nait, par son éducation artistique et ses premiers travaux, à la Normandie : ses chefs-d'œuvre, — les *Cariatides* et les *Renommées* du Louvre, la statue de Diane de Poitiers, les bas-reliefs de la fontaine des Innocents, — montrent qu'il sut s'inspirer, avec un égal bonheur, de la sévérité antique et de la coquetterie italienne, et qu'il dut à l'étude de la nature la vérité de ses contours et l'ame de ses compositions. Germain Pilon puisa les premières leçons de son art dans l'atelier de son père, sculpteur manceau. Ce fut à Paris qu'il exécuta ses œuvres les plus remarquables, entre autres le groupe des *Grâces*, les statues de Henri II et de François Ier : s'il n'a pas réussi à imprimer à ses productions le cachet antique dont Jean Goujon a souvent marqué les siennes, s'il est tombé trop souvent, surtout pour l'exécution des draperies, dans le maniérisme italien, il a su, du moins, se montrer mâle et fier dans le nu des figures héroïques. Pierre Bontemps et Ambroise Perret furent les collaborateurs de Germain Pilon dans l'exécution du tombeau de François Ier. François Lerambert travailla au mausolée de Henri II. Barthélemy Prieur, que l'on croit élève de Pilon, ne manqua ni d'élégance ni de grâce ; mais il s'en faut bien qu'il ait conservé le fermeté et la finesse du maître ; ses meilleurs ouvrages sont les statues d'Anne de Montmorency et de Madeleine de Savoie, qui décoraient autrefois le tombeau du connétable. Ce tombeau avait été dessiné par Jean Bullant, sculpteur et architecte. Parmi les sculpteurs de la même époque, nous citerons encore : François Gentil, qui orna l'église de Saint-Pantaléon, à Troyes, sa ville natale, de sculptures très-vantées ; Jean Gaïde, Nicolas Havelin, François Maytray, Hugues Bailly, Martin de Vaux, Nicolas Mauvoisin, Jean Brissel, Gabriel Noblet, Jean Millon, tous artistes appartenant à l'école de Troyes ; Jacques Bachot, qui demeura pendant dix ans (1495-1505) dans la même ville, et qui sculpta plusieurs des tombeaux des Guises dans la chapelle du château de Joinville ; Richier ou Ligier, qui fut, dit-on, élève de Michel-Ange, et qui exécuta, de 1530, dans l'église abbatiale de Saint-Mihiel, une *Pietà*, de proportions colossales, devenue célèbre sous le nom de *Sépulcre de saint Mihiel* ; Gauge, natif de Bar, à peu près contemporain de Richier, peut-être son élève ; Jean Cousin, peintre et sculpteur, né à Souci, près de Sens, maître du plus grand talent, qui, s'inspirant, en Italie, des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, et nous a laissé, entre autres œuvres de son ciseau, la statue tumulaire de l'amiral Chabot (1543), belle de vérité, de simplicité, de force et de noblesse ; Jacques d'Angoulême, artiste mort jeune, après avoir exécuté, pour le petit château de Madon (vers 1553), une statue de l'*Automne*, qui promettait un maître ; Nicolas Bachelier, architecte et statuaire, qui florissait à Toulouse ; Hector Lescot, qui refit, en 1571, le monument de bronze de Jeanne Darc, à Orléans ; Thibaud Boudin, sculpteur plein de finesse et d'élégance, qui termina, en 1612, les quatre bas-reliefs du cénotaphe de la cathédrale de Chartres, commencée un siècle auparavant par Jean Texier ; Jacquet, surnommé *Grenoble*, apparemment par lieu de sa naissance, qui exécuta, vers 1599 ou 1600, à Fontainebleau, un très-beau bas-relief représentant Henri IV à cheval ; François Briot, orfèvre en sculpteur, dont les aiguières ont établi son de véritables chefs-d'œuvre d'élégance, etc.

Plusieurs de ces artistes s'étaient formés ou perfectionnés en Italie. Jean de Bologne, que l'on est habitué à regarder comme Italien à cause du long séjour qu'il fit dans la ville dont il prit le nom, naquit à Douai en 1524 ; Michel-Ange fut son maître, et ce fut à Bologne et à Florence qu'il exécuta ses principaux ouvrages. Pierre Francheville, dit *Francavilla*, de Cambrai, fut son élève et passa, lui aussi, la plus grande partie de sa vie en Italie ; appelé en France, en 1601, il ne contribua pas peu à y propager le style *michel-angesque*. Deux autres imitateurs de Michel-Ange, Simon Guillain, né à Paris en 1581, et Jacques Sarazin, né à Noyon en 1592, tempérèrent la fierté du grand maître florentin par un accent moelleux emprunté à l'école des Carrache. Guillain forma les deux frères François et Michel Anguier, qui achevèrent leur éducation en Italie et qui, revenus en France, y exécutèrent d'importants travaux ; un des meilleurs ouvrages de François, la ville natale, de sculptures très-vantées ; Jean Gaïde, Nicolas Havelin, François Maytray, Hugues Bailly, Martin de Vaux, Nicolas Mauvoisin, Jean Brissel, Gabriel Noblet, Jean Millon, tous artistes appartenant à l'école de Troyes ; Jacques Bachot, qui demeura pendant dix ans (1495-1505) dans la même ville, et qui sculpta plusieurs des tombeaux des Guises dans la chapelle du château de Joinville ; Richier ou Ligier, qui fut, dit-on, élève de Michel-Ange, et qui exécuta, de 1530, dans l'église abbatiale de Saint-Mihiel, une *Pietà*, de proportions colossales, devenue célèbre sous le nom de *Sépulcre de saint Mihiel* ; Gauge, natif de Bar, à peu près contemporain de Richier, peut-être son élève ; Jean Cousin, peintre et sculpteur, né à Souci, près de Sens, maître du plus grand talent, qui, s'inspirant, en Italie, des œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, et nous a laissé, entre autres œuvres de son ciseau, la statue tumulaire de l'amiral Chabot (1543), belle de vérité, de simplicité, de force et de noblesse ; Jacques d'Angoulême, artiste mort jeune, après avoir exécuté, pour le petit château de Madon (vers 1553), une statue de l'*Automne*, qui promettait un maître ; Nicolas Bachelier, architecte et statuaire, qui florissait à Toulouse ; Hector Lescot, qui refit, en 1571, le monument de bronze de Jeanne Darc, à Orléans ; Thibaud Boudin, sculpteur plein de finesse et d'élégance, qui termina, en 1612, les quatre bas-reliefs du cénotaphe de la cathédrale de Chartres, commencée un siècle auparavant par Jean Texier ; Jacquet, surnommé *Grenoble*, apparemment par lieu de sa naissance, qui exécuta, vers 1599 ou 1600, à Fontainebleau, un très-beau bas-relief représentant Henri IV à cheval ; François Briot, orfèvre en sculpteur, dont les aiguières ont établi son de véritables chefs-d'œuvre d'élégance, etc.

