intellectuelles et morales très inégales. Si Rubens et Van Dyck peuvent être, sous le rapport extérieur tout pur, qualifiés de « beaux peintres », on peut mettre sur la même liste, *longo sed proximus intervallo*, tel ou tel artiste de notre époque, que l'on ne pourrait comparer à Millet sans leur faire honte et sans lui faire outrage.

Partant de cette conviction que Millet n'était pas un « beau peintre », Fromentin, critique éminent et même parfois profond malgré les restrictions et les manies qui le retiennent dans la recherche du vrai, devait être amené à parler ainsi de notre maître. Il devait trouver son langage un peu barbare, alors que nous verrons au contraire combien ce langage est choisi. Il devait, par une espèce de contradiction dont il ne s'aperçoit pas à deux lignes d'intervalle, considérer que ce langage barbare manquait de vigueur et de netteté. Il devait enfin se demander si Millet avait fait ou laisserait de beaux tableaux ? Je passe sur l'opposition qu'il tente entre certains naturalistes hollandais et le peintre de Barbizon. Il y aurait beaucoup à dire là-dessus, car il y a des pages pleines de pensée dans certains Cuyp et certains Terborg, et d'autre part Fromentin fait trop bon marché d'un grand philosophe et d'un profond comique tel que Steen, le Molière de la peinture. Mais cela sortirait du sujet. Tout au plus y faisons nous allusion pour bien montrer que lorsque la critique se trompe, elle ne le fait pas à demi.

Que d'après cette erreur d'un esprit clairvoyant et d'un œil exercé, l'on juge combien, pour l'ensemble du public, l'art de Millet, malgré sa grande simplicité et peut-être à cause de cette simplicité elle-même, dut être lettre fermée. Il n'y a pas à s'étonner ni à s'indigner de ce que les grands esprits ne soient pas compris de leur époque. Ils ont toujours pour leurs contemporains quelque chose de choquant, d'involontairement agressif, et pour dire tout en un mot, ils sont antipathiques. La raison en est des plus simples : ils projettent une force en dehors d'eux-mêmes, tandis que ceux qui plaisent absorbent les goûts et les préjugés extérieurs. Il faut laisser le temps faire pour les idées le même office que la distance pour les silhouettes. On ne comprend pas une montagne quand on a le nez dessus, et peu d'esprits ont le privilège et le don de s'isoler assez de leur propre temps pour vivre un demi-siècle en avance. Et y eut de ces esprits par rapport à Millet : des artistes comme Rousseau, des critiques comme Castagnary comprirent Millet comme nous le comprenons maintenant à peu près nous-mêmes. C'est pour cela qu'une étude sur l'auteur des *Glanceuses* et de *l'Homme à la boue* peut être, encore à l'heure présente, une chose nouvelle et d'actualité.

Maintenant que nous avons parlé de Millet comme si nous le connaissions, parlons de lui comme si nous ne le connaissions pas.



Il y a un grand air dans le village de Glouchy, dépendant de la paroisse de Chevillon, en son lieu de Chéroux, un air qui ne s'explique que par le grand air de la terre. Le pays, le grand air, le grand air, se reflète avec en même temps le spectacle de la mer immense. Ainsi l'on se trouve entre un spectacle de labeur continu et profond et un spectacle de rêve infini. Pour peu qu'un être intelligent prenne part à ce labeur, il se produira entre les deux éléments une harmonie naturelle, pénétrante autant que spontanée. Or, Millet, presque jusqu'à l'âge de vingt ans s'occupa aux travaux de sa famille. Il conduisit la charrue, s'employa aux semailles et aux récoltes, eut affaire aux animaux, vécut, en un mot, pleinement, l'humble et grave vie du paysan. La France, que l'on se plaît à considérer comme gaie et légère, est par plus d'un côté, quand on la connaît bien, sérieuse et méditative. Que l'on ne considère donc pas ce petit paysan laborieux dont l'esprit se nourrit d'inconscientes et intenses rêveries, comme une exception de la race, mais à contraire comme une généralisation de ses qualités les plus intimes et les plus vraies.

A ces conditions de naissance viennent s'ajouter celles de l'éducation. Ici, le milieu est sans doute relativement privilégié, mais il n'est pas, tout de même, aussi rare qu'on pourrait le penser. Il y a un chef de famille qui est un homme simple, pratique et droit; capable, tout en faisant face à toutes les charges de la vie, de développer chez ses enfants la plus haute, peut-être, de toutes les facultés humaines, celle de l'admiration. Il y a une grand-mère qui paraît avoir été une femme aussi robuste que tendre et aussi tendre qu'attentive. La famille de la mère, tout en tenant par ses racines à la terre, à la vraie terre des paysans, a fourni, au siècle précédent, des prêtres, un savant. C'est un cas assez fréquent, et même le plus répandu: le clergé français se recrute principalement dans les familles de paysans, de cultivateurs. Lorsque le petit paysan devenu prêtre a les défauts de sa caste, il est impossible d'imaginer humain plus borné, plus têtue, plus étroit d'idées. Mais lorsque, comme cela arrive plus d'une fois, il est naturellement fin et bon, il a des grâces de simplicité, de candeur et de bonne volonté à nulle autre pareilles. L'oncle maternel de Millet fut un de ces êtres obscurs et privilégiés. Il eut, sur la destinée de l'enfant une influence profonde, et il fut, même sans l'avoir voulu, la cause déterminante de sa carrière artistique. L'action qu'il exerça sur la formation de son esprit s'explique de la façon la plus naturelle: il lui apprit la lecture, lui enseigna le latin, le mit à même de comprendre Virgile, lut avec lui la Bible, la laissa entre ses mains. Quand à l'accident, en quelque sorte mécanique, qui fit de cet enfant un peintre, il tient simplement dans ceci: cette vieille Bible était ornée de gravures.

Tout cela se passe, bien entendu, sans prétention, sans préméditation. Nous sommes bien loin du temps actuel où l'on commence à se faire une attitude dès les plus jeunes années et où chaque famille bourgeoise, bientôt chaque

famille paysanne, engendrera au moins un artiste, peintre, musicien, écrivain ou acteur. Les bonnes gens que nous venons de voir vivent pour eux-mêmes et sans arrière-pensée. Si l'oncle de Millet lui apprend le latin et cultive son esprit, ce n'est point pour en faire autre chose qu'un cultivateur: il lui montre à penser comme sa mère et sa grand-mère lui ont montré à marcher, parce que cela est utile et naturel, voilà tout. Mais ce peu de chose est capital. De même, recontrez sur le bord de la mer un enfant né dans une famille de cultivateurs, et ayant un oncle curé qui lui apprend à lire dans une Bible à images; cet enfant ne deviendra pas forcément Jean-François Millet. Seulement, lorsque, rétrospectivement l'on connaît les origines de celui qui a été Millet, elles jettent sur sa personne et son œuvre toute la lumière désirable.

Enfin, l'époque était également choisie pour cette formation: la fin du siècle précédent, avec Jean-Jacques Rousseau, et le siècle commençant, avec les attaches qu'il avait conservées à certaines traditions, tout en éprouvant un besoin, une poussée de conquêtes intellectuelles, avaient rendu possible l'éclosion de certaines idées générales, et fait de telle sorte qu'un artiste comme Millet, plus tard, en cherchant à les exprimer, ne fût pas un monstre incompréhensible. Je me contente de faire allusion à ces considérations, dont le développement toucherait trop à la philosophie pure, mais qui n'ont certainement pas eu moins d'action que l'air respiré et que l'éducation familiale.

J'ai insisté un peu longuement sur cette question des origines. Mais c'est qu'elle constitue en réalité, avec la chronologie de ses œuvres, toute la biographie de Millet. Son histoire est avant tout celle d'une pensée qu'on voit lentement, très lentement, naître, se développer avec grand effort, arriver à sa maturité avec une grande patience, se maintenir et s'affirmer par la réflexion assidue. Ce spectacle, qui nous conduit en plein cœur de notre sujet, est analogue à celui même que présente le labeur de la terre, ce labeur auquel Millet prit part, la charrue ouvrant et assouplissant régulièrement le sol, et les moissons poussant, à force de temps après le long et continu et mécanique mystère du travail des germes. La vie et la carrière de Millet sont une opération à la fois naturelle et bien conduite. C'est vraiment un fils de paysan qui sera plus tard le peintre des paysans. Imaginez la belle chose que ce serait si chaque artiste, chaque historien, se développait ainsi normalement dans son milieu, plutôt que de découvrir une boussole lorsqu'il n'est déjà presque plus temps de voyager!

Ce n'est pas que les premières années de notre peintre aient été exemptes d'hésitations, de tâtonnements inhérents à tous les préparatifs des plus sûrs et des plus beaux voyages. Ce qui détermine la vocation du petit paysan, ce sont les estampes bibliques qu'il s'exerce spontanément à copier. Ce qui la facilite, c'est que la famille ne s'oppose pas à cette manifestation de ses dons naturels. Ce qui l'enlève un peu, c'est que Millet est un peu obligé, faute d'éléments, de se mettre en route presque à tâtons.



A Cherbourg, où il commence à copier les tableaux du musée, après ses naïves imitations des gravures, il rencontre chez un élève du baron Gros, Langlois de Chevreuille, plutôt un protecteur et un ami qu'un professeur véritable. Personne ne lui enseigne la technique. Il est obligé, comme jadis le bon Chardin, de « mettre de la couleur jusqu'à ce que ça ressemble au modèle ».

Mais, lorsqu'on y réfléchit, est-ce bien, surtout dans le cas d'une nature réfléchie, volontaire et subjective comme celle de Millet, est-ce bien une entrave ? Non, puisque pour arriver à une expression complète, harmonieuse et forte, il est normal, il est nécessaire qu'il conquière, pièce à pièce et par ses seuls efforts, son langage en même temps que sa pensée.

La seconde étape de cette laborieuse formation a lieu à Paris. M. Langlois a obtenu pour son protégé, grâce à ses relations, une petite subvention de la municipalité de Cherbourg, puis du département de la Manche. La mère et la grand-mère ajoutent à ce modeste pécule leurs pauvres économies. Le jeune homme, encore un peu paysan, pas encore complètement artiste, arrive à Paris avec six cents francs en poche, vers la fin de 1836.

Notons, comme trait des plus caractéristiques, que Paris est loin de l'enthousiasmer. Il a trop, et pour jamais, dans les oreilles l'auguste symphonie de la mer, et dans les yeux la vaste harmonie de lignes, l'ampleur grandiose de la terre et du ciel, pour que nos horizons ne lui paraissent pas petits et bornés, et notre tapage bien grêle. Il le déclare lui-même en propres termes : Paris lui semble « lugubre et fade ». Jamais il ne l'épousera complètement et de très bonne heure, non seulement il se conservera en fréquentes et régulières communications avec le pays natal, mais encore il fixera son domicile dans la région qui, sans être trop éloignée de ce Paris qui est le centre nécessaire de toute lutte intellectuelle, lui aura paru la plus agreste, la plus franchement rurale. A aucun moment de sa vie, il ne sera donc ce qu'on a appelé de nos jours un « déraciné », car il emporte et garde avec lui toute sa terre, dans laquelle ses plus intimes racines ont poussé et se sont étendues.

Au point de vue de la technique artistique, il suffit de dire qu'il entre à l'atelier de Paul Delaroche et qu'en même temps, dans ses promenades au Louvre, il était surtout attiré et hanté par les maîtres espagnols. Cette opposition est singulièrement expressive : il est certain que le maigre et froid peintre d'histoire ne put ni éprouver de sympathie pour son sauvage élève, ni lui en inspirer, tandis que Ribera, Zurbaran, Vélaquez devaient forcément être les vrais maîtres de Millet, non ceux que les circonstances vous procurent, mais ceux qu'on choisit. Millet a donc été, comme beaucoup de grands artistes vraiment originaux, un type très marqué d'autodidacte. Ses classes de pensée, il les a faites dans la campagne ; ses classes de métier, dans les salles du Louvre. Il faut, toutefois, bien entendre par là que les deux éducations s'amalgament, et que, dans la plus large mesure, la contemplation

de la nature lui a appris à peindre et que la fréquentation des maîtres a ouvert, assoupli et étendu le champ de sa pensée.

Son esthétique était devenue très élevée et très consciente, à ces exercices solitaires. Ce ne devait pas être un de ces artistes qui produisent en quelque sorte sans se rendre compte de ce qu'ils font et qui ont non moins l'ignorance du passé que l'ignorance d'eux-mêmes. J'anticipe sur la chronologie, et je donne de ceci un trait inédit qui trouve bien ici sa place.

Notre grand peintre Fantin-Latour m'a raconté qu'il eut la bonne fortune de faire, dans sa jeunesse, quelques promenades au Louvre avec Millet lorsque celui-ci était déjà avancé en âge. Il porte ce témoignage que Millet le troubla et l'émut profondément par la simplicité en même temps que par la hauteur de ses pensées sur l'art ancien. Par exemple, au jeune artiste qui avouait ne pas aimer *l'Archange Michel*, de Raphaël, il le lui faisait comprendre en peu de mots et avec un de ces gestes et un de ces regards qui en disent plus long que beaucoup de discours : « Mais voyez donc cette descente foudroyante, et ce paysage terrible ! » Millet avait alors, on peut le dire, le « geste auguste du semeur. » Je signale également, comme secondaires mais très significatifs détails, le goût que Millet avait pour certains peintres, au point d'acquiescer et de garder sous ses yeux de leurs œuvres très importantes : le plus âpre et le plus éloquent de tous les Espagnols, le Greco (1), et ce Hemessen, qui, dans l'art flamand a poussé la recherche de l'expression dramatique et de la vigueur du modelé à un degré tout spécial de puissance. Il me semble que pour ceux qui savent comprendre à demi-mot les questions de psychologie artistique, ces indications ont une grande importance et valent mieux que de longues analyses ou des éléments biographiques, depuis longtemps publiés, et que l'on peut trouver partout.

Reprenons cependant cette biographie où nous l'avons laissée. En 1841, après avoir exposé, au Salon de l'année précédente, un portrait d'homme qui n'est pas remarqué, le voilà forcé de retourner à Cherbourg, et l'on devine que ce n'est pas parce qu'il avait fait fortune. En effet, il vit et peint, à ce moment, comme il peut. Il est curieux de constater que, sans jamais se répéter identiquement, la vie des grands artistes offre toujours quelques traits communs. Rapprochez du jeune Watteau, obligé de fabriquer des Saint-François à la douzaine, le jeune François Millet acceptant le peu de portraits qu'on lui demande et ne refusant même pas de barbouiller des enseignes. Du moins, dans ces travaux, lorsqu'on en juge par les portraits que l'on a conservés de cette époque, on voit qu'il recherchait toujours l'exécution robuste, solide, ne croyant jamais trop affirmer et maçonner. Mais ce qui est fait pour attrister encore plus

(1) L'admirable Greco que possédait Millet, est aujourd'hui dans la collection de M. Degas. C'est une œuvre qui a eu, comme on voit, des destinées peu communes.

cherché à plaire ! Il voudrait faire de l'agréable. Cette rude main, qui savait mener puissamment la charrue, s'efforce de faire de la peinture de l'homme des champs et des champs. Il exécute, au Salon de 1844, une *Laitière*, avec une *Leçon d'équitation*, une *Laitière* que le célèbre et fier Boucher, l'un des plus grands artistes de notre époque, qualifie dans le goût de Boucher... ! Certainement ce fut le moment le plus pénible de toute sa vie.

En 1846, il est refusé au Salon par le jury, avec un *Saint Jérôme* tenté par toutes sortes de provocantes apparitions féminines. Ce ne fut ni la première, ni la dernière fois. On a beaucoup parlé de ces dénis de justice. Oui, c'est entendu, Millet a été refusé par les jurys. Cela n'a plus aucune importance et nous n'avons ici ni le temps ni la place de nous en indigner. Ce *Saint Jérôme* est en quelque sorte un symbole : c'était le suprême effort de notre artiste pour être « agréable ». Sur la même toile, héroïquement grattée le peintre exécuta, cette fois, une peinture âpre et violente, *Edipe délaçé de l'arbre* (Salon de 1847). Il avait, lui aussi, vaincu les tentations, et il était à la veille de devenir maître de lui-même, pleinement et sans retour.

*Le Vanneur*, du Salon de 1848, est alors l'œuvre du véritable Millet, du peintre poète et philosophe qui va conter et chanter la vie de l'homme des champs, et peindre, ainsi qu'il l'a dit lui-même, sous la dictée d'« un cri de la terre ».

La conception était nouvelle autant que forte. On peut presque dire, étant donné la rareté, le caractère exceptionnel des précédents, que le paysan, ses fatigues, ses labours, sa ruste et informe vie, n'avait jamais été jusque-là considéré comme pouvant fournir un exclusif élément d'art, et que personne n'avait vu que de la grossière motte de terre on pouvait faire une statue pleine de grandeur. Le célèbre passage de La Bruyère est cité comme une exception dans la conscience littéraire et artistique de l'humanité jusqu'alors : « L'on voit certains animaux farouches, des mâles et des femelles, répandus dans la campagne, noirs, livides, et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine, et en effet, ils sont des hommes... » Et encore La Bruyère, malgré l'étrange et nattendue sonorité de ce cri sorti comme par hasard de son cœur, aurait-il été le premier incrédule et récalcitrant à l'idée que ces lignes pouvaient être le germe de centaines de livres, et de centaines de tableaux. Les peintres, eux, bien que leur fonction soit de tout voir et de tout décrire, ne s'étaient pas plus préoccupés des champs que comme d'un cadre et des paysans que comme des comparés. Dans les peintures de Benozzo Gozzoli, au Campo-Santo de Pise, les travaux de culture, et encore les plus aristocratiques en quelque sorte, ceux de la vigne, sont rendus, quoique avec une parfaite exactitude, dans un esprit de noblesse païenne

qui est précisément le contraire de la doctrine qu'inaugurerait Millet, puisque le but dans un cas était de traduire en embellissant, et dans l'autre de tirer au contraire de la beauté de l'absence même de tout embellissement. Le moyen âge nous a laissé, en France, dans les enluminures des manuscrits et dans les sculptures des cathédrales, quelques images naïves et sincères des mouvements, des attitudes du paysan au travail. Mais la candeur même et l'absence d'intentions dans ces œuvres d'un naturel d'ailleurs si précieux, les différencient encore des œuvres de Millet qui ne peint jamais sans dessein arrêté. Enfin, avec ce chef-d'œuvre, *l'Avenue de Middelbarhus*, par Hobbema, à la National Gallery, et cet autre chef-d'œuvre si émouvant, si en dehors de son époque, *Le Repas de paysans*, de Le Nain, au Louvre, nous aurons énuméré les seules œuvres d'art vraiment, purement rustiques, à l'exclusion de toute idée d'arrangement, qui aient précédé celles de Millet et présentent, plutôt sans le vouloir, le caractère d'absolue simplicité et d'ample généralisation, que notre peintre introduisit dans les siennes, *en le voulant*.

Là est toute la clef de cette œuvre et toute l'explication de sa portée. Millet s'en est très bien rendu compte lui-même. Il l'a expliqué en termes saisissants, et l'un d'eux résume tout son effort et tout son génie, lorsqu'il dit qu'il a essayé de rendre « le côté fondamental des choses et des êtres ».

Ailleurs, à propos de *l'Homme à la boue* et des critiques qui lui furent adressées, il affirme plus précisément encore son puissant parti pris :

« Il en est qui disent que je nie les charmes de la campagne... Je vois très bien les auréoles des pissenlits, et le soleil qui étend là-bas, bien loin, par delà les pays, sa gloire dans les nuages. Je n'en vois pas moins, dans la plaine, tout fumants, les chevaux qui labourent, et, dans un endroit rocheux, un homme tout *errené* (1) dont on a entendu les *ban!* depuis le matin, qui tâche de se redresser un instant pour souffler. Le drame est enveloppé de splendeurs. »

En d'autres termes, on ne peut plus précisément dire : « On me reproche de ne pas voir le *détail*; je le vois, mais je préfère construire la *synthèse* qui est un effort d'art plus élevé et plus robuste. Vous me reprochez de ne pas être sensible au charme; moi, je vous ouvre les yeux sur ce que vous ne sentez pas, et qui n'est pas moins vrai : le drame. »

Je prends encore une autre lettre de Millet. Sans doute elle est connue, mais on ne saurait trop la citer, trop la graver au cœur même de toute étude sur lui. Elle dit toute son âme et découvre tout son cerveau :

« Dans *la Femme qui veut passer de l'eau*, j'ai tâché de faire que ce ne soit ni une porteuse d'eau, ni même une ser-

(1) Mot de paysan qui veut dire : éreinté, écarté de fatigue.

vante, mais la femme qui vient de puiser de l'eau pour l'usage de sa maison, l'eau pour faire la soupe à son mari et à ses enfants ; qu'elle ait bien l'air de n'en porter ni plus ni moins plein que le poids des seaux pleins ; qu'au travers de l'espèce de grimace qui est comme forcée à cause du poids qui lui tire sur les bras, et du clignement d'yeux que lui fait faire la lumière, on devine sur son visage un air de rustique bonté. J'ai évité toujours, avec une espèce d'horreur, tout ce qui pourrait regarder vers le sentimental ; j'ai voulu, au contraire, qu'elle accomplisse avec simplicité et bonhomie, sans le considérer comme une corvée, un acte qui est, avec les autres travaux du ménage, un travail de tous les jours et l'habitude de sa vie. Je voudrais aussi que l'on imaginât la fraîcheur du puits et que son air d'ancienneté fit bien voir que beaucoup avant elle y sont venus puiser de l'eau. »

Je me suis laissé entraîner à recopier aussi cette dernière phrase, si charmante, bien qu'elle interrompe notre analyse, parce que ce trait est vraiment d'un peintre. Il semble qu'il montre, comme si nous l'avions devant les yeux, le *vert* de Millet, le savant mélange des pâtes et des huiles qui expriment l'aspect riche et glissant, la vétusté si colorée des accessoires de la vie rustique qui ont servi à des générations...

Au surplus, il n'est pas nécessaire d'en dire plus long sur ce côté essentiel de l'œuvre de Millet ; tout nous avait préparé à le comprendre depuis que nous avançons dans notre examen, son enfance studieuse et pensive : sa jeunesse laborieuse et repliée, sa maturité isolée et nourrie de labeur et de méditation. C'est dans la solitude que naissent le mieux les idées générales. Un seul mot reste à ajouter à ce portrait moral que nous avons essayé d'esquisser. Il n'est pas rare, et surtout en notre temps, qu'un artiste se fasse de toutes pièces un *système* auquel il rapporte et subordonne, et avec lequel il contrôle, tout ce qu'il produit. Mais aussi le plus souvent, ce système emprisonne l'artiste ou écrase l'œuvre. Millet nous offre ce magnifique spectacle, qui fait toute sa grandeur, d'un homme, d'un système et d'une œuvre qui sont au même niveau.

Cette solitude, dangereuse pour d'autres, mais féconde pour Millet, il l'avait recherchée et s'y était tenu jusqu'à la fin de sa vie. Dès 1849, il s'était établi à Barbizon qu'il ne quitta pour ainsi dire plus, sauf pour aller de temps en temps à Cherbourg, et sans que nous ayons à nous occuper autrement de ses séjours d'affaires à Paris. Sa vie devient alors d'une monotonie sublime. Toute son histoire, exempte d'anecdotes piquantes, d'aventures ou de drames, tient en entier dans la chronologie de ses œuvres. Elle ne diffère pas, vraiment, de celle de ses humbles modèles, à part le but et le résultat. Comme ses voisins les paysans, il pioche et laboure ou sème tous les jours ; comme eux, il élève patrillement une nombreuse famille ; comme eux, il récolte son pain à la sueur de son front, Fermier de la pensée, il paye largement à son seigneur et maître le public, un magnifique loyer, puisque cette redevance consiste en

œuvres qui enrichissent le cœur de l'humanité ; tandis que le salaire qu'il peut prélever matériellement pour lui-même suffit simplement à le laisser vivre, ainsi que les siens, avec autant d'honneur que de médiocrité. Elles sont restées fameuses, les grandes « platées de pommes de terre » qui faisaient plus d'une fois l'essentiel des repas de la famille et qui n'étaient pas bannies de la table, même les jours d'apparat.

Plus d'une fois Millet connut la gêne. C'est une histoire vieille comme l'art et bien qu'il puisse paraître naïf de s'en indigner encore, il est toujours permis de s'en attrister. Il y a un tel contraste entre cette lutte et les formidables enchères dont nous allons rappeler deux des plus célèbres exemples, que si les gens pratiques et de sang-froid peuvent trouver cet état de choses normal, ils ne peuvent pas nier qu'il ne soit monstrueux. En 1851, poursuivant désormais la série de ses grands poèmes agrestes, de ses « Géorgiques peintes », comme écrivit alors si heureusement Théophile Gautier, Millet avait exposé *le Semeur* ; en 1853, il avait exposé ou achevé *la Tondeuse de moutons, le Berger, les Moissonneuses*. L'espace me manque pour analyser ces belles œuvres dont j'ai cherché à dégager tout à l'heure le caractère commun. L'année 1855 vit cette œuvre capitale, *le Paysan greffant un arbre*. Si le petit bonhomme sur le bord de la route, si bien surpris et raconté par Hobbema dans son tableau de *Middelbarnis*, nous fait penser à tant de choses vraies et humaines, quelles profondes méditations d'humanité n'évoque pas ce paysan, passant au premier plan, et ayant l'air d'accomplir, ainsi que le disait Gautier, en présence de sa femme et de son enfant « quelque rite d'une cérémonie mystique et d'être le grand prêtre d'une divinité champêtre ». De telles œuvres nous font à la fois sentir la permanente beauté de la vie réelle et grave, et nous reporter jusqu'au fond des plus antiques successions des âges. C'est pourquoi Théophile Gautier était bien inspiré en rapprochant ce paysan de Barbizon des héros grecs et des anonymes héros de la terre que Virgile chanta.

Eh bien, cette œuvre était admirée de quelques esprits devanciers, elle causait une sensation intense chez les vraiment grands artistes d'alors, — et Millet n'en trouvait même pas la plus modique somme. Plus tard, ce beau trait deviendra classique comme les plus nobles faits que l'on cite à la jeunesse pour la former aux sentiments élevés : ce fut un artiste qui acheta l'œuvre, et de quelle délicate façon ! Ce fut Théodore Rousseau qui envoya un émissaire à Millet, porteur de quatre mille francs offerts pour *le Greffeur* par un Américain imaginaire, et Millet fut ainsi sauvé dans un moment de détresse. Ce tableau, *voilà* l'auteur n'aurait pas trouvé quatre pauvres billets de mille francs, ni même deux s'il ne s'était rencontré un grand cœur camarade, fut revendu à la vente Hartmann, en 1881, pour 133,000 francs.

L'amitié entre Rousseau et Millet a quelque chose de simple et d'héroïque. Elle est d'autant plus frappante qu'entre les deux hommes il y avait de grandes différences



Voilà-t-il pas une superbe harmonie virile, et n'arrive-t-elle dans la vie de Millet, bien préférable à des isantes ou à des aventures romanesques ?

Voilà-t-il pas une superbe harmonie virile, et n'arrive-t-elle dans la vie de Millet, bien préférable à des isantes ou à des aventures romanesques ?

De l'année 1857, qui fourniraient, à elles seules, le sujet de longues et utiles remarques. Je signale seulement à ceux qui voudront approfondir cette étude, les deux points principaux : l'usage du blanc dans l'œuvre de Millet. Tout est voulu dans ce tableau, et tout y est naturel ; c'est un poème intense, mais dont l'armature cachée est de la plus rigoureuse géométrie, de la plus exacte mécanique. S'il n'était pas savamment construit, il serait moins poétique ; s'il était moins poétique, il ne serait pas si rigoureusement vrai et si parfaitement vivant. Dans *Le Parc aux cerises*, dans *Le Parc aux cerises*, dans *Le Parc aux cerises*, je remarque que le peintre a abordé un des plus difficiles problèmes de la peinture, difficile à ce point que l'école impressionniste, malgré tous ses mérites, d'autres parts, l'a complètement esquivé. Et pourtant les impressionnistes, qui ont dit *per amica silentia lunae*, ne sont-elles pas parmi les plus émouvantes et les plus troublantes de toutes ? Mais ce que nos sens reçoivent de trouble, ce que notre esprit ressent de frissons lorsque c'est un poète qui décrit la nuit, il semble que la peinture échoue à le rendre et à le provoquer. Par la force de sa volonté et l'intensité de sa méditation, Millet est arrivé à créer de la beauté générale et durable, avec un élément qui est toujours, dans son art, presque une curiosité et tout à fait une exception...

*L'Angélus* (1859) est l'autre grand exemple de la destinée immorale des œuvres d'art. Le mot est peut-être un peu vif, mais je le laisse. Songez qu'à son apparition, ce tableau, le plus célèbre de tous, et que certains déclarent, pour des raisons que je ne discuterai pas ici, n'être pas le meilleur, songez que ce tableau ne fut même pas vendu, pour ainsi dire, ou du moins que, dans sa carrière voyageuse, il fut presque aussi souvent échangé que vendu. Un acheteur américain devait le prendre pour le prix convenu de 1,500 francs, mais il le « laissa pour compte ». Millet le cède pour 1,000 francs. Il passe de mains en mains. En 1861, il est échangé avec retour ! Puis il commence à augmenter de prix : 1,800 francs, puis 12,000, puis 38,000, puis 160,000, puis 553,000, puis 800,000. Tirez, vous-mêmes, de ces chiffres les conclusions que vous voudrez ; il n'y a que l'embarras du choix ; pour moi, j'ai trop de choses à dire encore et en trop peu de mots.

Pour en finir avec les dates des principales œuvres, je

me contenterai de rappeler qu'à l'époque de *L'Angélus*, époque de la plus haute maturité, appartiennent encore *la Becquée*, *la Tondeuse de moutons*, et cette peinture des *Tueurs de cochons*, œuvre si dramatique dans sa vérité, et la seule dans toute l'œuvre où l'artiste ait mis un accent de satire et d'amertume humaine, car il a, visiblement, donné avec intention aux bourreaux des physionomies analogues à celle de leur victime. Enfin, *L'Homme à la boue*, cité plus haut, est de l'année 1863. En 1865, Millet eut, par occasion plutôt que par goût, un singulier revenez-y de ses sujets de jeunesse. On lui avait commandé une décoration de salle à manger. Il exécuta trois panneaux et un plafond représentant les saisons par des scènes mythologiques : *Daphnis et Cblé*, *Cérès*, *L'Amour mouillé* et une *Bacchante*, cette dernière peinture formant plafond et possédée aujourd'hui par le roi des Belges. Peut être également citée comme faisant partie des sujets un peu exceptionnels dans l'œuvre, *L'Agar*, qui fait partie de la superbe collection de maîtres de 1830, rassemblée par le peintre de marines hollandais, M. Mesdag. Autant que *Agar* est de couleur puissante et rembrunie, autant les autres panneaux s'efforcent d'être clairs et de couleur agréable. Mais il est des dominateurs à qui le don de plaire est refusé ; ils ont une destinée plus haute.

Pourtant, si les reproches qu'on a adressés à Millet, à propos d'une certaine lourdeur de sa couleur, sont justifiés pour cette décoration de salle à manger, et si cette lourdeur apparaît d'autant plus que les tons fleuris y sont prodigués, nous refusons de souscrire à ces critiques pour tout ce qui concerne les autres œuvres, où la couleur est parfaitement adéquate au dessin et à l'exécution. Si elle a des tendresses parfois, elles sont toujours mâles et robustes ; Millet ne s'y est pas préoccupé des analyses atmosphériques qui paraissent avoir été la conquête de notre temps, mais ses puissantes facultés de synthèse s'affirment autant dans ses larges colorations que dans son dessin sculptural.

Il faut, à ce propos, ne fût-ce que d'un mot, rappeler que les pastels et les dessins noirs ou rehaussés forment une partie considérable de l'œuvre de Millet. Toute une étude ne serait pas trop longue pour traiter ce sujet des dessins seulement, et je serais heureux, si jamais l'occasion m'était offerte, de le faire. On y pourrait, plus à fond encore, analyser toute la philosophie si humaine et si noblement attentive de Millet. On y verrait que pas un des menus faits de la vie intime des êtres instinctifs ne lui a échappé dans sa signification et dans sa beauté ; que les travaux des champs, des forêts, des fermes, ont été observés par lui dans la vérité du geste et dans la portée générale, historique en quelque sorte des grands et durables rites de la terre ; et, pour reprendre la belle idée du poète, rappelée tout à l'heure, on pourrait y attacher le même prix que nous ferions à des annotations des *Georgiques* écrites par Virgile lui-même.

Que, du moins, il nous soit permis de rappeler, pour n'être pas trop incomplet, parmi les pastels, *la Veillée*,



## Les Eaux-Fortes de Millet

la Baratteuse, et cette terrible page de l'Hiver où tout le poème se compose d'un champ labouré, sous un ciel sombre, avec, au premier plan, une herse abandonnée.

Vraiment, rien n'est plus grand et plus dramatique qu'un tel morceau, et c'est comme la plupart des très grandes choses en art : tout le monde l'a vu, un seul l'a exprimé.

Pour les dessins, je noterai l'importance que Millet y attachait lui-même, puisqu'il avait donné à une série de vingt les plus célèbres ce titre qui paraîtra un peu solennel, un peu systématique, mais que Millet, à cette époque de sa vie, avait le droit de prendre : *l'Épopée des champs*.

Oui, ce fut, en vérité, un poète épique et un des rares de notre époque. On demeure confondu, quand on relit les critiques du temps — il est vrai qu'on n'a pas besoin de les relire — où l'on parle de la *bestialité* des figures de Millet, de son grossier naturalisme, que sais-je ? Nous avons d'ailleurs, pour nous consoler, quelques esprits plus pénétrants et plus enthousiastes, et l'on donnerait de nombreuses pages pour avoir écrit cette belle phrase de Castagnary : « Vous rappelez-vous son *Faucheur* ? Il eût fauché toute la terre ! »

A partir de 1870, Millet cessa d'exposer ; il se rendit, pendant l'année terrible, à Cherbourg, où il peignit de belles et tragiques marines. Il revint à Barbizon, en 1871, et à partir de 1872 jusqu'au 20 janvier 1875, date de sa mort, ses forces et sa production déclinaient.

Ainsi disparaissait, suivant la complète silhouette qu'en traçait en quelques mots le même critique que je viens de nommer, « cet homme nourri de la Bible, sévère comme un patriarche, bon comme un juste, ardent comme un apôtre, naïf comme un enfant ».

Un mot encore. L'État, comprenant seulement à la veille de sa mort (chez nous, comme ailleurs, l'État est souvent lent à comprendre) la grandeur de ce génie, s'était avisé de lui commander la décoration de la chapelle de Sainte-Geneviève, au Panthéon. Millet en fut profondément heureux ; la mort ne voulut pas que le grand peintre des bergers retraçât la touchante épopée de la plus sublime des bergères. Ce fut Puvis de Chavannes qui fut alors désigné. C'est peut-être un fait unique dans l'histoire de l'art que l'on rencontre une pareille consolation à de pareils regrets.

ARSÈNE ALEXANDRE.

## LES EAUX-FORTES DE JEAN-FRANÇOIS MILLET, PAR FREDERICK KEPPEL

Les eaux-fortes originales de Jean-François Millet qui sont achevées, sont au nombre de treize seulement. On a aussi de lui huit gravures qui ne peuvent être considérées comme des œuvres, mais plutôt comme des griffonnages, des brouillons artistiques sur cuivre, au moyen de l'aiguille et de la pointe sèche, dans le genre de ceux que Rembrandt prit fantaisie d'exécuter.

Millet s'exerça aussi comme lithographe et comme graveur sur bois. Les trois lithographies laissées par lui sont des compositions achevées, et l'une d'elles, *le Semeur*, — un paysan jetant le grain dans les sillons — est une de ses plus belles gravures.

Dans la gravure sur bois, Millet se borna à des essais. Les bois qu'on lui a attribués ont été, en réalité, gravés, d'après son dessin et sous sa direction, par ses deux frères Pierre et Jean-Baptiste Millet. Il eut l'intelligence de comprendre que la gravure sur bois, de son temps, n'était rien de plus qu'une mauvaise imitation de la gravure sur cuivre ou sur acier, et il la ramena à la large et grande simplicité d'Albert Dürer, trois siècles auparavant.

Pour multiplier les reproductions de ses dessins originaux, Millet employa, comme Corot et Daubigny, le procédé de l'héliographie. L'artiste dessinait sur une plaque de verre rendue opaque au moyen d'une couche de vernis noir recouverte de crayon blanc en poudre. Des épreuves du dessin étaient obtenues par le procédé qu'emploie le photographe traitant un négatif, et le résultat était celui de la photographie.

Si le *Studio* n'était pas une revue illustrée, il conviendrait de faire ici la description détaillée de chacune des eaux-fortes de Millet. En pareille matière, une réduction d'une gravure vaut mieux que toutes les peintures verbales, fussent-elles de Ruskin. Les reproductions qui figurent ici — fussent-elles les plus belles qu'on ait jamais faites, — sont bien inférieures, cela va sans dire, aux originaux. La nécessité d'en réduire quelques-unes est un sérieux désavantage, mais si ces reproductions valaient les originaux, chaque numéro du *Studio* devrait se payer 2,500 francs.

En tenant compte des inévitables manques dans les reproductions qui figurent ici, nous prions le lecteur de les examiner ; si elles ne plaident pas pour elles-mêmes, si elles ne paraissent pas absolument originales de dessin et d'exécution, tout ce que pourrait dire l'écrivain pour les décrire verbalement, serait une tentative inutile.

Un grand nombre d'eaux-fortes de notre temps sont négligées — et à juste titre — parce qu'elles ne sont rien de plus que des imitations déguisées de l'œuvre de quelque grand artiste. Un critique d'esprit disait récemment des eaux-fortes d'une exposition, que c'était des « sifflets d'un sou » et, en effet, ces eaux-fortes n'avaient guère plus de valeur que des sifflets d'un sou, car il leur manquait l'originalité.

On disait un jour, devant le vieux Dr Samuel Johnson, que les écrits d'un certain poète contemporain ressemblaient à ceux de Dryden et qu'ils étaient tout aussi jolis : « Ce poète, répliqua le Dr Johnson, peut faire autant de bruit que Dryden, mais il ne peut pas lancer son boulet. »

Ici, la détonation du canon de Millet et le boulet qu'il lançait, tout était de lui. On peut ne pas admirer ses eaux-fortes, mais au moins sont-elles l'expression franche de sa propre conception et de sa vision des choses.

Rembrandt grava rarement, ou même jamais, la com-

suivant la disposition dans laquelle il se trouvait.

en traitant ce sujet, a dit :

« Je ne croirais pas à une exacte reproduction de sa peinture : il préférerait donner une nouvelle expression, avec un procédé artistique différent, à une conception déjà exprimée en peinture. Chaque eau-forte a donc son mérite particulier d'eau-forte, aussi franchement, aussi simplement que s'il n'existait aucune peinture du même sujet. La véritable nature artistique de Millet se montre dans cette façon de procéder, comme aussi la force et l'universalité de sa nature se prouvent par l'excellence de ses eaux-fortes comparées à l'excellence des peintures qui s'y rapportent. L'artiste qui se serait consacré à l'eau-forte, qui n'aurait jamais fait de peinture et qui ne se serait jamais préoccupé des effets propres à la peinture, ne serait pas un meilleur aqua-fortiste que Millet, et cependant bien peu nombreuses sont ses eaux-fortes et bien nombreux ses tableaux. »

S'occuper de la ligne et non des tons pour l'expression, faire parler chaque ligne, et n'employer en fait de ligne que ce qui est absolument nécessaire pour exprimer ce qui l'on veut dire, parler fortement, brièvement et à point, dire beaucoup en parlant peu, suggérer plutôt qu'expliquer, mais suggérer d'une façon claire, originale et nette, telles sont les qualités d'un bon aqua-fortiste, et c'est ce que Millet a fait mieux qu'aucun artiste depuis Rembrandt. Certains aqua-fortistes modernes ont plus de charme, aucun n'a plus de profondeur; certains ont plus de grâce et de délicatesse de touche, aucun n'a plus de force, d'assurance, plus d'économie de moyens. Comparez une de ces gravures avec la peinture correspondante et vous comprendrez mieux l'importance intellectuelle de l'art de Millet.

Un autre très bon critique des peintures et des eaux-fortes de Millet, me disait : « Je les aime plus encore que ses peintures. Quand il poignait, il pensait à sa couleur; mais quand il faisait de l'eau-forte, il ne pensait qu'à son dessin. » De même qu'en musique, une belle mélodie est toujours le fondement et l'âme vivante de la composition, en peinture le dessin original est l'essentiel *sine qua non*.

Une date précise sert à caractériser une époque définie. Les Français, dans leurs discours politiques, font beaucoup usage de dates pour désigner quelque événement politique, et si l'auditeur n'est pas au courant de la chronologie, il se trouvera très embarrassé. Les « hommes de

pas tous leurs belles œuvres en 1830, mais cette date de 1830 sert à désigner toute la période de leur activité. De même, s'il faut trouver un mot qui désigne la belle époque de l'eau-forte au XIX<sup>e</sup> siècle, on appellera les artistes qui en firent la grandeur : *les bommes de 1860*.

Ce fut une grande année pour l'eau-forte. Millet fit sa meilleure œuvre; les plus belles planches de Moujon venaient d'être gravées, bien que sa *Rue Pirouelle* soit datée de 1850, *La grande Bergerie* de Charles Jacquesson est de 1850; le chef-d'œuvre de sir Seymour Haden, *Rue à Tipperary*; le *Rotherbilbe* de Whistler, et son portrait à la poignée sèche du graveur Riault portent tous la date de 1860. Pour Whistler cette date est accompagnée avant et après par *Black Line Whistler*, *Bibi Lalouette* et *Bibi Talentin* qui ont été faits en 1859, tandis que la fameuse pointe-sèche *la Forge* est de 1861. En 1860, Millet, Jacquemart, Bracquemont et Legros étaient dans l'apogée de leur talent d'aqua-fortistes. Gaillard avait commencé son admirable œuvre au burin et, en Angleterre, quelques-uns des admirables paysages gravés de Samuel Palmer avaient déjà paru.

Deux critiques influents, Philippe Burty en France, et Philip-Gilbert Hamerton en Angleterre, firent beaucoup pour populariser l'eau-forte, mais ces écrivains ne furent pas sans faire quelque mal; ils mirent à la mode les eaux-fortes; elles furent collectionnées par des gens incapables de savoir ni de comprendre, et la possession d'eaux-fortes bonnes ou mauvaises devint un cachet de bon goût. A notre époque commerciale, toute demande anémiée offre correspondante. Aussi, qu'arriva-t-il? Des artistes commencèrent à faire de l'eau-forte comme on exploite un métier. Nous connaissons tous le triste résultat de cette production. Les quelques eaux-fortes faites en ces récentes années ont été perdues dans la masse d'œuvres vulgaires qui n'auraient jamais dû exister. Les théologiens nous disent que le ciel est un lieu d'élection pour les élus. Tous ceux qui peuvent sentir et comprendre le charme paisible d'une petite eau-forte de la bonne manière, ceux-là sont des élus; ils sont et seront toujours peu nombreux.

En fait, aucun artiste ne produit une eau-forte de valeur sans faire un sacrifice de temps et d'argent; depuis des siècles, presque toujours le grand graveur a été aussi un grand peintre, et l'effort intellectuel, le temps et l'habileté exigés pour produire un chef-d'œuvre auraient été employés plus profitablement à peindre. Sir Joshua Reynolds conseille à l'artiste de travailler régulièrement à sa peinture, qu'il soit entrain ou non; il ne fera de l'eau-forte que dans ses bons moments, d'où la conséquence qu'une eau-forte faite dans ces conditions a plus de chance d'être une œuvre intéressante qu'une peinture.

Revenons à Millet. Nous terminerons par une anecdote. Après la mort du maître, en 1875, son ami et biographe, Alfred Sensier, vendit aux enchères sa collection d'œuvres de Millet, avec un profit immense sur les prix qu'il avait payés; on prétendit alors que Sensier avait

## Les Eaux-Fortes de Millet

indignement exploité l'artiste dans le besoin. Il n'est que trop vrai que, pendant de longues années, Millet fut trop heureux de vendre ses œuvres à n'importe quel prix, et Sensier fut un des rares amateurs qui eurent l'intelligence de les acheter. L'auteur de cet article, s'intéressant à tout ce qui touche Millet, interrogea à ce sujet un fils et une fille de Millet. M. Charles Millet, architecte à Paris, n'hésita pas à déclarer que son père avait toujours été reconnaissant à Alfred Sensier de la sympathie qu'il lui avait témoignée, et sa sœur aînée, M<sup>me</sup> Saignier, qui était une femme d'un certain âge à la mort de son père, déclara que

Millet avait recommandé à ses enfants d'aimer et de considérer Alfred Sensier presque comme le bon Dieu.

Dans la ville de Cork, un cocher irlandais, agréablement surpris de voir son « bourgeois » l'aider à transporter une lourde malle, s'écriait : « Un peu d'aide, Monsieur, c'est mieux que beaucoup de pitié. » Millet eut grand besoin d'appui ; ceux qui pouvaient l'aider le plainquirent, et comme le prêtre et le lévite de la parabole, ils passèrent de l'autre côté. Si Sensier fut un Samaritain, il fut un bon Samaritain, car il vint au secours de l'homme qui était tombé parmi les voleurs.

FREDERICK KEPPEL.



## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### CAMILLE COROT

#### PEINTURES A L'HUILE

|                                         |      |
|-----------------------------------------|------|
| Musique et art. . . . .                 | C 1  |
| Eurydice. . . . .                       | C 2  |
| Mère et enfant. . . . .                 | C 3  |
| Le Baigneur. . . . .                    | C 4  |
| Intérieur (Limousin). . . . .           | C 5  |
| Tivoli vu de la villa d'Este. . . . .   | C 6  |
| Agar dans le désert. . . . .            | C 7  |
| Paysage d'Italie. . . . .               | C 8  |
| Château-Thierry. . . . .                | C 9  |
| Près d'Arras. . . . .                   | C 10 |
| Vue de Rome. . . . .                    | C 11 |
| Le Grand Chêne à Fontainebleau. . . . . | C 12 |
| La Rafale. . . . .                      | C 13 |
| Effet de soir. . . . .                  | C 14 |
| Orphée. . . . .                         | C 15 |
| Cour de ferme à Coubron. . . . .        | C 16 |
| Le Canal de Saint-Quentin. . . . .      | C 17 |
| Le Pont. . . . .                        | C 18 |
| Souvenir d'Italie. . . . .              | C 19 |
| Le Chevrier. . . . .                    | C 20 |
| Paysans près d'un lac. . . . .          | C 21 |
| Chevrier jouant de la flûte. . . . .    | C 22 |
| Le Lac. . . . .                         | C 23 |
| Danse de nymphes. . . . .               | C 24 |
| Baigneuses. . . . .                     | C 25 |

### JEAN-FRANÇOIS MILLET

#### ETUDES AU CRAYON

|                                            |      |
|--------------------------------------------|------|
| La Sieste. . . . .                         | M 1  |
| Le Battage. . . . .                        | M 2  |
| La Barrière. . . . .                       | M 3  |
| La Plantation des pommes de terre. . . . . | M 4  |
| La Récolte des pommes de terre. . . . .    | M 5  |
| Femme faisant paître une vache. . . . .    | M 6  |
| L'Étang de Ville-d'Avray. . . . .          | C 26 |

|                                         |      |
|-----------------------------------------|------|
| Le Parc des Lions à Mont-Marly. . . . . | C 28 |
| Vieille Maison. . . . .                 | C 39 |
| Le Lac d'Albano. . . . .                | C 30 |
| Le Château de Wagnouville. . . . .      | C 31 |
| Les Baigneurs. . . . .                  | C 32 |
| Arbres et étang. . . . .                | C 33 |
| L'Arbre courbé. . . . .                 | C 34 |
| Paysan à cheval. . . . .                | C 35 |
| Baigneuses. . . . .                     | C 36 |
| La Tour. . . . .                        | C 45 |

#### PEINTURE DÉCORATIVE

|                                    |      |
|------------------------------------|------|
| Don Quichotte et Cardenio. . . . . | C 27 |
|------------------------------------|------|

#### DESSINS AU FUSAIN

|                            |      |
|----------------------------|------|
| Etude de paysage. . . . .  | C 37 |
| Etude de paysage. . . . .  | C 38 |
| Souvenir d'Italie. . . . . | C 39 |
| Etude de paysage. . . . .  | C 40 |

#### EAUX-FORTES

|                                    |      |
|------------------------------------|------|
| Souvenir de Toscane. . . . .       | C 41 |
| Paysage d'Italie. . . . .          | C 42 |
| Bateau sous les saules. . . . .    | C 43 |
| L'Étang de Ville-d'Avray. . . . .  | C 44 |
| Paysage boisé. . . . .             | C 46 |
| Souvenir d'Italie. . . . .         | C 47 |
| L'Angelus. . . . .                 | M 7  |
| Les Voyageurs. . . . .             | M 8  |
| Chevriers et chèvres. . . . .      | M 9  |
| L'Appel du troupeau. . . . .       | M 10 |
| Le Chargement. . . . .             | M 11 |
| Le Veau. . . . .                   | M 12 |
| L'Aumône. . . . .                  | M 13 |
| Le Jour de lavage. . . . .         | M 14 |
| Le Pot-au-feu. . . . .             | M 15 |
| Fille préparant le beurre. . . . . | M 16 |
| Premiers pas. . . . .              | M 17 |
| Le Vieux Bûcheron. . . . .         | M 18 |

## Table des Illustrations

|                                         |      |                                       |      |
|-----------------------------------------|------|---------------------------------------|------|
| Baigneuse. . . . .                      | M 16 | Eaux-Fortes                           |      |
| Le Bateau. . . . .                      | M 20 | Femme cousant. . . . .                | M 49 |
| Le Bateau à vapeur. . . . .             | M 21 | Le Battage du beurre. . . . .         | M 48 |
| Porteuse de lait. . . . .               | M 22 | Homme à la brouette. . . . .          | M 46 |
| Le Pêcheur. . . . .                     | M 23 | Paysans partant à l'ouvrage. . . . .  | M 50 |
| Mère et enfant. . . . .                 | M 24 | Bergère filant. . . . .               | M 51 |
| Phébus et Borée. . . . .                | M 25 | Esquisse. . . . .                     | M 52 |
| Vannage. . . . .                        | M 26 | Bergère assise. . . . .               | M 53 |
| Le Village. . . . .                     | M 27 | Deux Terrassiers. . . . .             | M 54 |
| Le Village détrempé de l'arbre. . . . . | M 35 | Esquisses. . . . .                    | M 55 |
| Le Village. . . . .                     | M 40 | Les Deux Vaches. . . . .              | M 56 |
| Jeune bergère. . . . .                  | M 47 | Les Ramasseurs de varech. . . . .     | M 58 |
| PEINTURE AU BUIE                        |      | La Veillee. . . . .                   | M 59 |
| Femme endormie. . . . .                 | M 28 | Repos du terrassier. . . . .          | M 61 |
| La Mer. . . . .                         | M 29 | POINTE-SÈCHE                          |      |
| Le Rivage. . . . .                      | M 30 | Moutons et vache paissant. . . . .    | M 57 |
| Presbytère à Greville. . . . .          | M 31 | AQUARELLES                            |      |
| Printemps. . . . .                      | M 32 | Pacification. . . . .                 | M 62 |
| Les Tueurs de cochons. . . . .          | M 33 | Etude de paysage. . . . .             | M 63 |
| La Nive. . . . .                        | M 34 | Etude de paysage. . . . .             | M 64 |
| CÉdipe détaché de l'arbre. . . . .      | M 36 | HÉLIOGRAVURE SUR VERRE                |      |
| La Mort et le Bûcheron. . . . .         | M 32 | Jeune fille puisant de l'eau. . . . . | M 65 |
| Femmes puisant de l'eau. . . . .        | M 38 | GRAVURES SUR BOIS                     |      |
| Paysanne filant. . . . .                | M 39 | Fagotage. . . . .                     | M 66 |
| Printemps. . . . .                      | M 41 | Bottelage. . . . .                    | M 67 |
| Travail. . . . .                        | M 42 | Moisson. . . . .                      | M 68 |
| La Bergère. . . . .                     | M 43 | Recette du lin. . . . .               | M 69 |
| La Ménagère. . . . .                    | M 45 | La Tonte. . . . .                     | M 70 |
| DESSINS À LA PLUME                      |      | Ecrasement du lin. . . . .            | M 71 |
| Le Semeur. . . . .                      | M 49 | Faucheur. . . . .                     | M 72 |
| Mère et fils. . . . .                   | M 60 | Faneuse. . . . .                      | M 73 |

## Liste des Planches Spéciales

QUI NE FIGURENT PAS DANS LA TABLE PRÉCÉDENTE

|                                                                |                                                                        |         |
|----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|---------|
| <u>CAMILLE COROT</u>                                           | Vert-Vert, le perroquet du couvent, reproduction en couleurs. . . . .  | P 4     |
| Portrait de Camille Corot, photogravure. . . . .               | Le Semeur, d'après la lithographie originale. . . . .                  | P 8     |
| Environs de Rome, 1866, d'après l'eau-forte originale. . . . . | Bergère tricotant, photogravure d'après l'eau-forte originale. . . . . | P 16    |
| L'Étang, reproduction en couleurs. . . . .                     | L'Heureuse Famille, fac-similé du dessin original. . . . .             | M 4     |
| Le Lac, photogravure. . . . .                                  | Baigneur, reproduction teintée. . . . .                                | M 8     |
| Au bord de l'étang, reproduction teintée en couleur. . . . .   | La Soupe, d'après l'eau-forte originale. . . . .                       | M 16    |
| Le Fond de la vallée, reproduction en couleur. . . . .         | Le Cardage de la laine, d'après l'eau-forte originale. . . . .         | M 21-22 |
| Vue de Ville-d'Avray, photogravure. . . . .                    | Les Scieurs de long, photogravure. . . . .                             | M 27    |
| L'Heure matinale, reproduction en couleur. . . . .             | Glaneuses, d'après l'eau-forte originale. . . . .                      | M 35-36 |
| Le Sentier de l'église, reproduction en couleurs. . . . .      | Bergère assise, d'après le bois original. . . . .                      | M 46-47 |
| <u>JEAN-FRANÇOIS MILLET</u>                                    | Bergère, photogravure. . . . .                                         | M 56    |



# COROT AND MILLET

WITH CRITICAL ESSAYS  
BY GUSTAVE GEFFROY  
& ARSÈNE ALEXANDRE



EDITED BY CHARLES HOLME

OFFICES OF 'THE STUDIO,' LONDON,  
PARIS, NEW YORK MCMII



## PREFACE

A man confronted with the array of work in this volume feels it unnecessary to write a prefatory note on the arts of Corot and Millet. It is a volume that explains itself; it asks for no introduction. But the Editor, in issuing it to the public, desires to offer his cordial thanks to all who have helped in its preparation, beginning with the authors, M. Gustave Geffroy and M. Arsène Alexandre, whose admirable essays lose but little of their style in the sympathetic translations by Mr. Edgar Preston. Mr. F. Keppel, after long study of the subject, has written the notes on the etchings of Millet. The collectors who have kindly lent work for reproduction include Sir Matthew Arthur, Bart., Mr. Alexander Young, Mr. W. A. Coats, Mr. A. T. Reid, Mr. Charles Ricketts, Mr. Morley Pegge, Mr. Alexander MacBride, Mr. W. Pitcairn Knowles, Dr. T. W. T. Lawrence, Mr. James Arthur, Monsieur Henri Rouart, and Monsieur Léon Bonnat. Much assistance has also been received from Messrs. William Marchant & Co., Messrs. Dowdeswell and Dowdeswell, Mr. R. Gutekunst, Mr. E. van Wisselingh, Mr. F. Keppel, Messrs. C. Klackner & Co., Messrs. Braun, Clément & Co., the Société Anonyme des Galeries Georges Petit, Messrs. Durand-Ruel et Fils, Messrs. Carfax & Co., the Autotype Company, Messrs. Obach & Co., Messrs. Cottier & Co., Messrs. Hollander and Cremetti, and the Proprietors of the French Gallery, London.