Plusieurs de ces artistes s'étaient formés ou perfectionnés en Italie. Jean de Bologne, que l'on est habitué à regarder comme Italien à cause du long séjour qu'il fit dans la ville dont il prit le nom, naquit à Douai en 1524 ; Michel-Ange fut son maître, et ce fut à Bologne et à Florence qu'il exécuta ses principaux ouvrages. Pierre Francheville, dit *Francavilla*, de Cambrai, fut son élève et passa, lui aussi, la plus grande partie de sa vie en Italie ; appelé en France, en 1601, il ne contribua pas peu à y propager le style *michel-angesque*. Deux autres imitateurs de Michel-Ange, Simon Guillain, né à Paris en 1581, et Jacques Sarazin, né à Noyon en 1592, tempérèrent la fierté du grand maître florentin par un accent moelleux emprunté à l'école des Carrache. Guillain forma les deux frères François et Michel Anguier, qui achevèrent leur éducation en Italie et qui, revenus en France, y exécutèrent d'importants travaux ; un des meilleurs ouvrages de François, la statue du monument du duc de Longueville ; Michel, supérieur à son frère, fit une grande partie des sculptures du Val-de-Grâce et termina, d'après les dessins de Le Brun, les bas-reliefs de la porte Saint-Denis, qui avaient été commencés par Girardon. Ce dernier, élève de François Anguier, recherche le patronage et subit volontairement l'influence artistique de Le Brun, sous la direction duquel il exécuta une foule de travaux pour Versailles, Trianon et les autres résidences de Louis XIV ; nommé inspecteur général de tous les ouvrages de sculpture, après la mort de Le Brun, il exerça sur les artistes une véritable domination qui contraignit leurs talents et fit grand tort aux progrès de l'art. Il eut de nombreux élèves, parmi lesquels on distingue Robert le Lorrain, Granier, Frémyn, Jean Joly de Troyes, Nourrisson, Charpentier et Michel-Ange Slodtz (1703-1764), qui, après un assez long séjour à Rome, revint à Paris où il sculpta, entre autres œuvres remarquables, le mausolée du curé Languet, dans l'église Saint-Sulpice. De l'atelier de Jacques Sarazin sortirent Gilles Guérin, Vanopstal, Legros et Lerambert (1614-1670). Celui-ci eut à son tour pour élève Antoine Coysevox (1640-1720), de Lyon, qui fut un des sculpteurs les plus hardis, les plus brillants, les plus féconds du siècle de Louis XIV.

Un artiste éminent de cette période, le plus original et, sans contredit, le plus puissant praticien de l'école française, Pierre Puget (1622-1694), de Marseille, architecte, peintre et sculpteur, se forma, pour ainsi dire, sans maître et étonna l'Italie elle-même par la fierté de son style. Plus habile à traduire l'expression des passions de l'ame et des souffrances physiques qu'à rendre la beauté des formes, il est parfois incorrect et heurté, mais toujours rempli d'énergie, de sensibilité, de mouvement : c'est le Michel-Ange français. Le *Milon de Crotone*, le groupe de *Persée et Andromède*, le bas-relief de *Diogène et Alexandre*, les *Cariatides* de Toulon, le *Saint Sébastien* de Gênes, sont rangés, à bon droit, parmi les chefs-d'œuvre de la statuaire moderne.

Antoine Coysevox eut pour principaux élèves Jean Coudray, Jean Thierry, sculpteur de Philippe V ; Jean-Louis Le Moyne (1665-1755), auteur du mausolée de Pierre Mignard, et les deux frères Coustou, Nicolas (1658-1733) et Guillaume (1678-1746), qui, à défaut d'un dessin sévère et d'un style vraiment pur, déployèrent dans leurs œuvres beaucoup de facilité, de grâce, de vivacité et d'esprit. Guillaume Coustou, l'auteur des *Chevaux de Marly*, placés à l'entrée des Champs-