# LIST OF ILLUSTRATIONS

## CAMILLE COROT

### OIL PAINTINGS.

|                                      |      |                                  |      |
|--------------------------------------|------|----------------------------------|------|
| "Music and Art"                      | c 1  | "Pool at Ville d'Avray"          | c 26 |
| "The Wounded Eurydice"               | c 2  | "Le Parc des Lions à Mont-Marly" | c 28 |
| "Mother and Child"                   | c 3  | "Old Cottage near Semeur"        | c 29 |
| "The Bather"                         | c 4  | "Le Lac d'Albano"                | c 30 |
| "Cottage Interior—Limousin"          | c 5  | "The Castle of Wagnouville"      | c 31 |
| "Tivoli, seen from the Villa d'Este" | c 6  | "The Bathers"                    | c 32 |
| "Hagar in the Wilderness"            | c 7  | "Trees and Pond"                 | c 33 |
| "Italian Landscape"                  | c 8  | "The Bent Tree"                  | c 34 |
| "Château Thierry"                    | c 9  | "Peasant Riding"                 | c 35 |
| "Near Arras"                         | c 10 | "Women Bathing"                  | c 36 |
| "View of Rome"                       | c 11 | "The Tower"                      | c 45 |
| "The Great Oak at Fontainebleau"     | c 12 | DECORATIVE PAINTING.             |      |
| "A Gust of Wind"                     | c 13 | "Don Quixote and Cardenio"       | c 27 |
| "Evening Glow"                       | c 14 | CHARCOAL DRAWINGS.               |      |
| "Orpheus"                            | c 15 | "Landscape Study"                | c 37 |
| "Farmyard at Coubron"                | c 16 | "Landscape Study"                | c 38 |
| "The Canal at St. Quentin"           | c 17 | "Souvenir d'Italie"              | c 39 |
| "The Bridge"                         | c 18 | "Landscape Study"                | c 40 |
| "Souvenir d'Italie"                  | c 19 | ETCHINGS.                        |      |
| "The Goat-herd"                      | c 20 | "Souvenir de Toscane"            | c 41 |
| "Peasants near a Lake"               | c 21 | "Italian Landscape"              | c 42 |
| "Goat-herd Piping"                   | c 22 | "Boat under the Willows"         | c 43 |
| "The Lake"                           | c 23 | "The Pool at Ville d'Avray"      | c 44 |
| "Dance of Nymphs"                    | c 24 | "A Wooded Country"               | c 46 |
| "Women Bathing"                      | c 25 | "Souvenir d'Italie"              | c 47 |

## JEAN FRANÇOIS MILLET

### CRAYON STUDIES.

|                         |     |                       |      |
|-------------------------|-----|-----------------------|------|
| "A Siesta"              | M 1 | "The Angelus"         | M 7  |
| "Threshing"             | M 2 | "The Travellers"      | M 8  |
| "The Stile"             | M 3 | "Goat-herd and Goats" | M 9  |
| "Potato Planting"       | M 4 | "Calling in the Herd" | M 10 |
| "The Potato Harvest"    | M 5 | "Loading"             | M 11 |
| "Woman Pasturing a Cow" | M 6 | "The Calf"            | M 12 |
|                         |     | "Almsgiving"          | M 13 |



JEAN FRANÇOIS MILLET—*continued*

|                                            |      |                              |      |
|--------------------------------------------|------|------------------------------|------|
| "Washing Day"                              | M 14 | PEN DRAWINGS.                |      |
| "Le Pot-au-Feu"                            | M 15 | "The Sower"                  | M 44 |
| "Girl Churning"                            | M 16 | "Mother and Son"             | M 60 |
| "First Steps"                              | M 17 | ETCHINGS.                    |      |
| "The Old Woodman"                          | M 18 | "Woman Sewing"               | M 46 |
| "Girl Bathing"                             | M 19 | "Churning"                   | M 48 |
| "Washerwomen"                              | M 20 | "Man with a Wheelbarrow"     | M 46 |
| "A Little Shepherdess"                     | M 21 | "Peasants Starting for Work" | M 50 |
| "Carrying Milk"                            | M 22 | "Shepherd-Girl Spinning"     | M 51 |
| "A Lesson in Knitting"                     | M 23 | "Trial Sketches"             | M 52 |
| "Mother and Child"                         | M 24 | "A Shepherdess Seated"       | M 53 |
| "Phèbus et Borèe"                          | M 25 | "Two Men Digging"            | M 54 |
| "Winnowing"                                | M 26 | "Trial Sketches"             | M 55 |
| "Gardening"                                | M 27 | "The Two Cows"               | M 56 |
| "Œdipus being Taken Down<br>from the Tree" | M 35 | "The Seaweed Gatherers"      | M 56 |
| "The Lamb"                                 | M 40 | "The Vigil"                  | M 59 |
| "A Young Shepherdess"                      | M 47 | "Digger Resting"             | M 61 |
|                                            |      | DRYPOINT.                    |      |
| OIL PAINTINGS.                             |      | "Sheep and Cow Grazing"      | M 57 |
| "Woman Asleep"                             | M 28 | WATER-COLOURS.               |      |
| "The Sea"                                  | M 29 | "The Peacemaker"             | M 62 |
| "Coast Scene"                              | M 30 | "Landscape Study"            | M 63 |
| "Parish Church at Gréville"                | M 31 | "Landscape Study"            | M 64 |
| "Spring Time"                              | M 32 | HELIOGRAPH ON GLASS.         |      |
| "The Pig-killers"                          | M 33 | "Girl Drawing Water"         | M 65 |
| "The Nestlings"                            | M 34 | WOODCUTS.                    |      |
| "Œdipus being Taken Down<br>from the Tree" | M 36 | "Faggoting"                  | M 66 |
| "Death and the Woodman"                    | M 37 | "Trussing"                   | M 67 |
| "Drawing Water"                            | M 38 | "Reaping"                    | M 68 |
| "Peasant Woman Spinning"                   | M 39 | "Flax-pulling"               | M 69 |
| "Spring Time"                              | M 41 | "Shearing"                   | M 70 |
| "Labour"                                   | M 42 | "Flax-crushing"              | M 71 |
| "The Shepherdess"                          | M 43 | "Mowing"                     | M 72 |
| "A Housewife"                              | M 45 | "Raking"                     | M 73 |

# LIST OF SPECIAL PLATES NOT INCLUDED IN THE FOREGOING

## CAMILLE COROT

|                                                             |                                        |       |
|-------------------------------------------------------------|----------------------------------------|-------|
| "Portrait of Camille Corot." A Reproduction in Photogravure | <i>Frontispiece to Corot Monograph</i> |       |
| "Environs de Rome, 1866." From the Original Etching         | <i>facing page</i>                     | viii  |
| "The Pool." A Reproduction in Colours                       | " "                                    | xvi   |
| "The Lake." A Reproduction in Photogravure                  | " "                                    | xxiv  |
| "Peasants near a Pool." A Reproduction in Tints             | " "                                    | xxxii |
| "At the End of the Valley." A Reproduction in Colours       | "                                      | c 9   |
| "View of Ville d'Avray." A Reproduction in Photogravure     | "                                      | c 19  |
| "L'Heure Matinale." A Reproduction in Colours               | "                                      | c 27  |
| "The Pathway to the Church." A Reproduction in Colours      | "                                      | c 35  |

## JEAN FRANÇOIS MILLET

|                                                                     |                                         |       |
|---------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-------|
| "Portrait of J. F. Millet." From the Drawing by Himself             | <i>Frontispiece to Millet Monograph</i> |       |
| "Ver-Vert, the Parrot of the Nuns." A Reproduction in Colours       | <i>facing page</i>                      | iv    |
| "The Sower." From the Original Lithograph                           | " "                                     | viii  |
| "A Shepherdess Knitting." A Photogravure after the Original Etching | " "                                     | xvi   |
| "The Happy Family." In Facsimile of the Original Drawing            | " M                                     | 4     |
| "The Bather." A Reproduction in Tints                               | " M                                     | 8     |
| "La Soupe." From the Original Etching                               | " M                                     | 16    |
| "Carding Wool." From the Original Etching                           | " M                                     | 21 22 |
| "The Woodsawyers." A Reproduction in Photogravure                   | " M                                     | 27    |
| "Gleaning." From the Original Etching                               | " M                                     | 35-36 |
| "A Shepherdess Seated." From the Original Woodcut                   | " M                                     | 46-47 |
| "The Shepherdess." A Reproduction in Photogravure                   | " M                                     | 59    |







# JEAN-BAPTISTE CAMILLE COROT.

## By GUSTAVE GEFFROY.



HE life story of Corot tells itself all the world over. One recognises it in the public gallery, in the private collection, in the drawing-room where one of his canvases hangs on the wall. That life-story is his work—those moist, quivering, luminous paintings in which there is water and herbage, trees and clouds, with light rising or sinking on the horizon, a presentiment or a memory of the sunshine, a sweet harmony of moonlight and stars, a silvered reflection speaking amid the silence and the night. Each one of these canvases speaks for Corot, and says to us: "That day, that morning, that evening, or that night I was here, before this pool, this wood, this plain, this field, or this house. I stood under the gloomy sky, full of tears of rain. On this sad grey visage I saw the divine smile of light arise; saw fall a shower of infinite softness, gleaming with the sun's own gold, and the sound of those rain-drops falling on the leaves was exquisite. 'Twas Spring complete, in its awakening, its perfume, its colour, its sound. Anon it was the wind, come from afar, hurrying through the valley, bending the trees, rustling the foliage, scattering the leaves, and ruffling the waters. Everything responded to the same movement, in the same way, and I strove to follow the rapid flight of the landscape, which, though keeping its place, seemed to be wildly hurrying by. 'Twas Autumn complete, with its breath of decay, its death-rattle, its farewell. Peace I found once more within this moon-lit glade, with a trace of daylight still lingering above the forest tops. That night I thought I saw the hamadryads starting from the trees, and the nymphs dancing among the ferns."

Other works, neither landscapes nor figure-pieces, might utter other confidences: "For the most part they are humble creatures—girls and women—I have depicted. I had met them in the street in their Italian garb, or in their servants' clothes; or maybe they had come to my studio to ask if I wanted models. I never sent them away. In them I saw the beauty of life. That beauty is in every living creature, in everything that breathes, just as it is in everything which is impregnated with life. It has given me as much pleasure to paint these women as to paint my landscapes. On their flesh the poem of

the hours has unfolded itself as beautiful, as enchanting, as on the soil, the waters, the hills, and the trees. The mystery of the woods was in their hair; the mystery of the sky and of the still pools in their eyes. So too, Spring and Autumn passed before me when they smiled, joyously or sadly. And their simple speech would ever bring to my eyes the dancing of the nymphs."

Thus, and doubtless far better, do Corot's paintings speak to such as look at them and listen to what they say. Each recounts an hour of his life, the moment when he was charmed, ravished, dazzled by the poetry of things,—by some forest-glade in Artois, by some pond at Ville d'Avray, or by the supple body of some woman near him. Therein was his life, his real life, his whole life indeed, for all the time he passed away from his easel he would spend, whether he were alone or in conversation with others, in dreaming, in spite of himself, so to speak, of the relations, the harmonies, existing between the things he saw everywhere around him, the things he had reproduced yesterday, that he was about to reproduce that very day, and on the morrow, and on all the morrows right to the end. A man, an artist, of this sort, possessing the gift of seeing and the gift of creating anew, is never completely free to think of aught else but his art. Even when not deliberately thinking of it he really is doing so, unknown to himself. These haunted brains are for ever weaving schemes in secret.

But I must tell of the exterior of this life, gathering together the traits of which it was made up, and collecting the words spoken or written by Corot and by those who knew, admired, and discussed him. For all this too has its interest, inasmuch as it assists one to understand his work, and to follow its formation, its variations, its gradations.

I have before me one of the latest portraits of Corot—a photograph. The features are clearly marked. The brow, high and bare, crowned with hair in the *coup de vent* style, is furrowed with lines. His glance goes clear, keen, direct, from beneath the heavy eyelids. The nose, short and fleshy, is attached to the cheeks by two strongly marked creases. There is a smile on the lips, of which the lower is very thick—altogether, a good, intelligent, witty face. Nothing to suggest a life of struggles, of alternations of hope and despair. Corot was indeed spared such a life, for his family, although failing to understand him, supplied him with means sufficient to enable him to preserve his liberty. In truth he could not have desired more.

At the corner of the Rue du Bac and the Quai d'Orsay, opposite

## COROT

the Pont Royal, there stood more than a hundred years ago a little shop with a sign-board bearing these words in yellow paint :

### MME. COROT, MARCHANDE DE MODES.

It was a well-frequented shop. Mme. Corot, assisted by several capable girls, created new models, while her husband, an office clerk, spent his days in town among the day-books and ledgers appertaining to the book-keeping system of the business houses of the period. It was amid these quiet but businesslike surroundings, in this atmosphere of prudent, steady, middle-class existence, that Jean-Baptiste Camille was born on the 28th of July, 1796 (10 Thermidor, Year IV.).

The birth of the child made no particular change in the life of the parents, who already had a daughter, two years of age. M. Jean Louis Corot continued to keep his accounts and strike his balances. Only for a few days did Mme. Corot neglect her elegant combinations of tulle and ribbons, *ruches* and hat shapes. The boy was sent to a primary school, where he won some successes, and on the 15th of December, 1806, obtained a "*bourse nationale*," or scholarship, which enabled him in the April following to enter a *lycée* at Rouen, where he had as *correspondant* a M. Jeunegon, living at No. 90, Rue Beauvoisine.

Here, in the provinces, young Camille, real Parisian as he was, first became acquainted with the bitters of life. He was home-sick, longed for his family, for Paris, and for the pavement of the quays, for the Tuileries, for the Seine—which is not the same thing at Rouen—for the Louvre, stretching its noble lines right in front of his home in the Rue du Bac. His studies at the time reveal his state of mind. It appears from notes preserved in the archives of the *lycée* that the first class he went through was what is known as "the second year of grammar," which corresponds with the fifth at present ; he even went as far as the *belles-lettres* classes (rhetoric). His name does not once appear in the lists of honours, not even in drawing. Nevertheless he got through his "humanities" by the 29th of June, 1812, and returned to Paris. Here his father placed him with a *marchand de nouveautés*, M. Ratier, with whom he stayed a year, and then with a draper in the Rue Saint-Honoré, a M. Delalain.

It was not long-cloth young Corot wanted, but canvas—canvas stretched on a frame-work, ready to be daubed. The yard-measure has no kinship with the brush, and druggets from Sedan or Elbœuf have as little connection with palette and colours.

One of Corot's biographers, M. Alfred Robaut, tells a story which may be given here :

"One day," he remarks, "when I was in Corot's studio, there entered a father with his son, the former exclaiming : ' Monsieur Corot, here's a young man of whom your friend M. X—— will have spoken to you. He threatens to upset the happiness of the whole family. I wanted to secure a position for him, something solid which should provide for his existence ; but he, on the contrary, has taken it into his head to become a painter ! Now I ask you, Monsieur Corot, is it reasonable ?—for I was assured I might rely on your advice.'

" ' H'm, h'm,' replied the painter, placing his pipe on the edge of his easel, ' this is serious, sir, very serious ! But come, did this young man finish his studies ?'

" ' Nearly,' answered the father.

" ' And since then ?'

" ' Ah, Monsieur Corot, nothing that's much good ! Six years ago I put him in business, and that didn't suit him. He was always scribbling behind his master's counter, and then——'

" Corot, ready to burst with laughter, bit his lip and exclaimed : ' Why, that's my own story you're telling me. . . . That's absolutely what happened to me ; and, if you like, I will tell you the rest. . . .'

" The rest," in Corot's case, may be told in a few lines. M. Delalain, discovering that his assistant had no aptitude for sedentary work, made him a sort of town-traveller. Carrying a parcel of patterns, wrapped up in water-proof cloth, Corot went from street to street among the retail dealers, doing his work, but doubtless doing it badly, for the result was very meagre. Many a time his employer met him in the street, gazing at the pictures and prints in the shop windows, and shifting from place to place in order to get a better view, sometimes putting his parcel on the ground to shade his eyes with both hands ; as often as he possibly could do so he went into the Louvre. At such times Corot was far away from all thought of his sales or the profit he might make out of them. Little cared he either for the lessons his master had given him in the art of disposing of his goods, especially that of getting rid of old-fashioned damaged stuff at the highest possible price—principles altogether repugnant to the honest conscience of the lad, who could not understand why one should be at such pains to entrap other people. " But that's business !" replied M. Delalain, " Ah, you'll never have the commercial spirit !"

No, as will soon be seen, Corot was never to have the shopkeeper's



## COROT

temperament. M. Corot père, pulled one way by the boy's master, who declared he could make nothing of his assistant, harassed on the other hand by the boy himself, riding his painting hobby more furiously than ever, dreaming only of frames and easels, mahlsticks, brushes, and palettes—M. Corot père at last decides, at the end of eight years, to go into the matter, and see what can be done for his nuisance of a son. A solemn council is held in the backshop in the Rue du Bac; the state of the family exchequer is examined, and it is found possible to detach an allowance of 1500 francs in favour of Camille, it being resolved that in no case is this amount to be exceeded.

The lad was full of thanks, and, deeply moved, declared himself to be the happiest of beings. But the realisation of his dream produced a sort of stupor. I do not believe that Corot, now that he was free, had any anxiety about what he was losing, about the *magasin de nouveautés* and his set of patterns. Nevertheless, he has related how, after having obtained his parents' consent to become a painter, he would walk about the quays, day after day, his portfolio under his arm, but doing absolutely nothing. However, he soon made up his mind. Installing himself by the Port Saint-Nicolas, near the spot where to-day the London steamer is moored, he began to paint the landscape of the City, as seen through the mist and smoke floating like a transparent veil over the river.

What has become of his early efforts? Probably they are covered by other paintings; perhaps they repose beneath some landscape at present adorning the walls of some museum or private dwelling. Several lithographs, beyond discovery now, also date from this period, notably a *Kermesse Flamande*, *La Garde meurt et ne se rend pas*, and *La Peste de Barcelone*.

While the great artist that is to be is feeling his way—his resigned family showing no interest in his work, which they regard as vain and useless—his efforts are followed with interest by his mother's shop assistants. The young work-girls escape from the shop whenever they can, and cross the bridge to satisfy their curiosity. Corot, who sometimes recalled these memories, used to say that one of the girls, Mlle. Rose, "came more often than her companions"; and he added: "She is still alive; she has remained unmarried and pays me a visit from time to time. Last week she was here. Oh, my friends, what a change! and what reflections it arouses! My painting has not budged; it is still young, it tells the hour and the weather of the day when I did it—but Mlle. Rose and I myself, what are we?"

Corot entered the studio of Achille Michallon, master and pupil being just the same age. The former, educated by David, *via* Bertin, belonged to the school which sought to discover the life of human beings by searching into the souls of statues, which studied Nature's secrets with the aid of the pedagogue methods of the *atelier*. Corot showed afterwards a picture he had painted at Michallon's, and happily described it as "rather a study in submission than in painting." His master ordered him to be "exact and punctual," and, more submissive in art than in commerce, he obeyed.

Michallon died in 1822, and Corot went off to seek Victor Bertin, who consented to take him. Michallon had preserved something of an open mind and a certain desire to be inspired by Nature, but Bertin, like all David's satellites, swore by antique art, and by that alone—that art, so far as they were concerned, consisting in draping models, rigging them up with a helmet, and arming them with sword and lance and shield and quiver, and fixing them in a landscape of artificial trees where torrents of spun glass fall from mountains of cardboard and stuffed beasts roar. Such was the traditional landscape, and France particularly excelled therein at the commencement of the nineteenth century, when her landscapists refused to look at Nature. At that time "Nature" simply meant a hilly background, or a couple of trees, or a motionless stream—mere accessories of a scene of biblical or Roman history. This style had at once been admitted and encouraged. The government of the day consecrated these artistic horrors by a national decree. It was decided that the artist who should best succeed in building a temple on a rock should be rewarded by a permission to stay at the Ecole de Rome. And this was Michallon's triumph. The academician who about that time published the famous pamphlet, entitled "Revue critique des productions de peinture, sculpture, gravure exposées au Salon de 1824, par M. —," expressed to perfection that hatred of the real and that love of the false which were then the characteristics of the historical landscapist. "What," he exclaims, "would become of the landscapist's art if, through overtimidity, he feared to burst into the domain of history? What poetry, what high inspiration, could fire him, and sustain him in his labours? Continually trees and shrubs, and air and space and surface—what do I care for all these things if the artist do not throw upon these objects some sentiment of living animated nature, if he do not invest them alternately with sadness or serenity, violence or calm?" Painting was in full agreement with this sort of writing—all Homer's warriors, all Virgil's shepherds, all the

## COROT

peplums, all the buskins, all the firemen's helmets, made their appearance in front of the colonnades among the sham verdure. The animals of mythology came to drink at the springs.

The most guilty of these manufacturers of history, these falsifiers of Nature, were Bertin, Valenciennes, Michallon, Bidault, Watelet, together with Aligny, Flandrin, and Desgoffes. It was against these men and their teaching that Constable, Bonington, Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, Millet, Daubigny, Michel, Courbet went in revolt, all inspired by the longing to rehabilitate that which the academicians of 1824 had proscribed—"trees and shrubs, and air and space and surface."

Young Corot spent two winters amid these strange artistic surroundings. Of all this he retained but little—that little being a tendency towards classic themes, a style of composition made up of mythology and Nature. But, like Poussin, he redeemed it by close observation of reality, by breathing life into his work, and he was destined soon to attain complete freedom. Corot's career is well summed up in this extract from a letter addressed by him to one of his biographers: "Till eighteen I was at the Rouen College, then I spent eight years in business; unable to stand this any longer I became a landscape painter, at first as a pupil of Michallon. Losing him I went into the studio of Victor Bertin. Since then I have thrown myself, all alone, on Nature, *et voilà!*"

He had learned so little in Paris that when he arrived in Rome, whither Bertin had sent him "to perfect himself," he realised that he "couldn't manage even the smallest drawing." "Two men would stop to chat," he remarked to Theophile Silvestre, one of his biographers. "I would begin to sketch them bit by bit, starting with the head, for instance. Then they would part, and all I had on my paper was sundry bits of heads. Or children would be sitting on the steps of some church, and again I would begin, only for their mother to call them away. Thus my sketch-book was full of tips of noses, foreheads, and locks of hair. I resolved for the future not to go home without having done a complete work, and for the first time I essayed drawing in the mass, rapid drawing—the only drawing possible. I set myself to take in a group at a glance; if it stayed for a short time only at least I had got its character, its general unconscious attitude; if it remained long I could add the details. I have done this very often, and I have even succeeded in catching in a moment, with just a few strokes, the general impression of a ballet and its surroundings at the opera, just on a scrap of paper inside my hat."

Here is a clear lesson, summarising Corot's whole method—a lesson from which one may extract the definition of his artistic system, namely, to seize the movement of things, the passing life of humanity, the quivering of the branches, the spontaneity of a gesture ; to express all this by an image fixing the fugitive impression of life. What Corot did not tell was his secret with regard to the fluid atmosphere, the soft and resplendent light which envelop men and things. This secret he possessed without having the power to analyse or define it ; it was his innate sense of the sunlight, of the breath of the air, of human movement, of the swing of the branches, of the respiration of the plants, of the particles exhaled, attracted, or rejected by the earth—in a word, his innate sense of all that constitutes life.

In Rome Corot resumed the strolling life he had led in Paris. He sauntered along the banks of the Tiber, climbed the hills, pausing before the ancient temples in ruins which crown the Aventine where the vines and laurels grow, making sketches for the little canvases to be sent later to the exhibitions. Two of these pictures are now in the Louvre.

He became friendly with several students at the Villa Médicis—Léopold Robert (who had given up painting for sculpture), Edouard Bertin, Dupré, Bodinier, Schnetz, Lapito, Delaberge, and Aligny. The little group used to meet in Corot's tiny room, which was so narrow that he had to perch his models on his trunk. They also frequented the *Café del Greco* or the *Restaurant della Lepre*. They smoked their pipes and drank and chatted, and Corot, witty and jovial then as in after years, did not scorn to listen to the advice of his comrades. They naturally were in favour of historical landscape, but, a little uneasy, began to be interested in the new *formulæ*, which had just been ingeniously brought to light by the painters Valenciennes and J. B. Deperthes. Both these artists were inspired by the works of Nicolas Poussin and Claude Gelée, and believed in the necessity of faithfully reproducing Nature. Deperthes recalled the fact that Poussin kept in his studio "moss and plants, flowers and pebbles, of which he made painted studies for the purpose of enriching his idealist compositions, and giving an air of verisimilitude thereto." He also told how Lorrain "spent his days and part of his nights watching the dawn, the sunrise, the sunset, and the twilight ; how he engraved on his memory what he had seen, and on returning to his studies hastened to put his recollections on canvas, these recollections being expressed with so much truth and precision that one would have taken them for Nature herself, decked in all her charms."





"ENVIRONS DE ROME, 1866." FROM THE ETCHING BY COROT.



## COROT

Corot utilised all this instruction to good purpose. He did not trust to his memory, but fixed his impressions at the moment he received them. Aligny met him once on the Palatine Hill, engaged in painting a study for his picture of *The Coliseum*, now in the Louvre, and was so struck by the air of life about the whole thing, the purity of the sky and the limpidity of the atmosphere, that he had to sound its praises again and again to escape being taxed with irony. From that day forward the students ceased to treat Corot as an amateur, and Aligny declared that there was something to be gained in meeting such an associate.

In 1827 Corot sent from Rome to the Paris Salon his picture, called *The Roman Campagna* ("Campagne de Rome"), and another, *Vue prise à Narni*.

The first of these canvases has been covered up by another painting. The "Guide de l'Amateur à l'Exposition de 1827-28," published by a certain "Société de gens de lettres et d'artistes," criticised it in the following terms: "It is impossible that the artist can have painted from Nature, for in that case he would have done otherwise: there is nothing fixed in his composition, but tones that are quite abrupt, tints merging into violet. . . . It seems to us we might have been given a better idea of the Roman *Campagna*. However, M. Corot is a painter of merit."

*La Vue prise à Narni* remained in possession of the artist. At the sale which took place after his death it was knocked down to M. Lemaître for 2300 francs.

Several biographers have stated that Corot returned from Rome in 1827 by desire of his family. That is not so. He went back at the end of 1828. Here is the letter which fixes the date of his return, and gives some interesting details of the artist's life and character.

"Rome, the 27th of March, 1828.

"MY DEAR MONSIEUR DUVERNEY,

"I have been a long time answering your kind letter of September last. It gave me great pleasure. So you think I have made some progress; that will encourage me, and I am going to continue steadily striving in my last campaign. It is true enough that the further one advances the more difficulties one meets. There are certain parts of painting, as I should like to treat them, which seem to me to be unconquerable. So much so that I dare not approach the pictures which I sketched at the beginning of the

winter. The weather has been continuously fine, and I have preferred to be out of doors. I could not keep in my studio. I contemplate leaving Italy in the month of September next, and returning to Paris; and there, after having embraced you all, I propose to devote myself seriously to these pictures. You may imagine how happy I shall be, surrounded by my family and my friends, working at my paintings, no longer distracted by lovely sky and lovely scenes. I shall be entirely engrossed in it, and when my work is over I shall have in prospect a happy evening to divert and refresh me for the morrow. A dozen years ago I dreamt of this happiness; now it is within my reach; may Fate not rob me of it!

"I purpose going to Naples in the month of May to spend some time. Thence I shall come back to the outskirts of Rome, where I shall still endeavour to seek out the power and the grace of Nature. I shall be very happy if I am able to bring back a few studies more satisfying in their execution. I shall try to do fewer and better.

"At the present moment in Rome I am doing other studies—costumes, painted and drawn, also a few compositions while I am in this country. If one only knew how I am taken up with my work my neglect might perhaps be forgiven. When you see in Paris all I have done you will congratulate me on it, persuaded as you are that I have no facility of execution.

"One of my comrades has just received a *petit journal* of the Salon—'M. Corot: 221, 222, colouring good, piquant effect, transparency; we recommend him to draw better and to vary the forms of his trees.' After all that, I haven't much to complain of so far as the Salon is concerned. Now, this is not everything; I must not stay where I am; I shall be to blame if I do not advance. My kindest remembrance to Mme. Duverney. I hope mother and child are both well, and all your family. When you see my father and mother embrace them for me and for M. and Mme. Semejon.

"If you should chance to see the young ladies in the Rue du Bac tell them they are quite wrong if they are offended with me; I am still the same good fellow, only a little bit cracked.

"Je vous embrasse de tout mon cœur,

"Your friend

"CAMILLE COROT.

"Monsieur Théodore Duverney, rue Neuve des Petits-Champs, at the corner of Rue Saint-Anne, Paris."

At the end of that year—1828—Corot, back in Paris, receives a



## COROT

visit in his studio from his father, who announces certain matrimonial projects which he contemplates for his son. The artist declines the proposal, urging pecuniary and other reasons, and finally adds: "I was not alone here in my studio when you came in. In the next room there is a woman who enters and who leaves at my pleasure. Her name is La Folie; she is my Muse and she comes to enchant me; and when the cup is full I say to her: Vanish, invisible sunbeam!" So henceforth Corot lives in freedom, an inveterate seeker whom any sudden idea starts off, either to explore the fields and the woods, or to go o' nights round the theatres and balls, to take notes and silhouettes of actresses and dancers. M. Charles Blanc tells us that for fifteen years Corot was "seeking style by means of drawing, by large lines resolutely traced, by studied sobriety in detail." The truth is he was "seeking" all his life, and his talents were constantly in course of transformation.

Moreover, Corot did not deny himself his amusements. He put into practice the precept which Leonardo da Vinci formulated in his writings: "Do not imitate those who fatigue themselves by excessive labour, and who in their walks and in company go about with a look of care and a morose expression." Corot formed one of a group of six artists—three painters, himself, Jules Boilly, and Guindrant, and three architects, Hubert, Poirot and Grizard—who met from time to time in town or in the country. Boilly and Guindrant took it into their heads to decorate the walls of a village inn with a fresco representing the six friends, arrayed as academicians, crossing the Pont des Arts on their way to the Institut. This fresco has been destroyed, which is a great pity, for the faces were moulded in plaster the better to get the likeness.

From 1827 to 1831 there were no exhibitions in the Salons of the Louvre, and Corot during this time was on his travels. First he went to Volterra, in Tuscany, where he made several studies for his *Agar au Désert*. He tells how he found there a landscape formed of bare, ravined soil, also a type for a weeping mother. "Unfortunately," he adds, "when I took this model for my picture I was never able to recover my inspiration, and I spoiled everything I did." In 1830 he explored the departments of the Pas-de-Calais and the Nord, and brought back numerous sketches of Saint-Omer, Bergnes, Dunkirk, Lille, and other places.

Returning to Paris he witnessed the outbreak of the Revolution. Bullets were whistling everywhere, barricades were up, and the streets were full of combatants while he was painting the *Pont au Change*. So he closed his colour-box, folded up his easel, and

went home ; then hurried to catch the coach for Chartres, where he awaited events. There he produced many studies and sketches, broadened his style, and painted the beautiful clear view of the *Cathédrale de Chartres*.

Returning by way of Burgundy he stops at Beaune on the banks of the Bouzoise and the Aigue, goes round the old half-ruined ramparts, where one may see a fresh landscape at every step—well-cultivated gardens, rocky districts, pools covered with water-plants, wild herbage, and rows of trees—all contributing to make the walk round the old Roman city one of the loveliest to be found in France. He visits the almshouses, a gothic building, the collection of paintings by primitive Flemish masters, and the art museum. In his journey from Beaune to Dijon he keeps to the vine-stocked hillside. What delights him most at Dijon is not the superb park, nor the avenue leading thereto, nor the ducal palace, nor the parliament house, nor the churches, but once more the walk, now demolished, which followed the line of ancient stone-work—a walk lined by trees of all sorts, entangled with ivy and bindweed and climbing plants innumerable, whose roots, running through the interstices of the masonry, throw off shoots right as far as the roadway.

When Corot saw Paris again Louis Philippe occupied the place of Charles X. ; affairs were settling down again, and a romantic gust was stirring literature and art. In 1831 there was an exhibition at the Louvre. Corot sent four canvases : *La Forêt de Fontainebleau*, two *Vues d'Italie*, and a *Couvent sur les bords de l'Adriatique*. These works attracted no notice, save on the part of Jal, who paused to remark that “the colour is too uniform, the touch lacks accent, and the painting is flat and heavy.”

To the Salon of 1833 Corot sent his *Madeleine en prière*, which won him a medal. The critics complained that this picture was cut in two by the horizon being placed too low. But perhaps it were better to accept the opinion of Philippe Burty, who sees in this picture the breaking away from historical landscape and the apogee of Corot's first manner.

Even in those days there were landscape reformers. At their head were Paul Huet, Rousseau, and Dupré. Paul Huet, inspired by Constable, supplied the impulse. Huet and Constable both had an influence over Corot. Constable, not properly appreciated in England, had won a gold medal at the Paris Salon of 1824, and had conquered the French public to such an extent that the academic critics became uneasy. They protested against the infatuation, and

## COROT

asked sternly of the young painters: "What resemblance do you find between these paintings and those of Poussin, which we must always admire and take as our models? Beware of this Englishman's pictures, they will be the ruin of the School. There is no beauty therein, nor style nor tradition." To which Constable replied: "Doth bother yourselves about doctrines and systems; go straight ahead and follow your nature."

In 1834 Corot sent to the Salon three canvases, including a *Vue de la Forêt de Fontainebleau*, and a *Quai de Rouen*; after which he organised a journey to Italy with a painter friend, M. Grandjean. Before exploring the Apennines the two travellers stayed in the French districts of the south-east. Then Corot was recalled to Paris on account of his father's illness, and there he painted the portraits of his family. He always liked to go from landscape to figure-work. An *amateur* expressing surprise at this Corot remarked: "I've done at least twenty figures a year, but call it ten only: you see what that means in fifty years." Most of these works are unknown to the public, including a portrait of himself painted before his first journey to Rome. He did not care to exhibit his portraits. When any one advised him to show these large figures of his he would reply: "How can you think of such a thing! I haven't been forgiven yet for my small ones!"

He completed his *Agar dans le Désert* from new sketches made in Tuscany, and exhibited it in the Salon of 1835, together with a *Vue prise à Riva* on the banks of the Lac de Garde. It was on this occasion that one of the critics, M. Charles Lenormand, wrote these singular lines: "M. Corot, tired of the struggle, has quitted our hollow paths and wooded glades; he has seen Italy once more, and found again those vast horizons above limpid distances he suggests so well; and his talent, which had gone just a little astray, has faithfully returned to him." The writer imagines that the only landscapes are to be found beyond the Alps, and that those around us are wanting in grandeur and beauty and grace. The same critic would deny Corot that which precisely constitutes his glory: "His touch," he observes, "is heavy and dull; the suppleness, the humidity, the charm of Nature, he knows nothing of." Then comes the well-known and absurd theory of the historical landscape—the harmony between the spot and the subject.

In the Salon of 1836 there were but two of Corot's works to be seen: *Diane surprise au bain* and *Campagne de Rome en hiver*. The same year Corot did a lithograph to illustrate *La Caisse d'Épargne*, a vaudeville by Edouard Delalain and Saint-Yves. It represents

Mlle. Rosalie in the part of *la mère Boisseau*. In 1837 he showed his *Saint Jérôme* (which he presented in 1849 to the church at Ville d'Avray), a *Soleil Couchant*, and a *Vue prise dans l'île d'Ischia*. In 1838 his exhibits were *Le Silène* and *Vue prise à Volterra*, and in 1839 the *Site d'Italie* and the *Soir*, which inspired Théophile Gautier with the following lines :

Mais voici que le soir du haut des monts descend ;  
L'ombre devient plus gaie et va s'élargissant ;  
Le ciel vert a des tons de citron et d'orange.  
Le couchant s'amincit et va plier sa frange  
La cigale se tait et l'on n'entend de bruit  
Que le soupir de l'eau qui se divise et fuit.  
Sur le monde assoupi les heures taciturnes  
Tordent leurs cheveux bruns, mouillés de pleurs nocturnes ;  
A peine reste-t-il assez de jour pour voir,  
Corot, ton nom modeste, écrit dans un coin noir.

For fifteen years Corot's pictures were accepted at the Salon, out of charity, as it were, and stuck in the darkest corners. "Alas!" he exclaimed, "I am in the catacombs." All this distressed him, not on his own account—for he would console himself by saying, "I still have my gift!"—but rather on account of his family, who, fortunately, continued to provide him with "soup and shoe-leather." His family, indeed, remained deaf to the concert of praise beginning to make itself heard. Apropos of the *Petit Berger*, painted in 1840, and preserved in the art gallery at Metz, M. Alfred Robaut tells the following anecdote :

"François, who frequented Corot's studio—he had been Corot's pupil for some years—took it into his head to lithograph this picture. Corot took a proof of it to his father, who was astonished to see his son's name at the bottom of a work which suddenly pleased him, and was also signed by François. It was simply the lithograph which attracted the worthy man, for he knew the picture itself, and had found it no more attractive than any of the others. "That's good, at any rate, that!" he exclaimed, "Camille, you must invite this M. François to dinner." On the appointed day the elder Corot seats François beside him, and, almost before the meal has begun, remarks, "Monsieur François, I must congratulate you on your great talent. You have done a superb work; but Camille . . . what do you think of him? Will he ever do anything?" And all the evening the conversation turned on the same subject: sarcasms at the expense of the master, whose works were treated as unsaleable daubs, compliments for the pupil, who might have thought the



## COROT

whole thing a bad joke had he not known these good folks' simple, cordial nature."

Can one imagine the former dressmaker of the Rue du Bac measuring her son for a flannel vest when he was nearly fifty years old, and at sight of his broad thorax, hairy chest and muscular arms, exclaiming, "To think this is a son of mine! He's commonplace enough!" Whereupon honest Corot would reply, jokingly, "On the contrary, you should congratulate yourself on having given birth to one of the three sages; for since the beginning of the world there have been Socrates, Jesus Christ, and—I." This tutelage under which Corot lived to an advanced age is perhaps one of the causes which explain the perpetual youthfulness of his mind, the constant freshness of his talent. He always had the feeling that he was still the baby, the school-boy, or the draper's assistant, in fear of family lectures and reprimands from his master.

Three of Corot's works figured in the Salon of 1840: A *Soleil Couchant*, the *Fuite en Egypte* and a *Moine*. The "Flight into Egypt" now belongs to the Church at Rosny, near Mantes, to which it was presented by Corot through the instrumentality of a friend of his family, Mme. Osmond. Of the "Sunset" Gustave Planche remarks that "its aspect is delicious, and it gives one the same pleasure as reading some beautiful old idyll."

I have chosen, in order to mark the several stages in the artist's career, the works he sent to the Salons, because Corot always had a marked infatuation for these exhibitions, and because the works he sent there were always chosen with care, and showed some evolution, some advance, in his manner. In 1841 the Salon saw three canvases: *Un Site des environs de Naples*, *Démocrète et les Abdéritains*, and *La Fontaine*. Of the five paintings submitted in 1842 the judges refused three. The two canvases accepted were a *Site d'Italie*, and the *Verger* which was commissioned by the Minister of the Interior. Corot parted with the first of these pictures to offer it to the little gallery at Sémur, in memory of a certain connection his family had with that part of Burgundy.

In this same year, 1842, Corot paid his last visit to Italy. After this date he passed his summer either in Switzerland, in Normandy, or in Brittany, whence he always returned with an ample collection of studies and sketches. While staying at Mortain he came across the son of his former master, M. Delalain, who still preserved five portraits which Corot had painted in his *employé* days—these portraits representing the whole Delalain family.

From Italy he brought back a *Vue des Jardins de la Villa d'Este*,

which he intended for the Louvre ; but it was not accepted. He at once set about arranging his display for 1843. Of his three pictures — *Jeunes Filles au Bain*, *Un Soir*, and *L'Incendie de Sodome*—the jury refused one, the last-named, the subject of which he had found in Brittany. By way of compensation he received a commission for a decorative painting intended for the church of Saint-Nicolas-du-Chardonnet. It is called *Le Baptême du Christ*, and Delacroix criticises it in these terms :

“ Corot is a real artist. One must see a painter at home to get an idea of his merits. I have seen again, and appreciated quite differently, pictures which I had seen in galleries and which there had impressed me but slightly. His large *Baptême du Christ* is full of simple beauty. . . . his trees are superb. I spoke to him about the tree I have to do in *Orphée* (for the library of the Palais Bourbon). He told me to go a little beyond myself, and give myself up to whatever came to me. This is what he does, generally. He will not admit that one can succeed by taking infinite pains. Titian, Raphael, and Rubens, all worked easily. They only added to reality that which they knew thoroughly. . . . This facility notwithstanding, there is always the inevitable labour. Corot ponders long over an object ; his ideas begin to come, and he adds to them while working ; it is a good system.”

It was proposed to entrust Corot with the decoration of another panel in the same church, but the painter declined on account of the administrative formalities, saying he would be glad to see this commission given to some impecunious brother painter. A newspaper of the period attributed this second picture to Corot, remarking that in the first he had shown more personality. “ Really,” said Corot, “ it were impossible to formulate a more judicious criticism.”

Corot was infinitely endowed for this mural painting, but opportunities of proving his ability were few and far between. He was obliged to take advantage of the offers made by friends who begged him to decorate their houses, at Mantes, at Rosny, and at Auvers. One day he had come from Rosny to Mantes to visit Me. Robert, a notary, and observed some workmen engaged in painting a bath-room. Sending his “ confrères ” away, he took possession of their paint-pots, and himself did the four panels, which have been preserved, if not respected ; for the owner of the house thought fit to have added to one a little dog, and to another a white rabbit. After this Corot decorated the walls of the kiosk standing near his relations' property at Ville d'Avray, and then did the houses

## COROT

of Daubigny and Decamps, the church at Rosny, and that of Ville d'Avray. He would have liked to cover the walls of some prison with his paintings. Said he: "I would have shown these poor creatures the country in my own fashion, and I believe I would have converted them to goodness by bringing them the pure blue sky."

In 1844 Corot returned to the Salon his *Incendie de Sodome*, which was accepted, together with a couple of landscapes. In 1845 he sent three pictures: *Homère et les Bergers*, *Daphnis et Chloë*, and a landscape. The "Homer" is now in the gallery of Saint Lo. About this time Corot attempted etching by means of his *Souvenir de Toscane*, a plate signed simply with the initials "C. C." This was retouched later, and reproduced in the "Gazette des Beaux Arts" of April 1, 1875.

A solitary picture of Corot's figured in the annual exhibition of 1846, two having been rejected. This was his *Vue de la Forêt de Fontainebleau*, which earned for the artist the Cross of the Legion of Honour. This caused his father to remark: "I think we must give Camille a little more money."

The following year he exhibited a *Soir* and a *Berger jouant avec sa Chèvre*. Gustave Planche described the *Soir* as "a pearl for which there would be keen competition among amateurs." Théophile Gautier, on the other hand, while admiring the work, gave the following erroneous analysis of Corot's talent: "It's a strange talent, that of M. Corot: he has the eye, without the hand; he sees like a consummate artist and paints like a child who has had a brush put between his thumb and forefinger for the first time; he hardly knows how to hold the brush and apply the colour to the canvas. Well! even this doesn't prevent M. Corot from being a great landscapist: a love of Nature, a sense of poetry and artistic intelligence make up for all this; this bungler achieves astonishing results, such as are never attained by the most consummate dexterity. This thick, heavy touch, hesitating as it seems, obtains effects impossible to the facile brush which travels faster than the brain." Thoré, in the "Constitutionnel," ranked the *Soir* above the *Berger*, but he considered its execution "embarrassed" and its colouring "dull and ill-put-on."

Although press and public alike were discussing Corot, his pictures either did not sell at all, or fetched very low prices, as is proved by the following letter addressed by the artist to a provincial collector, M. Dutilleux, of Arras, who became a friend and in a way a pupil:

“ Ville d’Avray, May 20, 1847.

SIR,

I have received your kind letter wherein you announce your intention of having something by me. I am greatly flattered by this distinction on your part, and will hasten to send you on a small canvas, according to your instructions. I should like to know whether you would prefer to have a study from Nature or a composition. The price of these would be 200 francs. The studies measure from 12 to 15 inches.

Awaiting your reply, Sir, I have the honour to be,

Yours faithfully,

C. COROT fils.”

It was about this sale that Corot said to one of his friends : “ At last I’ve sold a picture, and I’m sorry for it. It will be missing from the complete collection.” The artist at the age of 50 signed himself “ Corot fils ” for the reason that during nearly the whole year he lived with his parents at Ville d’Avray, and because the purchaser’s letter had been opened by Corot père, who thought it must have come from some artist-friend of his son’s, so utterly improbable seemed the existence of a genuine amateur buyer. In this same year the old man died, never having realised the fame or the talent of his son.

Eighteen-forty-eight was an eventful year, quite apart from the revolution of February. Corot, who hitherto had had some of his pictures rejected each year, sent nine canvases this time, and all were accepted. What had happened? Simply this: the judges were elected by the artists by ballot. Corot was one of those chosen, being ninth on the list, with 353 votes out of 801. Among his pictures were : *Site d’Italie*, *Intérieur de Bois*, *Vue de Ville d’Avray*, *Une Matinée*, *Crépuscule*, *Un Soir*, *Effet du Matin*, and *Un Matin*. The *Site d’Italie*, which was purchased by the State, is in the Douai Gallery. Théophile Gautier wrote a beautiful passage in celebration of the freshness of these mists of morning, this Nature half-awake. “ Landscapists,” said he, “ do not usually rise so early as that.” Corot indeed had only to go out at dawn, from the house which his family had owned since 1817, to be present at Nature’s awakening over the pool of Ville d’Avray, the woods of Garches and Marnes and Villeneuve l’Etang and Saint-Cloud. The scene is always lovely and full of life. From the other side of the water, on the edge of which stands a bust of Corot on a pedestal of stone—the work of Geoffroy Dechaume—the giant trees embrace at their tops and mix



## COROT

the colours of their leaves, the pale quivering poplar mingling with the deep green of the chestnut, ferns grow in plenty in the soil, and all around is verdure and bloom, shadow and light.

In 1849, Corot was again one of the judges, being elected tenth by 217 votes in 646. His exhibits were: *Le Christ au Jardin des Oliviers*, *Vue prise à Volterra*, *Site du Limousin*, *Vue prise à Ville d'Avray*, and *Étude du Colisée*. At this period Corot's second manner may be characterised as simply naturalistic. More and more closely he succeeds, by his fluid, delicate painting, in expressing the striking appearance of things in the light. His *Christ* of 1849 is in the Langres Gallery.

In 1850 Corot was elected a member of the "Jury de Peinture" by 330 votes out of 615. His exhibit that year consisted of a *Lever de Soleil*, *Études prises à Ville d'Avray*, a *Site du Tyrol Italien*, and *Une Matinée*, with dancing nymphs rejoicing at the return of day. These nymphs were adversely criticised. The picture was evidently a reminiscence of the classical style of composition, but it also represented Corot's own fancy animating the dusk rising over the water, and lingering on the ground. The essential thing is that he depicted these forms with truest touch, in rhythmical movement, with an exact sense of values. This does not mean that he evaded reality. He did not shut his eyes to the labourer driving his plough along the fields, or to the reapers and haymakers in harvest field and meadow, or to the woodcutter trimming the coppice or cutting down the tall forest trees, or to the shepherd gathering his flock, or to the boatmen and fisher folk of the lakes and rivers.

There was no Salon in 1851. However, Corot had prepared a *Danse des Nymphes*, composed with the aid of studies done in Rome in 1826, a *Matin*, and a *Ronde d'Enfants*. That year, Corot, having got his mother's leave of absence—"liberté de s'envoler" he calls it—goes off to Arras to join the amateur painter, Dutilleux. Thence he goes on to La Rochelle to stay with a family at whose house Courbet is also a visitor. The two artists are but very slightly acquainted, and the Burgundian and the Franc-Comtois look curiously at one another. Corot is the sturdy fellow who once in the South got rid of a troublesome peasant by knocking him down with a blow of the fist. Courbet is garrulous and boastful, and, like many of his countrymen, as simple as conceited. The two men discuss things, and then each goes off to paint in his own way. In this same year Corot makes a trip to England. At the Duke of Westminster's gallery he takes a few notes which have been found in a pocket-book: "2 Claude Lorrains (2 Soirs); 1 Raphael, big picture (Virgin, Child Jesus and  
c xix

St. John the Baptist—admirable); 1 Rembrandt, landscape; 1 Salvator (10 to 12 feet); 1 Hobbema, very fine." It is said that after this visit he resolved to lower his horizons.

In 1852 the management of the Salon was altered. The jury consisted of fifteen members nominated by the Administration des Beaux-Arts, and five elected members. Corot was elected as supplementary judge by 59 votes out of 330. He displayed *Repos*, a *Soleil Couchant*, and a *Vue du Port de la Rochelle*, and the following year *Une Matinée*, a *Coucher de Soleil*, and a *Saint Sébastien*, which Delacroix declared was perhaps the most religious picture of the century.

Corot, although reluctant to leave his widowed mother, nevertheless travelled a good deal about this time in the Nord, in Brittany, and in Normandy. In 1854, there being no exhibition, he accompanied Dutilleux as far as Rotterdam. In 1855 the annual Salon was merged in the Universal Exhibition. Corot figured among the thirty-four judges appointed by Napoleon III. He sent six canvases: *Effet de Neige*, *Souvenir de Marconsey*, *Printemps*, *Soir*, *Souvenir d'Italie*, and *Une Soirée*. In the same year he worked at his *Chemin de Croix* for the church at Rosny; also he did a picture, composed from views of Riva, for the Marseilles gallery, and then went off on his travels until the end of October. On his return he wrote to Dutilleux:

" . . . Here I am back in the studio, after going through Normandy and Brittany, and doing a bit of the Lake of Geneva, La Sologne and Ville d'Avray—as much as I possibly could. I have a lot to do, and so many old pictures to finish in order to get them out of the way, as the studio is rather too crowded! Another twenty studies this year; five or six of them are good, so I must be content with that. If I take that little trip, we'll talk about the Exhibition; every one seems fairly well satisfied with mine."

The manner in which Corot took note of values in his sketches may be mentioned here. If he observed a bit of colour composed of four different tonalities, he would give each a number, varying from 1 to 4. This numbering enabled him to note his effects very rapidly while going through a landscape, either in a carriage or a railway train—a mnemonic system of fixing the fugitive impression of anything seen or remembered. Herein lies the delicious charm of Corot's painting.

In 1857 the Académie des Beaux-Arts, constituted into a jury, decided the fate of the works sent to the Salon. Corot exhibited his *Incendie de Sodome*, a *Nymphe jouant avec l'Amour*, a *Concert*, a *Soleil Couchant*, a *Soir*, a *Souvenir de Ville d'Avray*, and a *Matinée*. The "Burning of Sodom" was the picture which figured in the Salon of 1844—Corot had simply reduced its dimensions by taking fifty centi-

## COROT

metres off its height. In this same year Castagnary, just starting as art critic on the *Siècle*, makes the queer remark that "he has always had for Corot a mixture of love and kindly pity." Proceeding, he says, no less strangely, "I don't know where this excellent man, whose manner is so gently moving, goes to paint his landscapes; I have never seen them anywhere. But such as they are they have infinite charm." The *Concert* was ridiculed, not on account of the work itself, but for the choice of the subject. Nevertheless, Corot's idea was quite simple and quite admissible. He wanted to unite and to symbolise two things which he loved beyond all else: the country and music. He had a nice voice, and would sometimes sing at parties, on condition that there were not more than fifteen people present. He used to go to the Opera, and to the Symphonic Concerts. On the other hand, he read very little. Sometimes he would buy books at random on the quays, but simply in order to amuse his models. One day in his studio his friends found a woman, resting after her pose, reading a Latin work by Cujas. As for Corot himself, reading "Polyeucte" was enough for him. He saturated his mind with Corneille's tragedy, without ever getting to the end; for, twenty years after beginning it, he remarked one day: "This year I really must finish 'Polyeucte.'" He never read the newspapers, and knew nothing that was going on. On the 23rd of February, 1848, to a visitor who was talking to him of Louis Philippe and Guizot, he innocently remarked, "Certainly people seem to be dissatisfied." Notwithstanding this, only a few days later he left his mother and went from Ville d'Avray to Paris, to get his equipment as a Garde National. "He wanted to be near the danger." With the same prudent reserve he once remarked, "M. Victor Hugo seems to be pretty famous in literature." This excellent man, of whom the crowd knew nought, and whose genius was recognised only by a few artists and persons of delicate taste, was quite ignorant about his contemporaries, with the exception of the painters, and most of these he regarded as his superiors. Of Delacroix he said one day, "He is an eagle and I am only a lark, singing little songs in my grey clouds."

Corot spent a part of the year 1857 at Ville d'Avray, paid several brief visits to Brittany, when he went to see Camille Bernier; he was also in Switzerland and at Dunkirk. There was no Salon in 1858, but an auctioneer, M. Boussalon, suggested a sale, in order to feel the pulse of the public. Corot hesitated long. Certainly he could not sell his pictures; on the contrary, he was more accustomed to buying them back. More than once he regained possession—for a consideration—of pictures he had "lent" to pupils or to fellow-artists. To try a

public auction seemed to him to be very risky. Still he had in reserve such a stock of works that perhaps he might part with some of them. Only a short time before a visitor had asked him, "Have you insured your studio against fire? If there were to be one here you would lose at least forty thousand francs worth of paintings. I once had a friend whose gallery was destroyed, and the indemnity he received consoled him for the loss of his pictures." "He hadn't done them," interrupted Corot, excitedly; "if such a misfortune befel me, it would kill me." Eventually Corot entrusted thirty-eight pictures to the ministerial official; among them were five large canvases. The sale realised 14,233 francs—about £570. The auctioneer was ashamed of such a sum—Corot, on the other hand, thought it so high he could hardly believe it.

The same year, urged by one of his intimate friends, M. J. Michelin, and assisted by the advice of Bracquemond, Corot resumed his etching work. He etched the *Bateau sous les Saules*, the subject of which was taken from one of the lakes at Ville d'Avray.

In the Salon of 1859 Corot exhibited *Dante et Virgile* (in which the animals were drawn by Barye), *Macbeth*, *Idylle*, *Paysage avec Figures*, *Souvenir du Limousin*, *Tyrol Italien*, and *Etude à Ville d'Avray*. Castagnary, when he admires Corot, seems to do so regretfully, and the conclusion he arrives at is pitiless. "No truth in his invention, no variety in his tones and in his lines: his composition is uniform, his colour impossible, his drawing false and perpetually slack." Despite these condemnations Corot does not lose faith in his work, nor his fondness for truth. In the month of August we find him at Montlhéry, whence he writes to one of his pupils, named Auguin, living at Bordeaux: "I am just back from a long visit to Normandy, and I am off again to Switzerland with several friends. I recommend to you the greatest possible simplicity in your work; above all, do just as you see. Have confidence in yourself, and take for your motto, 'Conscience et confiance.' *Je vous embrasse bien*. I'm working away like a big ruffian."

No Salon in 1860, but in the following year Corot displays six works: *Le Repos*, *Souvenir d'Italie*, *Le Lac*, *Orphée*, *Soleil Levant*, *Danse de Nymphes*. "Orpheus" was inspired by a revival of Gluck's opera, and the goddess in the picture is Madame Viardot. In this case Castagnary admires the landscape, "so suave in its expression that the tongue of Virgil alone, in its pure and tender tones, could echo and express it." Théophile Gautier, on the other hand, is dissatisfied. *Orphée* is not particularly to his liking. "This strange unbroken silhouette of a Eurydice, stiff as a doll, would provoke one to



## COROT

laughter, if it were possible to laugh at our excellent Corot, so devoted to his art, so hardworking and deeply convinced. Happily he is entirely himself in his *Soleil Levant*, in his *Souvenir d'Italie*, and in his *Lac*, with its silvered atmosphere, its luminous vapour, its placid waters, its bright trees and its Elysian aspect." In the same year Corot etched the *Etang de Ville d'Avray*, which exists in three states. One of them illustrated Edmond Roche's "Poésies Posthumes," dedicated to Corot.

Again there was no Salon in 1862, but in 1863 Corot was represented by a *Soleil Levant*, an *Etude à Ville d'Avray*, and an *Etude à Méry-sur-Oise*. In 1864 he showed *Le Coup de Vent* and the *Souvenir de Mortefontaine*, which was purchased for the Tuileries; in 1865 the *Matin* or the *Bacchante aux Amours*, and two *Souvenirs d'Italie*, one of which, done in the neighbourhood of Lake Nemi, was to figure in the Exhibition of 1867. M. Henri Dumesnil affirms that this masterpiece in its first state was a *motif* of Ville d'Avray. In the same Salon was seen an etching with the same title, *Souvenir d'Italie*. There was some talk that year of awarding to Corot the *médaille d'honneur*, but his chance was spoiled because he was not a historical painter. This disappointment was soon forgotten; but Corot was greatly grieved at the death of his friend, Dutilleux, his first purchaser and also his pupil, to attend whose funeral he went to Arras.

Corot exhibited two canvases in 1866: *Le Soir*, or *Fête Antique*, and *Solitude* (Limousin), also an etching, *Environs de Rome*. In that year Corot was attacked by gout, a disease very prevalent in Burgundy, whence his family came. M. Henri Dumesnil tells us that Corot's grandfather was the son of an agriculturist of Mussy-la-Fosse, a village near Semur, in the Côte d'Or. In 1860 Corot went to visit some distant relatives there whom he had traced, and remarked in this connection: "The country is full of honest workers bearing the same name as myself. In the fields they are always calling to one another, 'Hé! Corot!' You hear nothing else. I always thought some one was wanting me, and I felt there quite as though I were among my own people."

To the Salon of 1867 he sent *Coup de Vent* and a *Vue de Marisselle*, and to the Universal Exhibition *Saint-Sébastien*, *La Toilette*, *Macbeth*, *Souvenir du Lac de Nemi*, a *Matin*, a *Soir*, and the *Ruines du Château de Pierrefonds*; as in 1855, he won the second medal, and also received the Croix d'officier of the Legion of Honour; and the honest fellow in his happiness exclaims, "I must try to turn out good pictures, to show I haven't stolen it."

From this moment Corot became really popular. The dealers'

windows were full of his canvases, on which large profits were made, the more so as the artist was never very particular about his prices. He good-naturedly fell in with other people's fancies of all sorts—decorating screens, plates, box-lids, terra-cotta work, brooches, and even, it is said, the inside of a hat. At the exhibition of Industrial Arts he had two painted silk screens, done for M. Duvelleroy, who displayed them again in 1858.

In 1868 Corot sent to the Salon a *Soir* and a *Matin à Ville d'Avray*. Castagnary now surrenders. This *Soir* he describes as "one of Corot's blondest and most harmonious works. From it there springs a poetry so penetrating, so victorious, that all one's theories in favour of precise workmanship strive against it in vain." The same year he produced an etching, *Dans les Dunes*, a souvenir of the woods of La Haye, which was reproduced in André Lemoyne's "Sonnets et Eaux-fortes."

Two canvases were seen in 1870: *Paysage avec Figures* and *Ville d'Avray*. As was his yearly custom, Corot went off to Ville d'Avray in the spring. "I go there," said he, "to rest myself with work. Think of it! I can't have more than thirty years to live, and they go so fast! Already seventy-four have flown, and to me they seem to have been as fast as the journeys of one's dreams . . ."

Then came the declaration of war. Corot refused to leave Paris; indeed he wanted to go on the ramparts, and went so far as to buy several rifles. But physical weakness deterred him. So he worked away, and turned everything into money wherewith to relieve the horrors of the siege. He went among the ambulances and hospitals, emptying his hands and his pockets. He gave a big sum for "the manufacture of the cannon required to drive the Prussians out of the woods of Ville d'Avray." Then later he sent ten thousand francs for the liberation of the country—a gift which he afterwards gave to the poor of the tenth arrondissement. Instances of his kindness, his generosity are plenty. He bought the little house in which Daumier lived at Valmondois, in order to make a present of it to the artist, now nearly blind, and on the point of being turned out. Daumier in reply told Corot he was "the only man he esteemed so much that he could accept anything from him without blushing." One morning an artist friend came to borrow five thousand francs. Corot was ill that day, and in a bad temper. He said he hadn't the money. Then, tormented at having refused his friend, he thought better of it, and having dressed, hurried off to the borrower, exclaiming "Forgive me, I'm nothing better than a *canaille*—I told you just now I hadn't got five thousand francs. That was a lie: here they are." An Italian

## COROT

model came to him one day with two daubs which he was trying to sell, in order to get his sick wife back to her native land—"How much do you want?" asked Corot. "A thousand francs." Corot gave the money, and with his brush transformed the two "*infamies doublées d'horreur*," and presented them to the Italian. A few months before his death he sold some of his pictures, and on being paid for them, handed to the dealer a bundle of ten thousand-franc notes: "Keep them," he said, "and when I am gone I want you to give an annuity of a thousand francs for ten years to the widow of my friend Millet." In selling his pictures Corot had a system of which certain unscrupulous people took advantage. His custom was to let the less prosperous dealers have his canvases at a low price, to require more from buyers of the middle class, and, as he put it, to "*saler*" the rich—that is, to make them "pay through the nose." Now some of these latter did not scruple to employ agents in order to obtain better terms.

When the siege was raised Corot yielded to the entreaties of M. Alfred Robaut, and went to Arras and Douai. He painted the *Beffroi de Douai*, wherein he figures, standing in the street, dressed in his long blouse. Meantime the Commune had been proclaimed in Paris, and M. Robaut relates that he often had great trouble in checking Corot's ardour, "for every moment he wanted to return to Paris, to share the troubles of his family and his friends, or at least to vote." It was not till the end of May that Corot was seen in Paris, only to start off at once for the North, whence he returned with four pictures: the *Moulin*, the *Canal de la Sensee*, the *Route d'Arleux*, and the *Chaumière*. This same year he engraved several *eaux-fortes*: *Vénus coupe les Ailes de l'Amour* (in two states, unfinished plates), *Souvenir des Fortifications de Douai*, and the *Dôme florentin*—unsigned and unpublished plates. Another etching, *Les Baigneuses*, was spoilt through an accident. The unbitten plate was sent to be printed, and the workman took off the coating of varnish, the result being that the proof simply showed the strokes marked by the point on the metal.

Back in Paris in July, Corot reassures Mme. Dutilleux (his friend's widow) as to the state of his health, by means of the following letter, which is sufficiently curious to be reproduced in the exact form in which it was written :

"Ville d'Avray, ce 3 Août 1871.

MADAME ET AMIE,

Je sors mes lunettes avec rapidité pour vous écrire que nous sommes installés, ma sœur et moi : la maison est nettoyée et les traces

prussiennes ont disparu. Ma sœur est en assez bonne santé, elle m'a chargé de vous faire ses compliments ainsi qu'à toute la famille. J'ai commencé des études à Ville d'Avray, j'ai retrouvé des motifs, mais ce ne sont pas les jolis marais d'Arleux, Paluel, &c. Je pense que vous passez de jolis moments dans ces jolis bateaux et jolis bois du pont de Paluel et les jolis bois d'Oisy. Je me suis bien amusé là-bas et je pense que vous en faites encore tout autant, pour ne pas en perdre l'habitude et que Mme. Marie aura retrouvé du calme, du repos et alors la santé. Je fais des prières pour que tout ça se réalise,

Pêchez aussi de belles anguilles  
 Sauce Moutarde,  
 Et au premier repas, je vous prie,  
 Buvez à la santé du pauvre petit nègre,  
 Votre nourrisson  
 Pendant la Commune.  
 J'ai l'air d'écrire en vers.

Embrassez bien pour moi M. et Mme. Alfred, Mme. Marie et Léontine. Mes amitiés à Charles, à M. et Mme. Seiter, à Paul et sa famille, et à M. Pochez, quand vous les verrez.

Recevez, madame et amie, l'assurance de mon amitié. C. COROT.  
 Nouveaux remerciements pour tous vos soins.

PS.—Les études que j'ai rapportées ont été goûtées et prises presque toutes."

This was not the first time Corot had "seemed to be writing poetry." I have now before me the reproduction of an autograph, accompanied by the following:

Reflexions sur  
 la Peinture  
 les deux premières choses  
 à étudier—c'est  
 la forme puis les valeurs  
  
 ces deux choses sont  
 pour moi les points d'appui  
 et sérieuses dans l'art  
  
 la couleur et l'exécution  
 mettront le charme  
 dans l'œuvre.\*

\* Reflections on painting. The two principal things to study are form and then values. These two things are my supports and are important in art. Colour and execution will put charm into one's work.



## COROT

The two canvases which figured in the Salon of 1872 were a *Souvenir de Ville d'Avray* and *Près d'Arras*. At Arras on the 11th of July, 1872, was celebrated Corot's artistic jubilee. In the same year he went to Rouen, where he saw the paintings by Delacroix in the Palais de Justice; then down south, on the Spanish frontier, "where," he remarks, "I saw some extraordinary greens. Only wait till I can take it all in; *vous m'en direz des nouvelles!*" At Rouen he showed his travelling companions the place in the courtyard of the *lycée* where he used to be put "on picket." "At that time," said he, "I could hide better than now, for there was no *corporation* to be seen." On the black-board in one of the rooms he drew a little flower and signed it **OC**, in imitation of the traditional x. This same year he paid other visits, a score or so at least, for he had friends everywhere who invited him to their homes that they might celebrate his jubilee. In 1873 he exhibited a *Pastorale* and *Le Passeur*, and in 1874 three works: *Souvenir d'Arleux*, *Le Soir* and *Clair de Lune*. This year, as in the preceding one, the question of awarding Corot the "*médaille d'honneur*" was discussed; but it was given to M. Gêrôme. The old man was deeply hurt at this. His friends and admirers protested, and got up a subscription to present him with a testimonial. M. Geoffroy Dechaume did a gold medallion nine centimetres in diameter, and this was presented to Corot at a banquet given in his honour at the Grand Hôtel on the 29th of December, 1874. M. Marcotte simply said: "There is too much for one to say, both of the man and of the artist. This medal will speak for us." Corot opened the case and read

À COROT,  
SES CONFRÈRES ET SES ADMIRATEURS  
*Jun 1874*

"It makes one very happy," he replied, "to feel one is loved like that." Behind a mask of cheerfulness the old man but ill-concealed a great weariness. He was pronounced to be suffering from cancer of the stomach. He did not take to his bed at once, but prepared his pictures for the next year's Salon, and went to pay a last visit to the cottage at Ville d'Avray. A few days before his death he told one of his friends how in a dream he had seen "a landscape with a sky all roses, and clouds all roses too. It was delicious," he said; "I can remember it quite well. It will be an admirable thing to paint." The morning of the day he died, the 22nd of February, 1875, he said to the woman servant who brought him some nourishment, "Le père Corot is lunching up there to-day." He died at half-past eleven at night.

His funeral took place two days later at Père-la-Chaise. M. de Chennevières, Director of Fine Arts, waxed eloquent. A priest thought it his duty to declare that Corot had made his confession. M. Jules Dupré said, "It will be hard to replace the artist; the man can never be replaced."

His three canvases—*Les Bûcherons*, *Plaisirs du Soir* and *Biblis*—appeared in the Salon of 1875, hung with black crêpe. Castagnary wrote: "There is nothing new in the *Bûcherons* or in the *Plaisirs du Soir*, but it is evident that despite his age the artist preserved his steady hand and his clear keen eye. These canvases are worthy to rank among the finest of their predecessors; they show the master-hand in all its completeness. His fancy was as fresh, his sensibility as keen, as ever. Death might have had pity and paused before cutting short so sweet a life-work."

This same year—1875—an Exhibition comprising 228 of his pictures was arranged at the Ecole des Beaux-Arts, and collections were displayed at the Universal Exhibitions of 1878, 1889 and 1900, and at the Musée Galliera in 1895.

The posthumous sale took place at the Hôtel Drouot in May and June, 1875, and produced nearly two million francs, or £80,000. The catalogue contained 600 numbers.

Corot's life was entirely devoted to reverie and to labour. The man appears to us delightfully simple and honest; he was candour itself, kindness itself. The artist is very great. To reveal him as he really is a complete exhibition of his work would be needed; but think how his pictures are scattered! Nevertheless one hopes this idea may be realised one of these days; with all our means of transport and our facilities for international communication. Surely England and America will consent to let Europe see, for a month or two, the masterpieces they have captured from us! The realisation of such a result would be well worth the cost of an embassy. Then one would be able to see those lovely, but so little known figures which are Corot's absolute masterpieces, revealing as they do an altogether particular sense of the supple grace of the human form and the serious beauty of the face.

Before I close let me say I have no desire to dispute the undoubted fact that Corot had a "manner." I can see clearly enough that for a long time there remained within him something of the "historical landscape," and that in many of his pictures with small figures, these figures are Italian in bearing and in style. Observe the three women in the *Toilette*—to take a single example. It is evident that the artist was at the same time timid and obstinate; indeed, by systematically

## COROT

selecting a number of his works, one might convict him of monotony. Also it is evident to me that in many of his landscapes he has of set purpose put in a foreground of black trees which add a mystery to the distant dawning light. I recognise too that he rarely attempted to penetrate the infinite colouring of the shade, and that on this point he accepted—he whose discernment was so fine—the ordinary views of his time.

But how he emancipated himself from the historical landscape in his studies from Nature of figures and landscapes! How all criticism must needs cease before those canvases in which he was really himself; before those wherein the poetical inspiration within them shone forth with so soft a splendour!

I gaze on these meadows, these woods, these waters, these skies—all the delightful haunts in which Corot spent his life, and which he offers to all who, like himself, desire to know and love the eternal beauty of things—and as I gaze I can imagine the emotion which animated him, because this little piece of painted canvas preserves the thrill of that moment when the painter was moved and dazzled; because leaves, water, grass and cloud all are still aquiver from the touch of this artist hand—like the reflection of the light which must have shone in his thoughtful eyes. He had no “manner” in these moments of joy and plenitude. He was no longer cautious, diligent. He let himself go; yet all the time he was in full possession of his technical skill and knowledge, which was great, despite the reservations and criticisms of the writers I have quoted. His knowledge was within him, and, so to speak, in spite of himself, did service to his exuberance. Then, I think, he must have laughed aloud, and sung all his songs, and talked slyly to himself in the fields, like some big happy child. You may give yourself up to him when he feels this joy, this beatitude, this enthusiasm. He will open to your gaze the vast fields or light in the world. He will teach you how much concentrated beauty exists wherever you are. His exquisite local genius has plumed the depths of all things around him.

He is the subtle, the delicious painter of the land in which we live. From the pools of Ville d'Avray to the fields and coppices of Artois he roams from morn till night amid the fair and delicate landscapes of Northern France. He knows every path, every byway, every road. He wanders round the hill-sides, through the forests to the open glades. Wherever there be a spring, lighting up brown earth and sombre green with its crystals, there he will stand and watch the reflection of the heavens. He spends his morning hours gazing on the mists as they unfold their veils above the familiar pool and beyond the narrow

stream. He notes the delicate pattern of the hoar-frost. He is enraptured with the last rays of sunlight lingering on the water. And then he flies away right into the clouds, like the lark to which he compared himself; and then his delight at their limpidity and their depth is truly extraordinary. Nearly all the skies he painted have lightness and vast extent; like air itself they are formed of some impalpable matter.

Look closely into these sun harmonies and here and there you will discover the prescience of a fine and subtle analysis of light. Historically, Corot's work, which belongs to the painting of the Past, heralds, by its *nuances* and by all the hidden treasures it suggests, the bold experiments and happy discoveries of the Future.

GUSTAVE GEFFROY.

Here are the prices obtained by some of Corot's works at public sales: February, 1881: *Jeune Baigneuse*, 5000 francs; *Eurydice*, 6510 francs; *L'Atelier*, 5400 francs; *Le Canal* (environs de Rouen), 5900 francs; *La Prairie* (environs de Saintes), 5900 francs; *Le Tréport*, 5610 francs; *Effet du Soir au Bord de la Rivière*, 4900 francs; *Environs de Ville d'Avray*, 1700 francs. November, 1881: *Baigneuses sous Bois*, 12,500 francs; *Christine Nilsson*, represented as a gipsy, at the outset of her career, playing the mandoline in the streets, 4000 francs. February, 1882: *Le Matin*, 6000 francs; *Le Sentier*, 5700 francs; *Les Laveuses*, 1750 francs; *Soleil couchant*, 850 francs; *Paysage*, 805 francs; *Bûcherons sous Bois*, 250 francs; a drawing, 160 francs; *La Musique*, 530 francs; *La Lecture*, 1250 francs; *Réverie*, 2450 francs. May, 1882: *Paysage* (first manner), 1220 francs; *Danse des Nymphes*, 2350 francs; *Le Passeur*, 7650 francs; *Pêcheur Napolitain*, 5000 francs.

March, 1883: *La Mare*, 2650 francs. April, 1883: *Vue prise à Ville d'Avray*, 14,100 francs; *La Femme à la Toque*, 7100 francs; *Le Matin*, 2800 francs; *Le Pont*, 2050 francs; *L'Atelier*, 1200 francs; *L'Atelier* (pendant of the last-named), 4600 francs; *La Haie*, 4000 francs; *Portrait de la Cathédrale de Chartres*, 1200 francs; *Le Moulin*, 1750 francs; *La Prairie* (Saint-Cloud), 3150 francs; *Le Château de Chillou*, 1510 francs; *Le Pont*, 1620 francs; *Sous Bois* (1849), 1900 francs.

In May of the same year a *landscape* belonging to Arsène Houssaye, and attributed to Corot, was put up for sale and realised 6300 francs. In December, 1883, *Deux Femmes et un Enfant* brought 9000 francs. It was at this time that the "Dumas-Trouillebert incident" occurred. The matter was settled rather more than a year later (in January,



## COROT

1885) by a judgment of the Court ordering M. Tedesco "to let Trouillebert put his own signature on the picture called *La Fontaine des Gabourets*," which, bearing the signature of Corot, had been sold to M. Alexandre Dumas.

In March, 1884, a picture twice signed by Corot was sold for 22,000 francs, while another canvas, which, although signed, was disputed, "went" for 25 francs. This was the *Liseuse*. The same year I find the following prices: *Les Saules*, 7800 francs; the *Nymphe de Champs*, 8005 francs. In 1885, *Chloë* was sold for 9900 francs. There was a sale of pictures, including many Corots, at New York in 1886. Here are some of the prices, in dollars: A *Paysage*, 5000; a *Soir sur la Rivière*, 9000; *Paysage et Animaux*, 4050. The Corcoran Gallery at Washington secured the *Ramasseurs de Bois* for 15,000 dollars.

These New York prices influenced the Paris market, and a rise took place. At the end of March, 1886, a *Paysage* brought 13,500 francs; in May the *Baigneuses*, 9000 francs; a *Souvenir d'Italie*, 8000 francs; *Le Passeur* (perhaps the same as was sold in 1882), 25,100 francs; *Le Pêcheur*, 3050 francs; the *Pont de Mantes*, 13,000 francs; *Nymphes et Faunes* (Salon of 1869), 65,100 francs; the *Saules*, 8300 francs; *Village de Marcoussis*, 8100 francs; *Danse de Nymphes*, 15,500 francs; and *Château de Pierrefonds*, 10,000 francs. On the 5th of June, 1886, *Orphée ramenant Eurydice* was knocked down for 25,000 francs. Prices seem to have declined in 1887. In February *Le Matin* "went" for 1000 francs; in May the *Lisière du Bois de Ville d'Avray* for 4600 francs; *Vue du Pont et du Château de Saint-Ange* for 9050 francs, and an *Esquisse* for 1225 francs. In Paris the *Coup de Vent* produced 5100 francs.

In March, 1888, a study called *Petit Italien assis* realised 350 francs; *Diane et Nymphe au Bain surprises par Actéon* (Rome, 1836), 20,000 francs; *Martyre de Saint-Sébastien*, 15,000 francs.

In May, 1888, *Vue de Dunkerque* produced 5100 francs; *Château de Fontainebleau*, 6000 francs; *La Place du Village*, 9550 francs; *La Femme au Puits*, 4050 francs; *Les Bords de la Vienne*, 7300 francs; *Environs de Limoges*, 2050 francs.

The sale of Corot's canvases seems to have had a check in 1889, but this was succeeded by a fresh rise in the following year. Here, for instance, are some prices obtained in 1890:—June: *La Femme du Pêcheur*, 13,000 francs; *La Rochelle*, 12,000 francs; *Le Cabaret*, 15,700 francs; *Dunkerque*, 6000 francs; *Le Pont Saint-Ange* (Rome), 21,000 francs; *Gênes*, 7100 francs; *Saintry*, 12,000 francs; *Lac de Genève*, 10,000 francs; *Port de Bordeaux*, 10,000 francs; the *Grand*

*Canal* (Venice), 10,200 francs; *L'Entrée du Village*, 16,500 francs; *Marini*, 20,000 francs; *Le Matin*, 60,000 francs; *Le Soir*, 63,000 francs. These prices may now be compared with some realised at certain sales ten years later: March, 1900: *Le Faucheur*, 6,100 francs; the *Chaumières*, 8400 francs; *Coucher de Soleil sur l'Etang*, 7500 francs; *Le Village*, 15,000 francs; *La Rafale*, 22,500 francs; *Mont-de-Marsan*, 11,800 francs. April, 1900: *Le Chemin du Village*, 250 dollars (in New York); *Bords de la Rivière*, 1020 francs; *Les Dunes*, 450 francs; *Les Collines autour du Lac*, 900 francs; *Paysage d'Italie*, 5250 francs; *La Vallée après l'Orage*, 1020 francs. May, 1900: *Scène Antique*, 1150 francs; *La Lisière du Bois*, 4050 francs; *Pré au Bord de l'Etang*, 16,900 francs; *Vue de Ville d'Avray*, 3900 francs; *L'Etang*, 24,100 francs. June, 1900: *La Mare*, 22,300 francs; *Le Vallon de la Forêt*, 11,500 francs; *Le Matin*, 32,600 francs; *Le Soir*, 34,000 francs; *Le Pêcheur*, 44,500 francs; *Italienne*, 13,000 francs (this picture was sold for 20,100 francs in 1899); *L'Etang de Ville d'Avray*, 12,100 francs; *Le Clocher*, 8,100 francs: *Une Muse*, 14,000 francs: *La Liseuse*, 4000 francs; *La Barrière*, 8300 francs; *Sentier le Long Dubois*, 4100 francs; *La Banlieue*, 1720 francs. December, 1900: *Le Coup de Vent*, 12,000 francs; *La Charrette*, 12,000 francs.

At the end of 1900 the Metropolitan Museum of New York was bequeathed a collection of pictures by Mr. Dunn. These included a landscape by Corot, for which the testator had paid 125,000 francs. During the year several Corots had been sold in London, including *Bord de Rivière*, £700; *Le Matin*, £330; and *Vue de la Ville de Nantes*, £380. In February, 1901, *Dernier Rayon* realised 10,000 francs; *La Tour*, 17,200 francs; and *L'Arbre Coupé* (a drawing), 3000 francs. Prices in April, 1901: *Le Chêne*, 4000 francs; *Le Cavalier*, 17,000 francs; in May: *La Gondole*, 7900 francs; *La Colline*, 6900 francs.

The collection of M. G. de Hèle, of Brussels, contained several works by Corot, which were put up to auction on May 10, 1901, and realised the following prices: *Au Bord de l'Etang*, 25,100 francs; *Pâturage*, 18,100 francs; *Le Pêcheur*, 12,100 francs; *Le Saule*, 14,500 francs. Other recent prices were (Paris, May, 1901): *Le Matin*, 2200 francs; *Le Soir*, 1900 francs; *Paysage à Ville d'Avray*, 4200 francs. November, 1901: *Les Bouleaux*, 3700 francs; *Vue de Naples*, 1200 francs; *La Cour de la Ferme*, 23,000 francs; *Entrée d'Abbeville*, 17,500 francs. December, 1901: *Les Bergers*, 43,800 francs; *La Cour de la Ferme*, 23,000 francs; *Entrée d'Abbeville*, 17,500 francs.

At the sale of the Antonin Vallon Studio in May, 1901, a *Paysage* produced 980 francs; *Chemin d'Auvers*, 4600 francs, and *Figure de jeune Femme*, 7400 francs.



"PEASANTS NEAR A POOL." FROM THE PICTURE BY CAMILLE COROT.





COROT



OIL PAINTING  
"MUSIC AND ART"  
c. 1

*(Braun, Clément, Paris)*



OIL-PAINTING  
"THE WOUNDED EURYDICE"

© 2

(Collection of J. J. Hill, Esq., St. Paul, U.S.A.;  
Engraving by Howard Chandler Christy, Paris and New York)

COROT



OIL-PAINTING  
"MOTHER AND CHILD"  
c. 3

(Hampner Gallery, London)



"THE BATHER"

(Collection of James Arthur, Esq.)



"COTTAGE INTERIOR—LIMOUSIN"

(Collection of M. Messias-Nalton, Paris.  
Photograph by Jacques Klotz, Paris and New York)





OIL-PAINING  
"TIVOLI SEEN FROM THE VILLA DESTE"  
C O

COROT



OIL-PAINTING  
"HAGAR IN THE WILDERNESS"  
C. 1825

COROT



OIL-PAINING, 1838  
"ITALIAN LANDSCAPE"

*Duand-Ru', Pitt. ant. No. 10.*



*Château of St. S. Denis, Paris, Delivered to the U. S. A.  
Photograph by Edward Kell, Paris and New York*







COROT



*(Dunant-Ruel, Paris and N. York)*

"NEAR ARRAS"

C 10



*(Collection of Baron Denys Cochin, Paris;  
Photograph by Dunant-Ruel, Paris and N. York)*

"VIEW OF ROME"

C 11



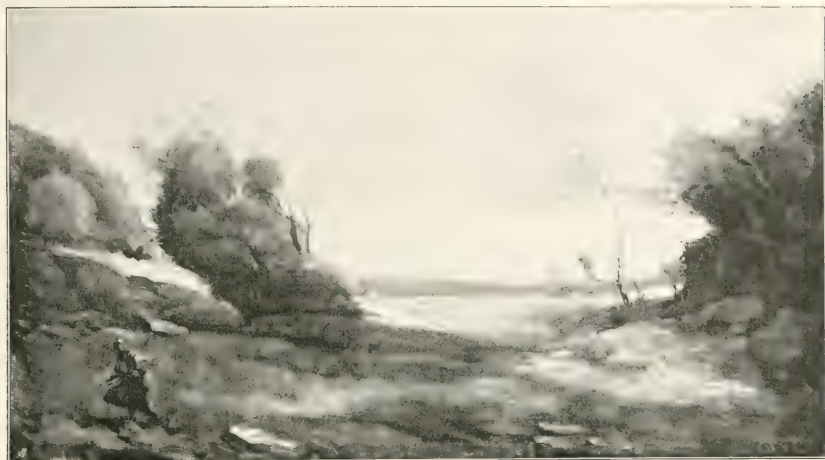
OIL-Painting  
"THE GREAT OAK AT FONTAINEBLEAU"

1864

(After Corot, Paris)



COROT



*Collection of M. Duval-Roch, Paris*

"A GUST OF WIND"

1853



*Collection of Alexander Young, Esq.*

"EVENING GLOW"

1853



OIL-PAINTING  
"ORPHEUS"

1875

Artists and Co., New York and London

COROT



OIL-PAINTING  
"FARMYARD AT COUBRON"

(Durand-Ruel, Paris and New York)

C 11



*Collection of Jans, Ltd., 87, St. Leon, F.S.A.,  
Photograph by Dumont-Rue, Paris, and New York.*

OIL-PAINTING

"THE CANAL AT ST. QUENTIN"

C. 17





"THE BRIDGE." FROM F. KROSTEWITZ'S  
ETCHING AFTER THE ORIGINAL PICTURE  
C. 18



*(Engraved by J. Corot, Boston, 1895. C. K. Ogden, Inc., New York)*

"SOUVENIR D'ITALIE," FROM F. KROSTEWITZ'S  
ETCHING AFTER THE ORIGINAL PICTURE



1890  
L. S. P.





COROT



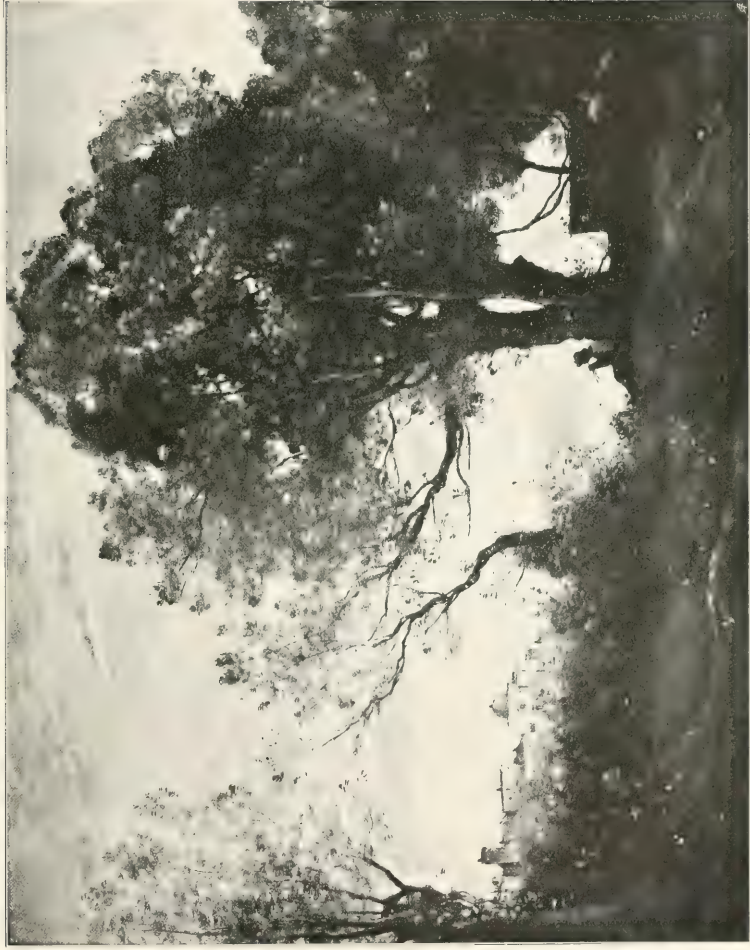
*(Collection of Sir Matthew Arthur, Bt.)*

OIL PAINTING  
"THE GOAT-HERD"

C 20



OIL PAINTING  
"PEASANTS NEAR A LAKE"  
C. 41



*(Autotype Company, New Oxford Street, London.  
Original in the Louvre)*

COROT



OIL PAINTING  
"THE LAKE"  
c. 23

(Collection of Alexander Young, Esq.)



COROT



OIL PAINTING  
"DANCE OF NYMPHS"  
(21)

(Autotype Company, New Oxford Street, London.  
Original in the Louvre)



OIL PAINTING  
"WOMEN BATHING"

8 28

*(D'Avant, Paris)*

COROT



OIL PAINTING  
"POOL AT VILLE-D'AVRAY"

(Durand-Ruel, Paris and New York)

C 25





DECORATIVE PAINTING  
"DON QUIXOTE AND CARDENIO"





"L'HEURE MATINALE." FROM THE PICTURE BY CAMILLE COROT.



COROT



OIL PAINTING  
"LE PARC-DES-LIONS À MONT-MARLY"

(Braun, Clément, Paris)

c 28



OIL SKETCH  
"OLD COTTAGE NEAR SEMEUR"

1824

(London, Paris, and New York)



COROT



OIL PAINTING  
"LE LAC D'ALBANO"  
c. 30

(Bourgeois, Clements, Paris)

COROT



OIL PAINTING  
"THE CASTLE OF WAGOUVILLE"  
c. 31

(Gaston, Vincent, Paris)

COROT



OIL PAINTING  
"THE BATHERS"  
c. 1870

(Collection of W. A. Coats, Esq.)





COROT



OIL PAINTING  
"THE BENT TREE"  
C. 31

(Collection of Alexander Young, Esq.)



*Collection of M. E. Fass, Brussels.  
Photography I would like, Paris and New York*

OIL PAINTING  
"PEASANT RIDING"



"THE PATHWAY TO THE CHURCH." BY CAMILLE COROT

As seen in the original painting.





COROT



OIL PAINTING  
"WOMEN BATHING"

(Collection of M. Henri Rouart)

c 30



CHARCOAL DRAWING: "LANDSCAPE STUDY"

137

*(Collection of M. Léon J. F. Bonnat)*

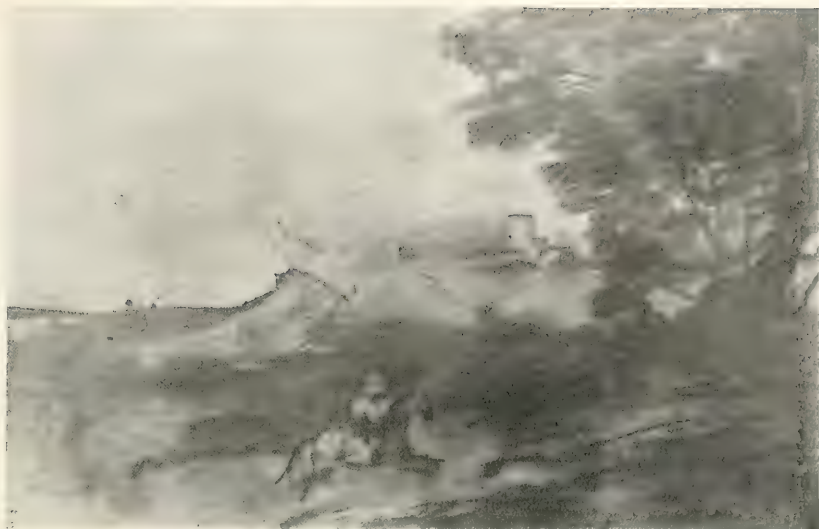


CHARCOAL DRAWING: "LANDSCAPE STUDY"

138

*(Collection of M. Léon J. F. Bonnat)*

COROT



CHARCOAL DRAWING: "SOUVENIR D'ITALIE"

(Collection of Charles Ricketts, Esq.)

" 39



CHARCOAL DRAWING: "LANDSCAPE STUDY"

(Collection of W. Pittain Knowles, Esq.)

20



COROT



ORIGINAL ETCHING (ABOUT 1843)  
"SOUVENIR DE TOSCANE"



COROT



ORIGINAL ETCHING  
"ITALIAN LANDSCAPE"

(Duck & Co., London)



"BOAT UNDER THE WILLOWS" (ABOUT 1857)

C 43

*From the Original Etching  
(R. Guellet, London)*



"THE POOL AT VILLE D'AVRAY" (ABOUT 1861)

C 44

*(From the Original Etching)*

COROT



OIL PAINTING: "LANDSCAPE STUDY"

*From the Original Picture*  
(E. van Witsching, London)

C 45



ORIGINAL ETCHING: "A WOODED COUNTRY"

(Obach & Co., London)

C 46





ORIGINAL ETCHING (ABOUT 1865)  
"SOUVENIR D'ITALIE"







STUDIO

# JEAN-FRANÇOIS MILLET. BY ARSÈNE ALEXANDRE.



CELEBRATED passage in Fromentin's book, "Les Maîtres d'Autrefois," points directly to the art and work of Jean-François Millet. It contains such a collection of true ideas and wrong appreciations; it represents so well, in face of the imposing magnitude of that work, the opinion of a distinguished and a timorous spirit; and, lastly, it expresses so perfectly the difficulty experienced, at the moment of its

manifestation, by a great artistic fancy, in making itself understood even by the most intelligent men, however well disposed, that I feel bound to transcribe this passage, before considering anything else. By its very errors it will the better serve to prepare us for our study of the artist. I underline the more debatable points. Fromentin is comparing Dutch art with modern art. He says :

"A highly original painter of our day, one with a somewhat lofty soul, a melancholy spirit, a good heart and a genuinely rural nature, has expressed things about rustics and rustic life, about the hardships, the sadness and the nobility of their labour, such as never a Hollander would have thought of discovering. He has expressed these things in *rather barbarous language*, and in formulæ wherein *the imagination has more vigour and clearness than the hand*. These tendencies were found infinitely pleasing; and he was regarded among French painters as endowed with the sensibility of a Burns, *somewhat lacking his ability to make himself understood*. Finally, *has he, yes or no, produced and left behind him really beautiful pictures?* His form, his language—I mean that external envelope without which the works of the mind can have no being—does it possess those qualities necessary to make the *fine painter*, and to assure him that his work will endure? Beside Paul Potter and Cuypp he is a deep thinker; when one compares him with Terborg or with Metzger he is an interesting dreamer; there is about him something indescribable which is undoubtedly noble when one thinks of the trivialities of Steen or Ostade or Brouwer; as a man, he might make them blush, one and all: is he their equal as a painter?"

In the first place, I conceive that Fromentin in this criticism has been slightly misled by this special idea of his as to the *beau peintre*—

an expression which was very dear to him. To his mind—so far as one can gather—the “fine painter” is he who unites distinction with ease, who has not the bad taste to show emotion in public; who avoids exuberance and violence alike; who may conceivably be a *grand seigneur*, but, above all, must be a man of the world.

Now Fromentin, with his highly cultivated mind, regarded Rubens, Van Dyck and Terborg as “fine painters”; though, truth to tell, they were also something greater than that. He would have put Velasquez in the same rank, and not without reason, had he known him or paid more attention to his work. But Rembrandt, one can see, was not, in his opinion, a *beau peintre*; nor, assuredly, is Millet. 'Tis certainly a very brilliant and seductive notion, although somewhat restricted and scarcely designed to enable one to comprehend great genius; but particularly it has this drawback of bestowing the same title on artists of very unequal intellectual and moral worth. While Rubens and Van Dyck may, purely in respect of externals, be styled “fine painters,” so one may put on the same list, *longo sed proximo intervallo*, this or that artist of our own day who could not be compared to Millet without inflicting ridicule on them and insult on him.

Starting from this conviction that Millet was not a “fine painter,” Fromentin, a critic of eminence, and at times even of depth, despite the restrictions and the odd fancies which retard him in his search of the truth, naturally came to speak thus of the master with whom we are dealing. He was bound to consider “rather barbarous” a language which we, on the other hand, shall discover to be extremely well-chosen. By a sort of contradiction, which two lines off he does not appear to notice, he was forced to the conclusion that this barbarous language lacked vigour and clearness. Finally he was driven to ask if Millet *had produced and would leave behind him beautiful pictures!* I will not discuss the distinction he attempts to draw between certain Dutch “naturists” and the painter of Barbizon. Much might be said on the subject, for among the works of Cuyp and Terborg are some which are full of *thought*; furthermore, Fromentin greatly undervalues the grand philosophy and profound humour of Steen, the Molière of painting. But all this is apart from our real subject; suffice it to mention the matter in order to show that when criticism goes wrong, it does not go wrong by halves.

After this error on the part of a clear-seeing mind and a trained eye, one can understand how Millet's art, despite—or perhaps by very reason of—its grand simplicity, must needs be a sealed book so far as the public generally is concerned. There is no cause for astonish-



## MILLET

ment nor for indignation in the fact that great minds fail to be understood in their own time. Their contemporaries always see in them something involuntarily aggressive, something that shocks ; in a word, they are antipathetic. The reason is of the simplest. Great minds throw out a force beyond themselves ; whereas those who please the public simply absorb its external tastes and prejudices. It must be left to Time to perform, on behalf of ideas, the same service as distance does for the silhouette. You cannot understand a mountain with your nose against it ; and few possess the privilege and the gift of being able to detach themselves sufficiently from their own period to live half-a-century ahead. Yet with regard to Millet there were certain minds of this type : artists like Rousseau, critics like Castagnary, understood Millet as we ourselves understand him, more or less, to-day. For this reason a study dealing with the author of the *Glaneuses* and the *Homme à la houe* may even now be something fresh and timely.

Now that we have spoken of Millet as though we knew him, let us talk of him as though he was unknown to us.

On the 4th of October, 1814, in the village of Gruchy, a dependence of the Commune of Gréville, in the neighbourhood of Cherbourg, was born a son of the soil. The district, the surroundings and the time are equally characteristic : as for the land, it is rich, ample agricultural soil, within sight of the boundless sea, presenting on the one hand a spectacle of deep, continuous labour, and on the other a spectacle of infinite imagination ; and when an intelligent being takes part in this labour the result is a natural harmony, as penetrating as spontaneous, between the two elements. Now Millet, almost to his twentieth year, took his share of the family toil. He drove the plough, was busy at seed-time and harvest, tended the beasts, and, in a word, lived the grave and humble peasant life to the full. France, which people choose to regard as gay and frivolous, is in more than one respect, when you know it well, both serious and meditative. Thus we must not consider this hard-working peasant lad, whose mind was nourished by deep and unconscious dreamings, as an exception among his race, but rather as a generalisation of its truest and most intimate qualities.

To these circumstances of birth are united those of his up-bringing. Herein he was no doubt to a certain extent privileged, but his case is not so rare, all the same, as some might imagine. We find as the head of the family a simple, practical, upright man, capable, while bravely facing all the responsibilities of life, of developing in his children that which is perhaps the highest of all human faculties—

the faculty of admiration. We find a grandmother who seems to have been a woman as robust as she was tender, as tender as she was vigilant. The mother's family, while remaining rooted to the soil, to the true land of the peasantry, had produced in the previous century a *savant* and several priests. Such a case is frequent enough, indeed it is quite general. The French clergy is recruited principally from among the families of peasants and husbandmen. When the young peasant who has become a priest has the defects of his class it is impossible to imagine a human being more narrow-minded, more obstinate, more devoid of ideas. But when, as sometimes happens, he is naturally quick-witted and good-natured, he displays an unparalleled charm of simplicity and candour and good-will. Millet's maternal uncle was one of these obscure and privileged beings. He had a deep influence on the destiny of the child, and, quite involuntarily, was the determining cause of his artistic career. The part he took in the formation of Millet's mind may be explained in the most natural manner: he taught him to read, instructed him in Latin, enabled him to understand Virgil, read the Bible with him, and left it in his hands. As for the accident which turned the child into a painter, it simply hung on the fact that this old Bible was adorned with engravings.

All this happened, of course, without pretension or premeditation. It is different, indeed, in the present day, when people begin to pose from their earliest years, and when every middle-class household, and soon every peasant family, will have produced at least one artist, or painter, or musician, or writer or actor. The honest folk whose acquaintance we have just made lived for themselves, without after-thought of any kind. Millet's uncle taught him Latin, and improved his mind, but with no idea beyond making a husbandman of him. He showed him how to think, just as his mother and his grandmother showed him how to walk: because it was useful and natural—that was all! But even a trifle like this is of capital importance—moreover, you may meet on the sea-shore a child of peasant parentage, with an uncle who is a *curé*, and teaches him to read an illustrated Bible; but this child will not necessarily become a Jean-François Millet. Nevertheless, when retrospectively one comes to know the artist's origins, they throw a much-needed light on his personality and on his work.

And, again, the period was equally well suited to the formation of the artist. The close of the preceding century, with Jean-Jacques Rousseau and the early days of the new century, with links still attaching it to certain traditions, which impelled towards intellectual



THE  
ARTIST  
GUILD





## MILLET

emancipation, had paved the way to the expansion of certain general ideas; so that when, later, an artist like Millet strove to give them expression he was not regarded as an incomprehensible monstrosity. I do no more than make bare allusion to these points, the development of which would bring one too close to pure philosophy, but they certainly had as much influence in Millet's development as had the air he breathed and the family training he received.

I have insisted at some length on this question of origins; but in reality it constitutes, in conjunction with the chronology of his works, the whole biography of Millet. His story is above all one of a mind which may be seen to grow very, very slowly, to develop with much effort, to arrive at maturity after long patience, and to maintain and assert itself by dint of assiduous reflection. This spectacle, which brings us right to the heart of our subject, is indeed analogous to that offered by the cultivation of the land, that labour in which Millet took part; the plough regularly opening and softening the soil, and the crops springing up in due season after the long, continuous and mechanical mystery of the seed's travailing. Millet's life and career constitute an operation at once natural and well-ordered. He who later was to be the painter of the peasant was truly a peasant's son. Think how fine a thing it would be if only every artist, every historian, could thus develop normally in his own surroundings, instead of discovering a compass when there is scarce time to travel more!

What if the painter's early years were marked by many of the hesitations, the gropings, so to speak, which ever accompany the surest preparations and the most prosperous voyages? The young peasant's vocation was settled for him by the biblical pictures he began spontaneously to copy. What helped him was that his family raised no objection to this manifestation of his natural gifts. What spurred him on somewhat was that he found himself compelled, lacking the elements, to feel his way very cautiously at the start.

At Cherbourg, where, after his simple imitations of engravings, he began to copy the pictures in the art gallery, Millet found in Langlois de Chéreville, a pupil of Baron Gros, more of a protector and a friend than a real teacher. No one taught him technique. Like honest Chardin of old, he was forced to "put on the paint till it looked like the model."

But, when one reflects upon it, was this really an impediment, particularly in the case of a meditative, determined and subjective nature like that of Millet? No; because in order to attain complete, strong and harmonious expression, it was both natural and

necessary that he should master bit by bit, and by his own effort alone, his language simultaneously with his imagination.

The second stage of this laborious formation was reached in Paris. M. Langlois obtained for his *protégé* a small grant from the municipality of Cherbourg, which was supplemented by a further subsidy from the department of La Manche. To this modest stipend the mother and the grandmother added their slender savings. The young man, still somewhat of a peasant, and not yet quite the artist, arrived in Paris towards the end of 1836, with 600 francs in his pocket.

Let it be noted, as a highly characteristic *trait*, that he was far from being enthusiastic of Paris. In his ears there ever rang so strongly the august symphony of the sea, in his eyes was so vivid a remembrance of the vast harmony of lines, the grandiose fulness of earth and sky, that our horizons must needs seem cramped and insignificant, our clamour very weak. He said as much in precise words: Paris seemed to him "doleful and dull."

Never was he to be altogether captivated by the city, and at once he began to maintain his freedom by frequent and regular communication with his native soil; also he decided to establish his quarters in some spot which, while not being too far from this Paris—the inevitable centre of all intellectual effort—should seem to him the most countryfied and the most frankly rural. Thus at no period of his life could he be called a *déraciné*, as we term it nowadays; for, so to speak, he carried away and preserved with him the soil wherein his deepest roots had sprung and spread.

So far as his artistic *technique* is concerned it suffices to record that he studied at Paul Delaroche's *atelier*, and that, nevertheless, on his visits to the Louvre he was especially attracted and impressed by the Spanish masters. This opposition is singularly expressive. Certain it is that the bald, cold, historical painter could have had neither any sympathy with his uncivilised pupil, nor any power to inspire him; whereas Ribera, Zubaran and Velasquez must necessarily have been Millet's real masters—those one chooses, and not those that circumstances provide. Millet, therefore, like so many great and really original artists, was of a markedly autodidactic type. His lessons of thought he took in the country, his technical studies in the galleries of the Louvre. At the same time it must be understood that these two educations became amalgamated, and that while his long contemplation of Nature taught him how to paint, his association with the masters opened up, enlarged and smoothed the field of his fancy.

Thanks to these solitary studies his æsthetics became very exalted

## MILLET

and very conscious. He was not to be one of those artists who produce work of a sort without taking account of what they do, and are ignorant not only of the past but of themselves as well. While on this point I will anticipate in my chronology, and give a hitherto unpublished instance well worth noting here.

Our great painter Fantin-Latour has told me that in his youth he had the good fortune to go through the Louvre on several occasions with Millet, when the latter was already well on in years, and that the old painter moved him profoundly by the simplicity and at the same time the loftiness of his views on ancient art. For example, to the young artist who confessed he did not like Raphael's *Archangel Michael*, he explained the work in a few words, and with a gesture and a glance that said more than many speeches. "But look," said he "at that crushing fall, at that terrible landscape!" At that moment Millet must have had the "august gesture of the sower." I note too, as secondary, but very significant details, the taste Millet had for certain painters, whose most important works he would buy and keep before his eyes: the harshest and most eloquent of all the Spaniards, Greco\*, and Hemessen, who in Flemish art brought dramatic expression and strength of modelling to a quite special degree of power. It seems to me that for those to whom a hint is sufficient to enable them to grasp these questions of artistic psychology these indications of Millet's tastes are full of importance, and are of much greater value than the extended biographical analyses long since published and obtainable everywhere.

But to resume our biography where we left it. In 1841, after having exhibited at the Salon of the previous year a Portrait of a Man which attracted no attention, Millet was compelled to return to Cherbourg, and one may guess it was not because he had made a fortune; indeed, at that time he was living and painting as best he could. It is curious to remark that, while never being an exact repetition, the life of all great artists has always certain points in common. Think of the young Watteau, forced to turn out his *Saint-François* by the dozen; of the young François Millet accepting the meagre portrait-work offered him, and not refusing even to daub a signboard. At least one can see that in this work, which may be judged by the portraits of that period which have been preserved, Millet always strove after robust, solid execution—never afraid of over-assertion or of giving plenty of body to his subject. But it is sad rather than surprising to find Millet, on his return to Paris

\* The admirable Greco owned by Millet is now in the collection of M. Degas. It is, as one sees, a work which has had an uncommon career.

soon afterwards, *striving to please!* He wanted to do what should be acceptable. That rough hand, which had driven the plough with so much vigour, now clumsily tried to twirl the dandy's cane! He did an *Offrande à Pan*, and was represented at the Salon of 1844 by a *Leçon d'Equitation* and a *Laitière*, which the celebrated and clear-sighted Thoré described as "a pretty sketch in the Boucher manner!" This was certainly the most painful period in his life. In 1846 the Salon jury rejected his *Saint-Jérôme*, represented as being tempted by all sorts of alluring feminine apparitions. And this was neither the first nor the last time that the same thing occurred. A good deal has been said about the injustice of it all. Certainly Millet was rejected by the Salon juries. But that is no longer of any importance, and we have neither time nor space now to wax indignant thereat. This *Saint-Jérôme* was in a sort of way symbolical: it was the artist's last effort to be "pleasing." On the same canvas, heroically scraped, the painter next produced a strong and harsh picture, styled *Œdipe détaché de l'Arbre*, which appeared in the Salon of 1847. He, too, had overcome temptation, and was now on the eve of becoming master of himself, fully and finally.

Thus the *Vanneur* was the work of the true Millet, painter, poet and philosopher, who was to tell and sing the life of the man of the fields, and paint—to use his own expression—as the "cry of the earth" should inspire him.

The conception was at once novel and powerful. It may almost be said, seeing the rarity, the exceptional character, of any precedent, that the peasant, his labours, his stunted, shapeless existence, had never before been regarded as capable of furnishing an exclusive element of art; no one had realised that from out a gross clod of earth a statue full of grandeur might arise. The famous passage in La Bruyère is cited as an exception to the literary and artistic consciousness of humanity hitherto prevailing: "One sees certain wild animals, males and females, scattered over the country, black, livid and scorched by the sun, bound to the soil they dig and turn with invincible obstinacy; they have something like articulate speech, and when they rise to their feet they reveal a human face, and, in fact, they are men. . . ." And yet La Bruyère, despite the strange and startling sonority of this cry, uttered, as though by chance, from his heart, was the first to be incredulous and reluctant to admit the idea that those lines of his might be the germ of hundreds of books, hundreds of pictures. As for the painters, they, although it is their function to see and describe everything, had simply regarded the fields as a setting for their pictures and the peasants therein as super-





"THE SOWER," FROM THE LITHOGRAPH BY J. F. MILLET



## MILLET

numeraries. In the paintings of Benozzo Gozzoli in the Campo Santo at Pisa, this labour of the fields and that of the vineyards—in a way the most aristocratic form of agriculture—is reproduced with perfect exactness, in a spirit of pagan nobility which is precisely the opposite of the doctrine inaugurated by Millet; the object in the one case being to embellish, and in the other to extract beauty from the very absence of all embellishment. The Middle Ages have bequeathed to us in France, in the form of illuminations of manuscripts and cathedral sculpture, certain simple and sincere pictures of the movements and the attitudes of the peasant at work. But the very candour and absence of *intention* in these productions of such precious naturalness distinguishes them from the works of Millet, who never painted save with a definite object in view. Again, in the *Avenue de Middelharnis*, that masterpiece of Hobbema's in the National Gallery, and in that other most moving masterpiece, so far removed from its own period, the *Repas de Paysans*, by Le Nain, in the Louvre, we have the only really purely rustic works of art—rustic to the exclusion of all idea of arrangement, that existed before those of Millet, and that present, almost involuntarily, that character of absolute simplicity and ample generalisation which the later painter, *of set purpose*, introduced into his canvases.

There is the real key to that work, there the whole explanation of its import. Millet has given a very good account of it himself. He has explained the matter in striking terms, and one of his phrases sums up all his efforts and all his genius: he has tried, he says, to depict "the fundamental side of men and things."

Elsewhere, on the subject of the *Homme à la houe* and the criticisms it evoked, he affirms his strong conviction even more precisely. "There are those who say I deny the country its charms. . . . I can see clearly enough the aureole of the marigold, and the sun away down yonder, very, very far over the land, spreading its glory amid the clouds; but just as clearly I see on the plain below the steaming horses at work, and on that rocky spot a weary\* man, whose panting one has heard since morning, and who now tries to stand erect a moment and breathe. The drama is enveloped in splendour."

Again, what could be more precise than this? "I have been reproached for not observing the *detail*; I see it, but I prefer to construct the *synthesis*, which as an artistic effort is higher and more robust. You reproach me with insensibility to charm; why, I open

\* The word used by Millet is "*errené*," a peasant's word for *éreiné*—utterly tired out.

your eyes to that which you do not perceive, but which is none the less real : the dramatic.”

I will take another of Millet's letters. No doubt it is well known, but it cannot be quoted too often, cannot be graven too deep on the very core of any study devoted to him. It reveals his whole soul, his whole mind. “In the *Femme qui vient puiser de l'Eau* I have endeavoured that she shall be neither a water-carrier, nor even a servant, but the woman who comes to draw water for the house, the water for her husband's and her children's soup ; that she shall seem to be carrying neither more nor less than the weight of the full buckets ; that beneath the sort of grimace which is natural on account of the strain on her arms, and the blinking of her eyes caused by the light, one may see a look of rustic kindness on her face. I have always shunned, with a kind of horror, everything approaching the sentimental ; I have desired, on the other hand, that this woman should perform simply and good-naturedly, without regarding it as irksome, an act which, like her other household duties, is one she is accustomed to perform every day of her life. Also I wanted to make people imagine the freshness of the well, and that its antiquated appearance should make it clear that many, before her, had come to draw water from it.” I have been led to quote this last most charming phrase, although it interrupts our analysis, because we see in it the true painter's touch. It is as though we really had before our eyes Millet's wonderful *green*, that subtle mixture of colours and oils whereby he expressed the rich, smooth aspect, the warm-coloured age, of those accessories of rural life, which have been in use from generation to generation. . . .

For the rest, it is not necessary to dwell longer on this essential side of Millet's work ; everything we have seen in the course of our examination will have prepared us to understand him : his studious, pensive childhood, his laborious, introspective youth ; his manhood, solitary and nurtured by toil and meditation. In solitude it is that general ideas best come to life. There is one word to add to this moral portrait which I have attempted to sketch. It is not rare, especially in our own time, for an artist to devise a complete *system* to which he applies and subordinates, and by which he controls, everything he produces. But more often than not this system enchains the artist or ruins his work. Millet offers us the magnificent spectacle—wherein all his grandeur lies—of a man, a system, and a work all on the same level.

That solitude which, dangerous as it is for others, proved so fertile in Millet's case, was deliberately sought by him and maintained to



## MILLET

the end of his life. In 1849 he settled down at Barbizon, and practically never left it except to go to Cherbourg and to Paris on business. Thus his life became one of sublime monotony. His entire story, devoid of spicy anecdotes, adventures, or dramatic situations, is contained, as I have already said, in the chronology of his works. It differs in no way, indeed, from that of his humble models—object and result apart. Like his peasant neighbours he dug and toiled and sowed day by day; like them, in the patriarchal manner, he brought up a numerous family; like them he reaped his bread by the sweat of his brow; farmer of the mind, he loyally paid his lord and master, the public, a splendid rent, in the shape of works enriching the heart of humanity; while the wages he was able to earn for himself materially did no more than suffice to let him and his live in honourable humbleness.

More than once Millet knew the meaning of want. 'Tis a story old as Art itself, and although it may seem foolish to wax indignant about it now, one may well feel sad at the thought. So strong is the contrast between these struggles and the imposing auction sales—to two of the most celebrated of which I am going to refer—that although cool and practical people may find nothing abnormal in such a state of things, they must at least admit that it is monstrous. In 1851, continuing the series of his great agrarian poems—his “Georgics in paint,” as Théophile Gautier so happily described them—Millet exhibited his *Semeur*; in 1853 he displayed, or at least finished, the *Tondeuse de Moutons*, the *Berger*, and the *Moissonneuses*. Considerations of space forbid me to analyse these lovely works, whose common character I attempted just now to point out. The year 1855 saw the production of that notable work, the *Paysan greffant un Arbre*. If the little old fellow on the roadside, so admirably caught and realised by Hobbema in his *Middelharnis*, brings many real and human things to the mind, how profound are the meditations on humanity evoked by this peasant in the foreground, and, in presence of his wife and child, seeming, as Gautier said, to be performing “a rite in some mystic ceremony, as though he were the high priest of a rural divinity!”

Well, this work was admired by certain advanced minds, and caused an intense sensation among the really great artists of the day, but it did not bring Millet even the most modest sum. Some day the fine action I am about to relate will become classical, as are the noble deeds one recites to children to train their minds towards lofty sentiment. It was an artist who bought the picture; and how delicately it was done! Théodore Rousseau it was who sent a

messenger to Millet with four thousand francs, offered for the *Greffeur* by an imaginary American; and thus Millet was saved in the hour of trouble. This picture, for which the author would never have got four, nor even two, wretched thousand-franc notes, had he not chanced upon a great-hearted comrade, was sold at the Hartmann Sale in 1881 for 133,000 francs.

There is something simple and heroic in the friendship between Rousseau and Millet. It is the more remarkable inasmuch as there were great contrasts between the two men, and they never absolutely confided in one another, after having become intimate very slowly. On the one side unrest, on the other the reflective mind; with Rousseau, perpetual quest, amounting almost to a disease; with Millet, strength confident of itself, decision once arrived at; on the one hand an analytical mind of the finest; on the other, one of the most splendidly synthetical. How well it fits in the life of Millet, this superb, virile harmony, and how greatly preferable to mere amusing anecdote or romantic adventure.

With regret I must pass by works like those produced in 1857, which of themselves might well afford a subject for long and profitable consideration. Let me simply make the two following essential points, for the benefit of such as may desire to go deeply into the matter. In the *Glaneuses* there is quite a study to be made of the rhythm of line in Millet's work. In this picture everything is of set purpose, and everything in it is natural; it is intense in its poetry, but with a hidden framework rigorously geometrical, absolutely exact in its mechanism. If it were not so cunningly constructed it would be less poetical; were it less poetical it would not be so rigorously true, so perfectly live.

In the *Parc aux Moutons* and in the *Berger ramenant son Troupeau la Nuit* I may observe that the painter has essayed one of the most difficult problems in painting—difficult to such an extent that the Impressionist School, all its other merits notwithstanding, has completely avoided it. Yet surely the impressions we feel *per amica silentia lunæ* are among the most moving, the most *troublantes* of all. But that stirring of the senses, we feel when a poet describes the night, cannot, it would seem, be expressed nor called forth by painting.

The *Angelus* (1859) is the other great example of the immoral destiny of works of art. The expression is somewhat strong perhaps, but I let it stand. Consider that, when first produced, this picture—the most famous of them all—did not even find a buyer; at least, in the course of its much-travelled career it was almost as often exchanged as sold. An American was to have bought it for the

## MILLET

agreed sum of 1500 francs, but backed out of his bargain. So Millet parted with it for 1000 francs. It passed from hand to hand. In 1864 it was taken in exchange. Then its price began to rise: 1800 francs, then 12,000, then 38,000, then 160,000, then 553,000, and finally 800,000. Draw what conclusions you will from these figures; the choice is so large as to be embarrassing.

By way of ending my chronology of the principal works I will simply mention that to the *Angelus* period—the date of Millet's fullest maturity—belong also the *Becquée*, the *Tondeuse de Moutons*, and the *Tueurs de Cochons*. This last-named work, so dramatic in its veracity, is the only one in which the artist showed a trace of satire or human bitterness; for it is clear that he has made the butchers' faces bear a resemblance to that of their victim. The *Homme à la Houe*, mentioned above, dates from 1863. In 1865 Millet, more by accident than by choice, had a singular return to the subjects of his youth. He was commissioned to decorate a dining-room, and executed three panels and a ceiling, representing the Seasons, in the form of mythological scenes. *Daphnis and Chloe*, *Ceres*, *L'Amour mouillé* and a *Bacchanale*. This latter, which formed the ceiling, is now in the possession of the King of the Belgians. Also to be mentioned as forming part of this somewhat exceptional work is the *Agar*, which figures in the superb collection of the painters of 1830 got together by the Dutch marine painter M. Mesdag. And whereas the *Agar* is powerful and dark in colour, Millet has tried to make the other panels as bright and genial in tone as possible. But some commanding natures there are to whom the gift of pleasing has been denied.

At the same time, although the reproaches addressed to Millet respecting a certain heaviness of colour may be justified over this dining-room decoration, in which the gloom is intensified by the floral tints lavished around it, I refuse to agree with any such criticism in so far as the other works are concerned—works in which the colouring is perfectly adequate to the design and to the execution. If there is a little tenderness in his colour at times it is always masculine and robust; Millet took no heed of atmospheric analyses, but his strong synthetical faculties assert themselves both in his broad colourations and in his sculptural design.

In this connection it must be mentioned, however briefly, that pastels and drawings in black or in colours form a considerable part of Millet's achievement. A whole article would not be too much to devote to the drawings alone, and were the opportunity ever to arise I should be glad to undertake the task. One would then be able to analyse still more thoroughly Millet's whole philosophy, so humane,

so nobly sympathetic. One would then see that not one of the little incidents in the intimate life of the instinctive being failed to reveal to him its significance and its beauty ; that labour of all kinds, in field and forest and farm, was regarded by him, in its general import, as forming part of the great and durable rites of the soil.

Meanwhile let me at least mention among the pastels the *Veillée* the *Baratteuse*, and that terrible one called *Hiver*, a poem the constituents of which are a ploughed field under a heavy sky, with a harrow lying neglected in the foreground. Really nothing could be grander and more dramatic ; and, as is the case with most of the very great things in art—every one has seen such a thing—one man alone could have given it expression.

As for the drawings, the importance Millet attached to them may be judged by the fact that to a series of the best-known among them he gave the somewhat imposing and systematic title, *L'Épopée des Champs*. At that period of his life Millet certainly had a right to use such a title, for he was indeed an epic poet, one of the few living in our time. One stands bewildered when one re-reads the criticisms of the day—true, there is no need to re-read them—in which they talk of the *bestiality* of Millet's figures, of his gross naturalism, and so forth. On the other hand, by way of consolation, we find certain minds more enthusiastic, and it were worth many pages to have written the fine phrase that Castagnary wrote: "Do you remember his *Reaper*? He might have reaped the whole earth!"

From 1870 onwards Millet ceased to exhibit. During the "Année Terrible" he stayed in Cherbourg, where he painted some fine and tragic sea-pieces. He returned to Barbizon in 1871, and from 1872 till his death in 1875 his powers and his capacity for work declined. To quote the critic I have just mentioned, who in a few words traced Millet's complete *silhouette*: "Thus passed this man, nurtured by the Bible, severe as a patriarch, as kind as just, ardent as an apostle, simple as a child."

One word more. The State, realising only on the eve of his death the magnitude of Millet's genius, had resolved to commission him to decorate the Chapel of Sainte-Geneviève in the Panthéon. At this Millet was profoundly happy : but Death would not grant that the great painter of the shepherds should retell the touching story of the sublimest of shepherdesses. Puvis de Chavannes it was who was then chosen. It is perhaps unique in the history of art that out of such a loss should spring such consolation.

ARSÈNE ALEXANDRE.



# THE ETCHINGS OF J. F. MILLET.

## BY FREDERICK KEPPEL.



THE finished original etchings done by Jean-François Millet are only thirteen in number. Besides these we have from his hand some eight minor prints, which can hardly be called pictures at all, but are merely what the French call *griffonnements*, or experimental scribblings done on a copper plate with the etching needle or the drypoint, similar in character to those which Rembrandt himself sometimes took a fancy to execute. Millet also tried his hand at both lithography and wood-engraving. The three lithographs which he has left us are finished compositions; and one of these, *Le Semeur*—a man sowing grain in a field—ranks as one of his finest prints.

In wood-engraving Millet confined himself to experimenting with the tools upon the wood block; and the fine woodcuts often ascribed to him were in reality engraved, from his design and under his direct guidance, by one or the other of his two brothers, Pierre or Jean-Baptiste Millet. He had the intelligence to perceive that the laboured and over-elaborate woodcuts of his own day were no more than inadequate imitations of engravings on copper or steel, and so he brought back wood-engraving to the broad and bold simplicity which had been so triumphantly practised by Albert Dürer three centuries before.

Still another process which Millet tried for the purpose of multiplying prints from his original design was heliography. Corot and Daubigny also practised the same method. The artist drew his design upon a piece of glass which had been rendered opaque by means of a black varnish covered with powdered white lead. Duplicates of the design were made in the same way in which a photographer prints from his negative, and the result had all the characteristics of a photograph.

If this were not an illustrated publication it would here be in order to give a detailed description of each of Millet's etchings. Words are very well in their way, but in a subject like the present one a little pictorial reproduction of some etching will convey more truth to the reader than could the eloquent "word-painting" of John Ruskin himself. The illustrations here presented, even if they

were the finest ever produced, would naturally fall short of the original proofs from which they were copied. The necessary reduction in size of some of the etchings is, of course, a serious drawback; but if these reproductions were in every respect as fine as the originals, why, each copy of this special number of *THE STUDIO* would be cheap at a hundred guineas! Admitting, however, these unavoidable drawbacks in the illustrations, the respectful suggestion of the present writer to the reader is that he *look at them*. If they do not speak convincingly for themselves, as being thoroughly original both in design and execution, then the writer's attempt at mere verbal description and comment would be hopeless indeed.

Many fairly good contemporary etchings are neglected—and justly neglected—because, at best, they are no more than disguised imitations of the work of some bigger man. A witty reviewer once characterised an exhibition of etchings as being “mainly penny-Whistlers,” and these etchings were, for this reason, of no greater value than a child's penny whistle, because they lacked the supreme quality of originality. Such an imitator was well characterised by Dr. Johnson on the occasion when some one had asserted that the writings of a certain contemporary poet were like those of John Dryden and were quite as fine. “Sir,” said Dr. Johnson, “he may make Dryden's report, but he does not carry his bullet.” Now both the detonation of Millet's gun and the bullet which flew from it were all his own. We may or we may not admire these etchings of his, but at least they are the uninfluenced expression of his own honest conception and vision.

While Rembrandt seldom or never etched a composition which he had painted, or painted one which he had etched, Millet's method was quite the opposite. When an artistic conception pleased him he often utilised it in various “moods and tenses,” and the writer is informed by a son and a daughter of the master that several of their father's works were first etched and the design afterwards repeated in aquarelle or pastel or in oils. With regard to the latter, it is well known that Millet's habit was to keep his paintings in hand for years, working on several of them in turn according to his mood for the time being.

The eminent American author, Mrs. Schuyler van Rensselaer when writing on this same subject, says: “In etching a subject which he had previously painted Millet did not try to reproduce the painting; he merely tried to give fresh expression, with a different artistic method, to a conception already once expressed with paint. Each etching stands on its own merit *as an etching*, as







frankly and simply as though no painting of the same subject were in existence. Millet's truly artistic nature shows itself in the fact that he went thus about his work. And the breadth and versatility of that nature is convincingly proved by the intrinsic excellence of these etchings in conjunction with the intrinsic excellence of the corresponding pictures. A man who had given his whole life to etching only, who had never thought of painting, and had never cared for those effects proper to painting and not to etching, could not have been more truly and markedly a born etcher than Millet showed himself to be—few though were the plates and many though were the canvases he worked upon.

“To depend upon lines, not tones, for expression; to make every line ‘tell,’ and to use no more lines than are absolutely needed to tell exactly what he wants to say; to speak strongly, concisely and to the point; to tell us much while saying little; to suggest rather than to elaborate, but to suggest in such a way that the meaning shall be very clear and individual and impressive—these are the things the true etcher tries to do. And these are the things that Millet did with a more magnificent power than any man, perhaps, since Rembrandt. Other modern etchings have more charm than his—none have quite so much feeling. Others show more grace and delicacy of touch—none show more force or certainty, and none a more artistic ‘economy of means.’ Compare one of these prints with the corresponding picture, and you will feel, more deeply than ever before, how much more important was the intellectual than the technical side of Millet’s art.”

A well-known painter, in speaking of Millet’s etchings, said to the writer: “I like them even better than his paintings; when he was painting he was thinking of his colour, but when he was etching he was thinking of his drawing”; and, as in music, beautiful melody must ever be the fundamental germ and the living soul of the composition, so, in the making of a picture, personal and masterly drawing is the essential *sine qua non*.

The year 1860 was a memorable one for etching. Millet was then doing his best work, Meryon’s finest plates had recently been etched, though his *Rue Pirouette* is dated 1860. Charles Jacque’s *Grande Bergerie* was done in 1859, and such masterpieces as Sir Seymour Haden’s *By-road in Tipperary* and the *Shere Millpond*, as well as Mr. Whistler’s *Rotherhithe* and his portrait in drypoint of the engraver Riault, all bear the date of 1860. In Mr. Whistler’s case this date is buttressed, before and after, by the *Black Lion Wharf*, *Bibi Lalouette* and *Bibi Valentin*, which were done in 1859, while the

famous drypoint *The Forge* is dated 1861. In the year 1860, Millet, Jacquemart, Bracquemond, and Legros were all in the prime of their power as etchers. Gaillard had already begun his admirable original work with the burin, and in England some of Samuel Palmer's beautiful etched landscapes had already appeared.

It would be well if a historical circumstance connected with Millet could be set right. After the master's death in 1875 his friend and biographer, Alfred Sensier, sold at public auction his collection of Millet's works at an immense profit on the prices which he had paid for them. Hence arose the story that Sensier had unmercifully exploited Millet, taking advantage of the artist's necessities. It is quite true that during the long years when Millet was glad to sell his pictures at any price however small, Sensier was one of the very few who had the intelligence to buy them. But the writer of this article, being deeply interested in all that concerns Millet, has consulted a son and a daughter of the master on this question. Monsieur Charles Millet, the Paris architect, frankly states that his father always gratefully recognised the sympathy and the aid of Alfred Sensier; and his elder sister, Madame Saignier, who was a grown-up woman before her father's death, declares that Millet taught his children to love and esteem Alfred Sensier "next after *le bon Dieu*."

In the city of Cork the Irish driver of a jaunting-car was agreeably surprised when the gentleman who had hired him also gave him a helping hand with a heavy trunk. "A little help is better than a power o' pity, sorr," is what the Irishman said. Millet sorely needed help. Some who could have helped him merely pitied him, and—like the priest and the Levite in the parable—"passed by on the other side." If Sensier was only a Samaritan, he was a *Good Samaritan*, because he helped the man who had "fallen among thieves."

FREDERICK KEPPEL.

MILLET



*(British Museum)*

CRAYON STUDY  
"A SIESTA"

311



179

CRAYON STUDY  
"THRESHING"



MILLET



CRAYON STUDY  
"THE STILE"

(Carfax and Co., London)

M 8



CRAYON STUDY  
"POTATO PLANTING"  
M 4



MILLET



CRAYON STUDY  
"POTATO PLANTING"  
No. 4

Goussier and Co., N. York, and London



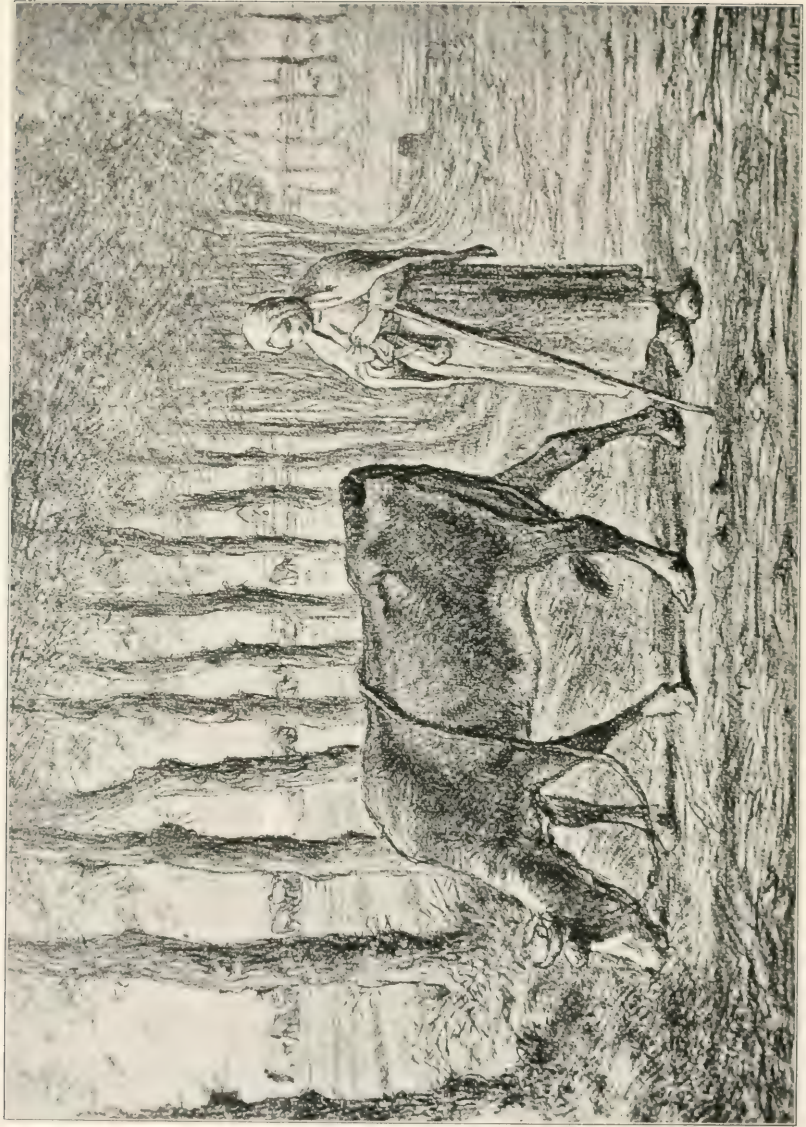






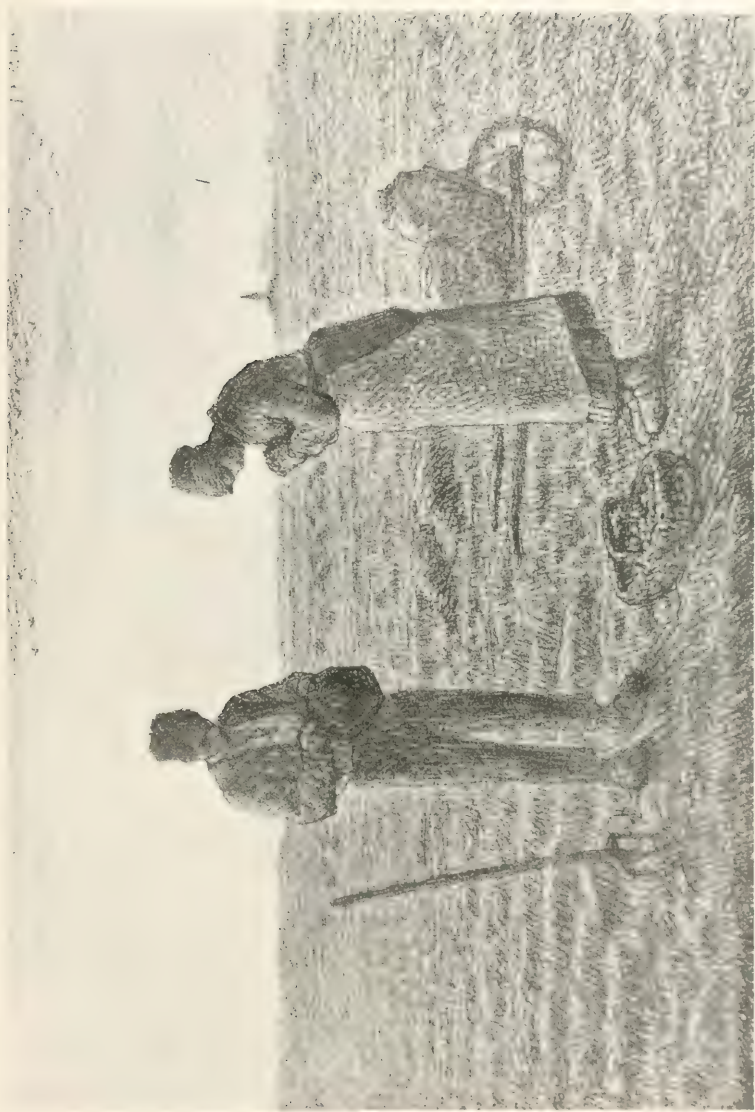
CRAYON STUDY  
"THE POTATO HARVEST"  
1875





CRAYON STUDY  
"WOMAN PASTURING A COW"  
1876





CRAYON STUDY  
"THE ANGELUS"  
1871



CRAYON STUDY  
"THE TRAVELLERS"  
M 8

MILLET



CRAYON STUDY  
"GOATHERD AND GOATS"  
M. J.

*Cottier and Co., New York and London*





CRAYON STUDY  
"CALLING IN THE HERD"

1875

G. B. Putnam and Co., New York and London



MILLET



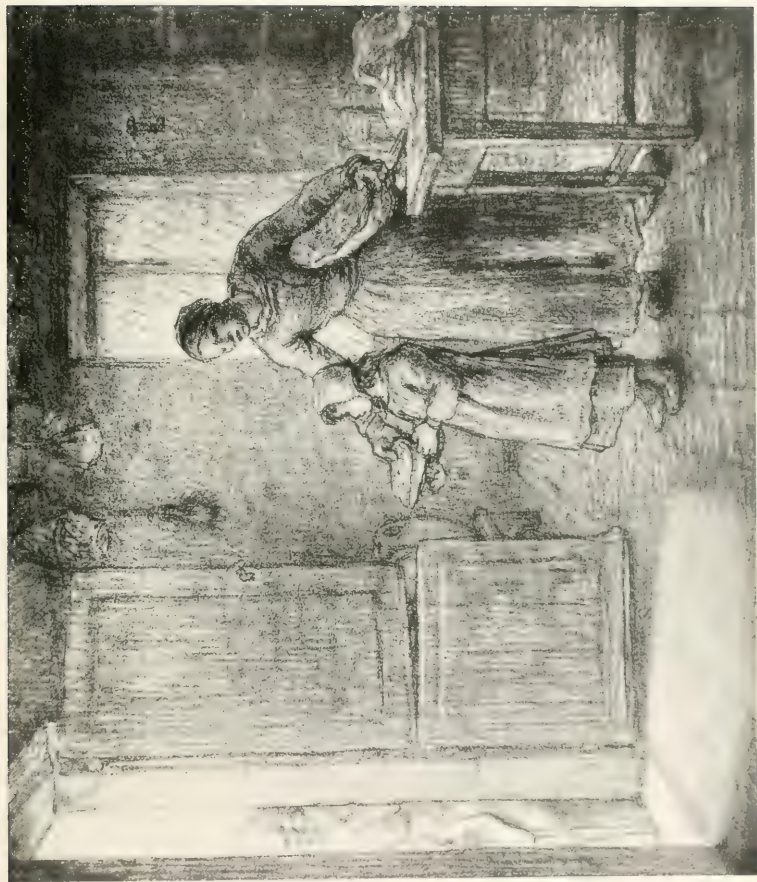
CRAYON STUDY  
"LOADING"

*(Cottier and Co., New York and London)*

M. 11



CRAYON STUDY  
"THE CALF"  
N. 12



CRAYON STUDY  
"ALMSGIVING"  
1851





CRAYON STUDY  
"WASHING DAY"

(Gibbes Art C., New York and London)



MILLET



CRAYON STUDY  
"LE POT-AU-FEU"

(Cottier and Co., New York and London)

M. I.



CRAYON STUDY  
"GIRL CHURNING"



J. F. Millet 1861.









CRAYON STUDY  
"FIRST STEPS"  
M 17

*(Bacon, Clouet, Paris)*



J.F.M.

CRAYON STUDY  
"THE OLD WOODMAN"

(Sawyer's "Jean-François Millet")



(Sensier's "Jean François Millet")

CRAYON STUDY: "GIRL BATHING"

M 19



(Sensier's "Jean François Millet")

CRAYON STUDY: "WASHERWOMEN"

M 20

MILLET



CRAYON STUDY: "A LITTLE SHEPHERDESS"  
(*As seen at the exhibition, the Dutch Gallery, London*)

M. 21



CRAYON STUDY:  
(*Source: "Jean-François Millet"*)

"CARRYING MILK"

M. 22



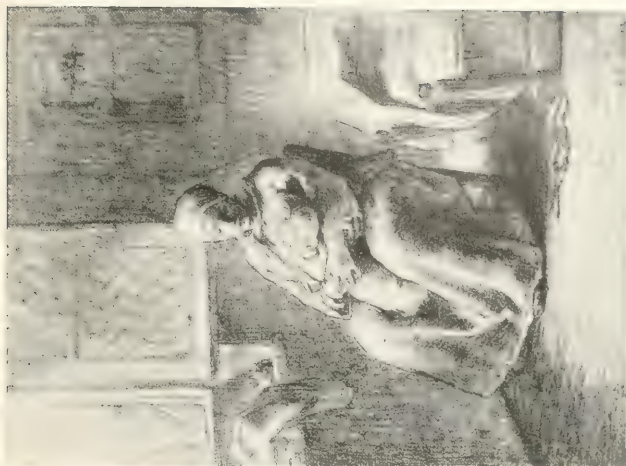


"CARDING WOOL." FROM THE ETCHING BY J. F. MILLET.



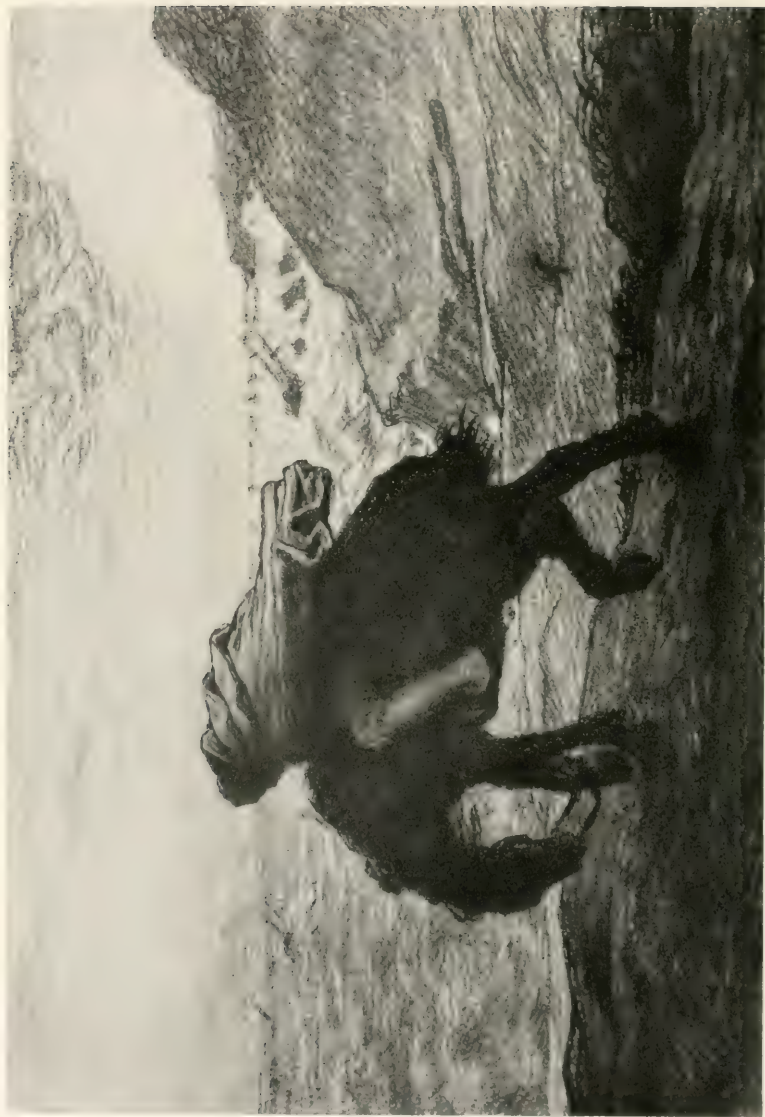


CRAYON STUDY: "A LESSON IN KNITTING"  
(*E. van Hissingsh, London*) M 23



CRAYON STUDY: "MOTHER AND CHILD"  
(*E. van Hissingsh, London*) M 24

MILLET



CRAYON STUDY  
"PHÉBUS ET BORÉE"  
M. 25

*Viewed in n. of M. Hours, Remarc()*



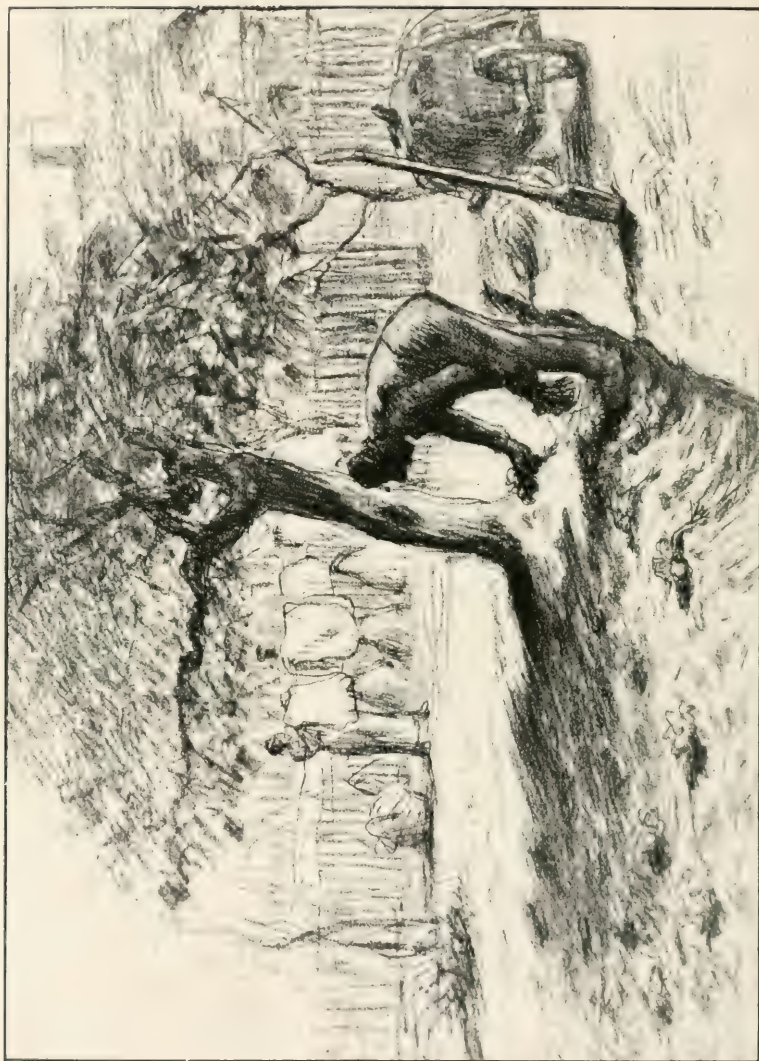
MILLET



(Collection of W. Pittsirn Knoedel, Esq.)

CRAYON STUDY  
"WINNOWING"

M 25



CRAYON DRAWING  
"GARDENING"  
M. 27



Art Studio

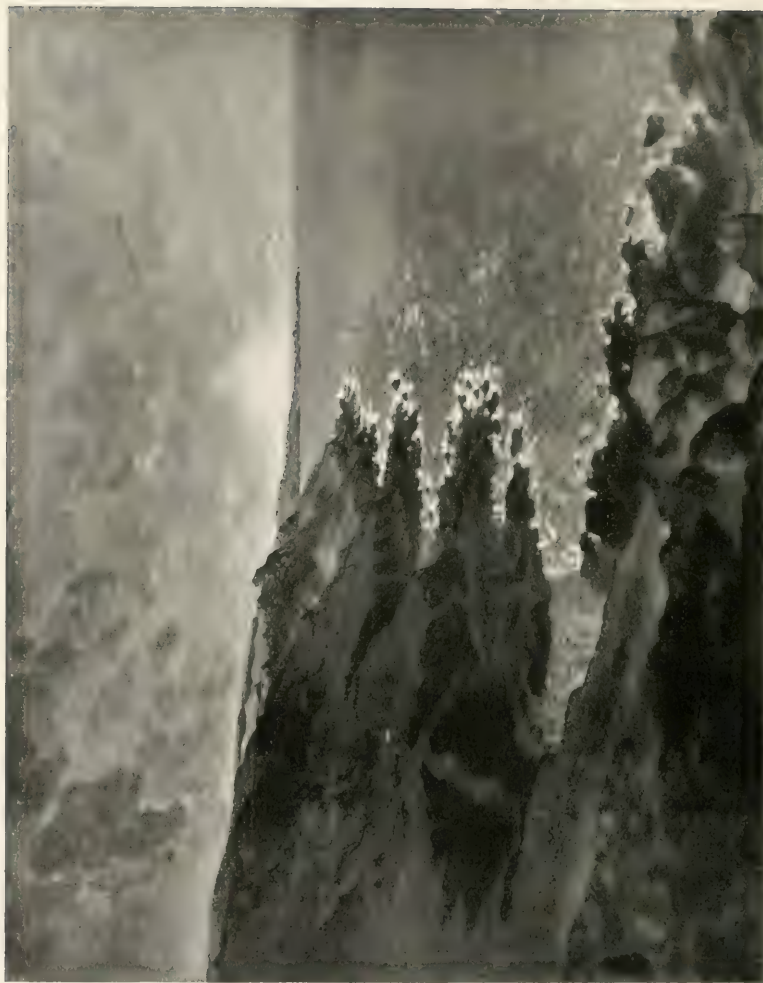






OIL PAINTING, 1846  
"WOMAN ASLEEP"  
M. 28

MILLET



OIL PAINTING  
"THE SEA"

M. 29

(Bourin, Crouzet, Paris)

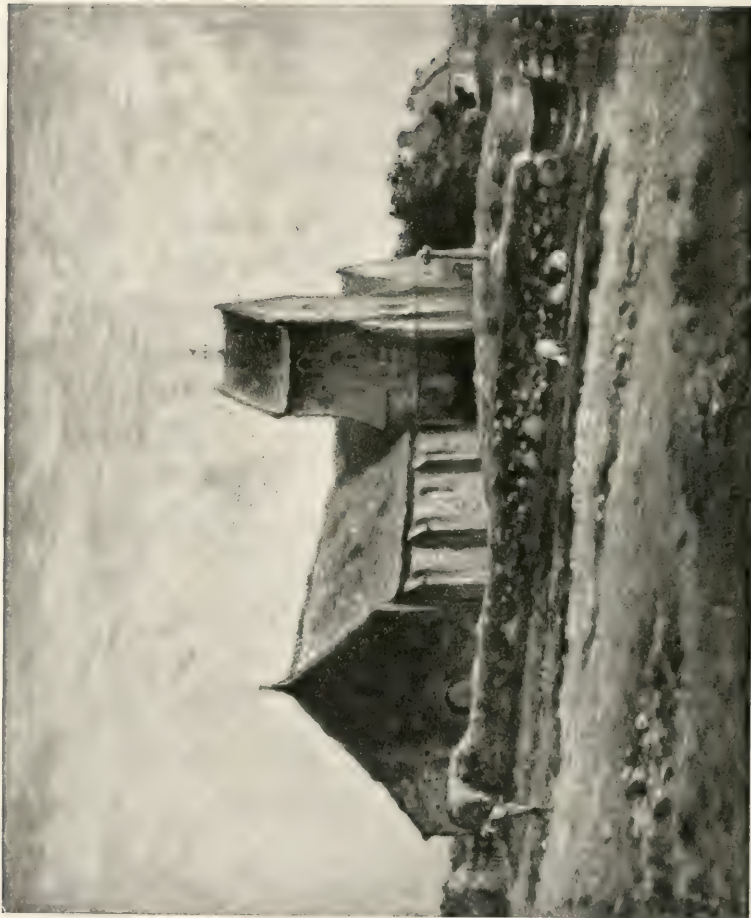
MILLET



OIL PAINTING  
"COAST SCENE"  
M. 33

*(Hammer Gallery, London)*

MULLET



OIL PAINTING  
"PARISH CHURCH AT GREVILLE"  
M 31

*(Autotype Co., New Oxford Street, London.  
Original in the Louvre)*





*(Gauguin, C'bonnet, Paris;  
Original in the Louvre)*



OIL PAINTING, 1867-69  
"THE PIG-KILLERS"

MILLET



(Musée de Lille. Photograph by  
Braun, Clement, Paris)

OIL PAINTING, 1860  
"THE NESTLINGS"

M 34





CRAYON STUDY: "OEDIPUS BEING TAKEN DOWN FROM THE TREE"

(From the Sketch in the Collection of Morley Paget, Esq.)

M 35



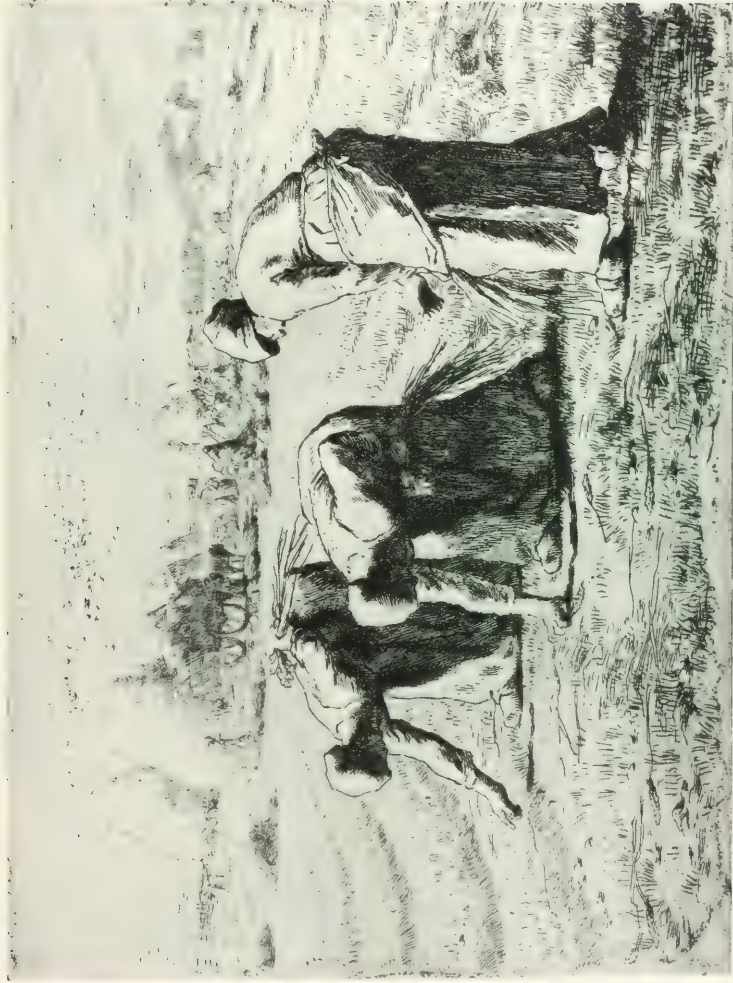
OIL PAINTING: "OEDIPUS"

(1847)

(From Ed. Hebraud's Etching after the Original Picture)

M 36





"CLEANING." FROM THE ETCHING SECOND STATE BY J. F. MILLET.





OIL-PAINTING (1859): "DEATH AND THE WOODMAN." FROM  
E. HEDOUIN'S ETCHING AFTER THE ORIGINAL PAINTING  
BY J. M.



OIL-PAINTING: "DRAWING WATER"  
FROM F. BRACQUEMOND'S ETCHING  
AFTER THE ORIGINAL PICTURE.





OIL-PAINTING : "PEASANT WOMAN SPINNING." FROM BEN DAMMAN'S ETCHING AFTER THE ORIGINAL PICTURE



FROM E. BRAY-CAMOND'S PUBLISHING.  
AFTER THE ORIGINAL DRAWING.  
(Source: *Annuaire des Gravures*, Georges Lefebvre)

"THE LAMB"  
M. P.



FROM E. BRAY-CAMOND'S PUBLISHING.  
AFTER THE ORIGINAL DRAWING.  
(Source: *Annuaire des Gravures*, Georges Lefebvre)

"SPRINGTIME"  
M. P.



OIL-PAINTING (1862-93): "LABOUR"  
FROM F. BRACQUEMOND'S ETCHING  
AFTER THE ORIGINAL. PICTURE  
NO. 14

(S. C. Johnson & Co., 6, 55, Pitt Place)



OIL-PAINTING: "THE SHEPHERDESS"  
FROM BEN DAMMAN'S ETCHING AFTER  
THE ORIGINAL PICTURE

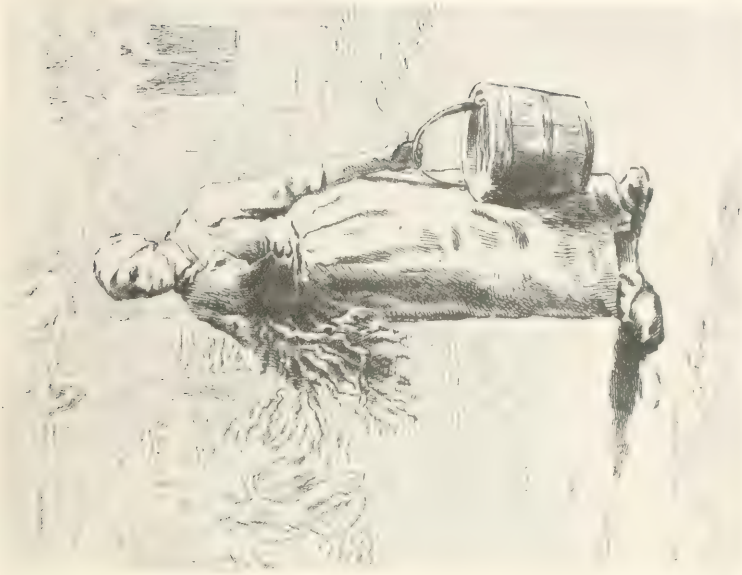


MILLET



FROM THE ORIGINAL SKETCH  
*Georges Hequet, Société Anonyme*

"THE SOWER"  
M. 44



FROM CHARLES COUREY'S PICTURES,  
AFTER THE ORIGINAL FIGURE

"A HOUSEWIFE"  
M. 45



"WOMAN SEWING"

FROM MILLET'S ORIGINAL  
ETCHING, 1855

M. 40

(*Friedrich Kopp*, New York and London)



"A YOUNG SHEPHERDESS"

FROM J. BRACQUEMONT'S ETCHING,  
AFTER THE ORIGINAL DRAWING.

(*Sole American Art Gallery, George Petit*)

M. 41



"SHEPHERDESS SEATED." DRAWN BY J.F. MILLET, AND ENGRAVED BY HIS BROTHER JEAN B.







FROM THE ORIGINAL.  
ETCHING, 1855. SECOND STALL  
(Booker Kippel, New York and London) M. 48



FROM THE ORIGINAL. "MAN WITH A WHEELBARROW"  
ETCHING, 1855  
(Booker Kippel, New York and London) M. 49



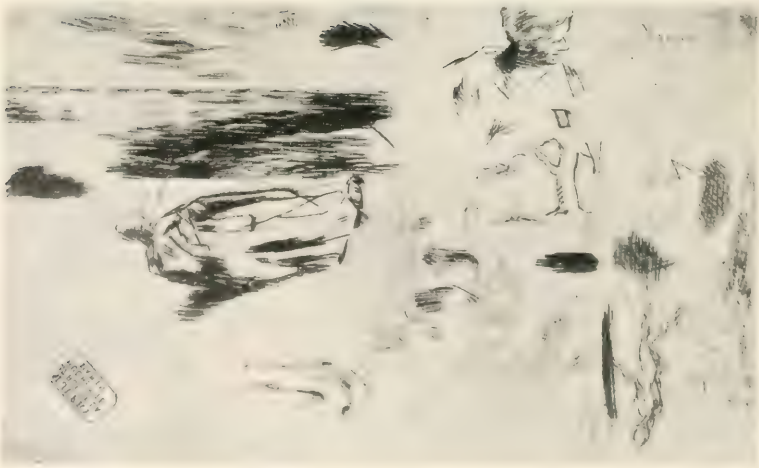
ORIGINAL ETCHING (1863)  
"PEASANTS STARTING FOR  
WORK." THIRD STATE

MILLET



ORIGINAL ETCHING (1868-69)  
"SHEPHERD-GIRL SPINNING"

(Collection of Dr. I. W. T. Lawrence)



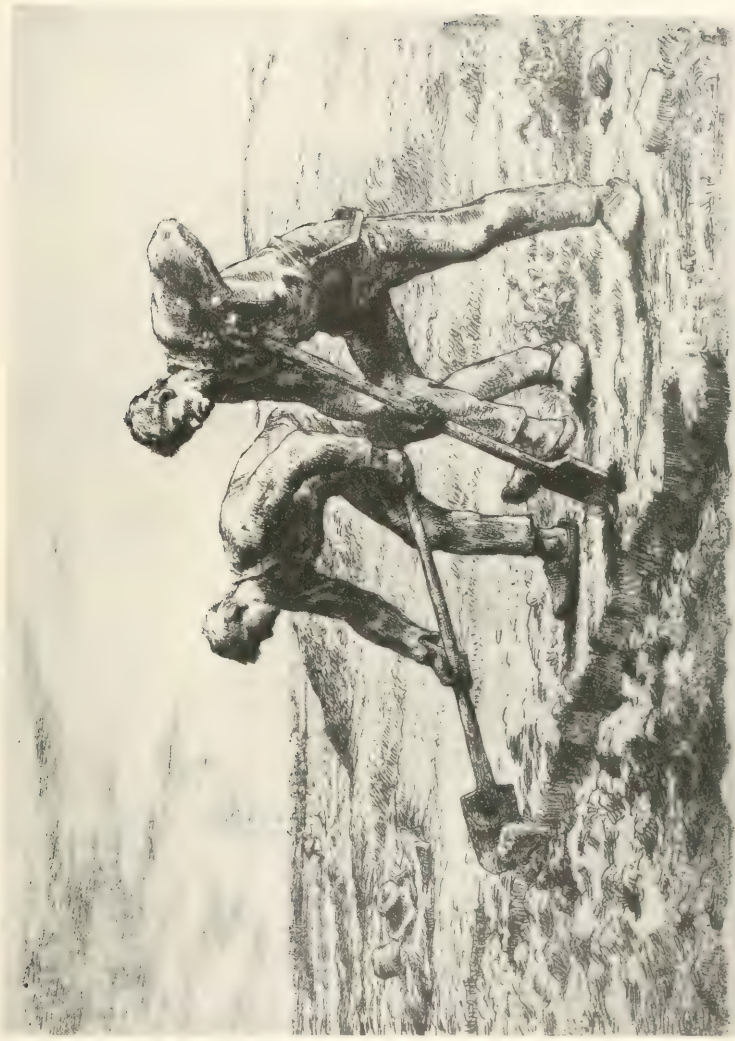
ORIGINAL FIGURE  
*Claude Lorraine, Swiss, Rouen, France*  
M. 52



ORIGINAL FIGURE  
*Claude Lorraine, Swiss, Rouen, France*  
M. 53



MILLET



ORIGINAL ETCHING  
"TWO MEN DIGGING," FOURTH STATE  
M 24

*Goussier & Kappeler, New York and London*



MILLET



PEN DRAWING  
"MOTHER AND SON"

(Collection of W. Titian Knowles, Esq.)

VI 60



"DIGGER RESTING"

M. 01

*From the Original. 1846*  
(Collection of Dr. T. W. T. Lawrence)



"THE PLACE-MAKER"

M. 02

*From the Watercolor in Sketch*  
(The Autotype Co., New Oxford Street, London)





*(Jules Millet, South Kensington)*

WATER-COLOUR: "LANDSCAPE STUDY"

393



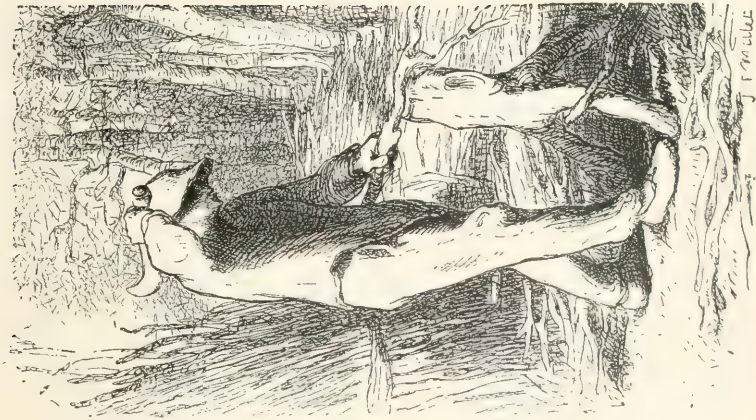
*(Jules Millet, South Kensington)*

WATER-COLOUR: "LANDSCAPE STUDY"

394



HELIOGRAPH ON GLASS  
"GIRL DRAWING WATER"



WOODCUT: "FAGGOTTING"

(Drawn by Millet on the Hfwd.)

*Engraved by Albert Jacquelin*

M 66



WOODCUT: "TRUSSING"

(Drawn by Millet on the Hfwd.)

*Engraved by Albert Jacquelin*

M 67





WOODCUT: "REAPING"

*(Drawn by Millet on the Wood,  
Engraved by Achille Lacroix)*

N 68



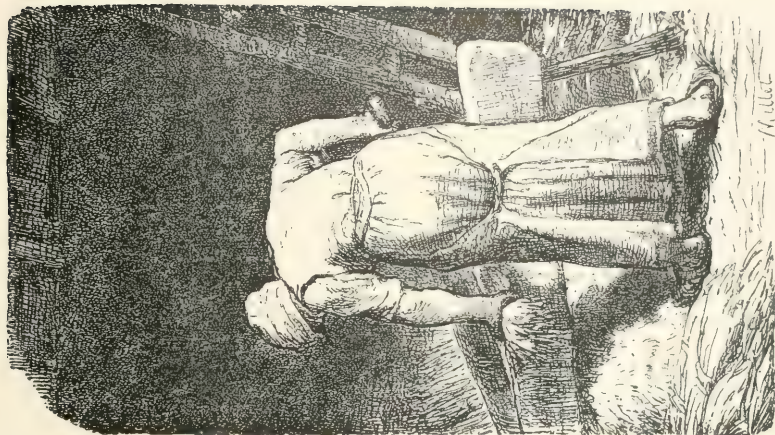
J. E. Millet

WOODCUT: "FLAX-PULLING"

*(Drawn by Millet on the Wood,  
Engraved by Achille Lacroix)*

N 69





WOODCUT: "FLAX-CRUSHING"

M 74

*(Drawn by Millet on the Wood.  
Engraved by Arthur Leitch)*

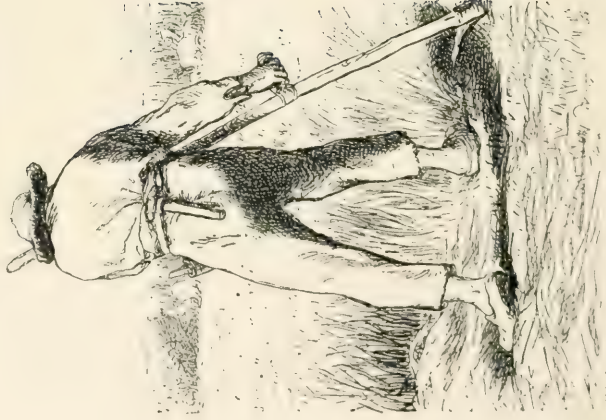


WOODCUT: "SHEARING"

M 70

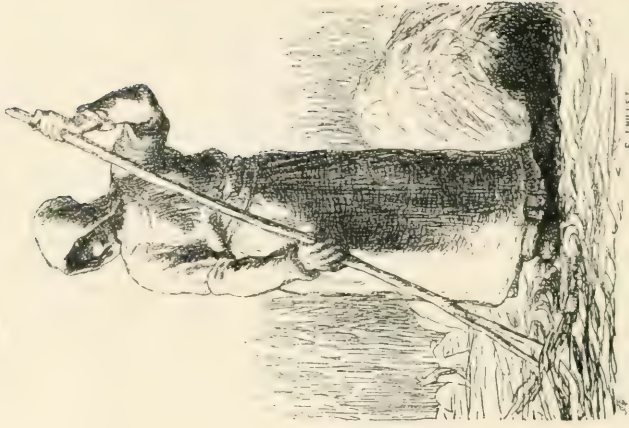
*(Drawn by Millet on the Wood.  
Engraved by Arthur Leitch)*

J.F. Millet



WOODCUT: "MOWING"

*(Drawn by Millet on the Wood,  
Engraved by Adrian Lasalle)*



F. MILLET

WOODCUT: "RAKING"

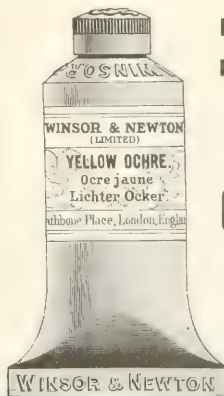
*(Drawn by Millet on the Wood,  
Engraved by Adrian Lasalle)*

**THE HOLLAND  
FINE ART GALLERY**  
14 GRAFTON STREET  
BOND STREET, W.

**NOW ON VIEW**  
COLLECTIONS OF OIL PAINT-  
INGS, DRAWINGS, AND ETCH-  
INGS, BY  
**JOS. ISRAELS**

A SPECIAL SOUVENIR ALBUM  
OF WORKS BY JOS. ISRAELS,  
NOW TO BE HAD, PRICE 30s.  
NET

**WINSOR & NEWTON'S**



**FINELY  
PREPARED  
OIL  
COLOURS,**

In Collapsible Tubes.

Revised list of Oil Colours  
will be sent post free on  
application.

**WINSOR & NEWTON**  
"SMALL STUDIO" Tube.

For the convenience of Artists using large quantities of Colour, all Messrs. Winsor and Newton's Oil Colours are supplied in "SMALL STUDIO" and "STUDIO" Tubes, containing respectively "FOUR TIMES" and "SIX TIMES" as much as an ordinary tube of each Tube, at considerably reduced prices.

**WINSOR & NEWTON, LTD.**  
Rathbone Place, London, W.



**THE**  
"RATIONAL"  
ILLUSTRATED LIST  
ON APPLICATION.

HAS THE FIRE ON THE  
HEARTH LEVEL WITH THE  
FLOOR. HAS NO FIRE-  
CLAY TROUGH TO CRACK.  
SAVES FUEL AND LABOUR  
AND LOOKS WELL.

**FIREPLACE.**

**JOSHUA W. TAYLOR**  
BRADFORD STREET,  
BOLTON, LANCs.

5, VICTORIA STREET  
LONDON OFFICE AND SHOWROOM, WESTMINSTER.

**THE "YELLOW DOOR" STUDIO**  
Beckenham SE  
Half an hour from Charing X and VICTORIA

**THE "SPENLOVE" SCHOOL OF MODERN LANDSCAPE ART**

The process of painting from the Sketch to the Finished Picture. Special opportunities to Students who desire to take up Landscape ART professionally

OUT-DOOR Classes BLACK & WHITE for illustration  
(See prospectus)

UNDER FAVOUR OF HER MAJESTY QUEEN ALEXANDRA  
Principal: Mr. FRANK SPENLOVE SPENLOVE, R.C.A., R.B.A.—Painter of "Funerailles dans les Pays Bas un Jour d'hiver," which received Gold Medal at the Paris Salon and was purchased by the French Government for the "Musée de la Ville de Paris."  
Special Costume Life Classes are held at the School and Private Instruction is given by Mr. SPENLOVE SUBJECTS at his London Studio and Lessons by Correspondence.



# A NEW AND SUPERB WORK

FROM THE OFFICES OF "THE STUDIO"

## Representative Art of Our Time

TO BE COMPLETED IN EIGHT MONTHLY PARTS

Price 2s. 6d. net each Part

UNIFORM IN SIZE WITH "ENGLISH WATER-COLOUR"

EACH PART OF THIS NOTABLE PUBLICATION WILL CONTAIN SIX EXAMPLES OF THE WORK OF THE LEADING GRAPHIC ARTISTS OF THE PRESENT TIME. MANY OF THE ILLUSTRATIONS HAVE BEEN EXPRESSLY PREPARED FOR THIS PUBLICATION

ORIGINAL ETCHINGS, ORIGINAL LITHOGRAPHS  
ORIGINAL WOOD-ENGRAVINGS  
PASTELS, WATER-COLOURS, OIL-PAINTINGS  
MONOTYPES, SILVER AND GOLD-POINTS

WILL ALL BE REPRESENTED

### CONTENTS OF PART I

|                                                                                                               |                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| TITLE PAGE                                                                                                    |                                                                                                             |
| ESSAY ON "WOOD-ENGRAVING"<br>By CHARLES HIATT                                                                 | PASTEL. "The Kid Glove." From the original Study<br>By E. AMAN-JEAN                                         |
| ETCHING. "St. Germain L'Auxerrois." An original<br>Plate expressly produced for this Work<br>By EDGAR CHAHINE | WOOD-CUT. "The Old Bridge." From the Wood-<br>block<br>By W. O. J. NIEUWENKAMP                              |
| MONOTYPE IN COLOURS. "The Road by the Pond"<br>Expressly produced for this Work<br>By ALFRED EAST, A.R.A.     | TINTED CHALK DRAWING. "Riverside Attrac-<br>tions, Paris." Expressly produced for this Work<br>By G. DUPUIS |
|                                                                                                               | WATER-COLOUR. "A Sail!" From the original<br>Drawing<br>By JOSEF ISRAËLS                                    |

### CONTENTS OF PART II

|                                                              |                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| AN ARTICLE ON LITHOGRAPHY<br>By JOSEPH PENNELL               | PASTEL. "London Bridge—Sunday Morning"<br>By FRANK BRANGWYN                                                                                                                      |
| And the following Illustrations                              | OIL-COLOUR. "Fleet Street"<br>By HERBERT MARSHALL                                                                                                                                |
| MEZZOTINT. "The Bather"<br>By MAX PIETSCHMANN                | PASTEL. "Breton Children"<br>By L. LÉVY-DHURMER                                                                                                                                  |
| WATER-COLOUR. "Milan Cathedral"<br>By ALBERT GOODWIN, R.W.S. | * * Original Etchings by ALPHONSE LEGROS, D. V. CAMERON,<br>JOSEPH PENNELL, FRED BERRIDGE, with others to be hereafter<br>specified, will appear in future numbers of this work. |
| SANGUINE DRAWING. "Study of a Head"<br>By F. E. LASZLO       |                                                                                                                                                                                  |

\* \* In order to keep the prints from abrasion and to avoid the inconvenience of tissue paper, each plate is placed between a double sheet of thick cartridge paper in the manner adopted by Collectors. By this means, the prints with their separate covers may be readily detached, if desired, from the outer wrappers.

### ORDER FORM

Please to send me upon publication \_\_\_\_\_ copies of "REPRESENTATIVE ART  
OF OUR TIME," issued in Eight Parts, for which I enclose

Eight Parts, Price 2s. 6d. net each.

Price £1 net complete.

Free by Post, £1 4s. United Kingdom.

£1 6s. 6d. Abroad.

Packed between Boards.

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

To \_\_\_\_\_

OFFICES OF "THE STUDIO," 44 LEICESTER SQUARE, LONDON, W.C.

AD. XVIII



# THE STRAND ENGRAVING

TELEPHONE  
5158 GERRARD  
& 35 HARLESDEN

# CO. LTD

146 STRAND LONDON, W.C.

Associated with  
The Art  
Photogravure  
CO. LTD.



THE LEADING HOUSE OF

PHOTO-ENGRAVERS

146 STRAND, LONDON, W.C.

Branches:—

CRAVEN HOUSE, DRURY LANE, W.C.  
64 STRODE ROAD, WILLESDEN GREEN.  
21 RUE D'ENGHEN, PARIS.  
VII MIKSA UTZA 8 BUDAPEST.



## The Art Photogravure Co., Ltd.,

have laid down a special plant,  
and, combined with their un-  
rivalled Photogravure process,  
are now able to compete with all  
the leading Continental Houses  
for quality and delivery.

### Specialities :

**FINEST HALF-TONE BLOCKS,  
THREE-COLOUR BLOCKS,  
PHOTOGRAVURE.**

**Plate-making and Printing large Plates  
a speciality.**

◇  
**PRICES MODERATE.  
PROMPT DELIVERY.**

◇  
*Makers of Half-tone and Colour Blocks for  
"The Studio."*

AD. XIX

# JUNKER & RUH STOVES



With Patent  
Automatic  
Index Regulator.

Great Saving of  
Fuel.

Excellent  
Ventilation.

SEND FOR PRICE LIST.

*Sole Agents:*

**The London Warming & Ventilating Co.,**  
105 REGENT STREET, W.

*City Showrooms:—*

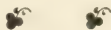
4B UPPER THAMES ST., E.C.



ESSEX AND COMPANY'S  
WESTMINSTER WALK  
PAPERS 114-116 VICTORIA  
STREET WESTMINSTER

# THE STUDIO

"THE STUDIO" HAS THE LARGEST CIRCULATION IN THE WORLD  
OF ANY MAGAZINE DEVOTED TO THE ARTS



## *Some Press Opinions:*

"No other art periodical can be said to have a policy of the same kind, or to show such complete consistency in its advocacy of all aestheticism that is intelligent and progressive."  
*The Globe.*

"Shows an alertness to the needs of the present-day art lover that no similar publication in any way approaches."  
*The Outlook.*

"THE STUDIO still remains, by the beauty of its illustrations, the variety and scope of its aims, the premier art magazine."  
*Liverpool Mercury.*

"This Magazine continually surprises its readers by the beauty and apparent costliness of its pictorial supplements."  
*Liverpool Courier.*

"No art magazine equals THE STUDIO."  
*Yorkshire Post.*

"THE STUDIO gives the best value obtainable amongst art magazines."  
*Liverpool Review.*

"THE STUDIO easily takes first place among art magazines."  
*Bombay Gazette.*











ND  
553  
C8C6  
1902B  
C.1  
ROBA

Corot & Millet

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

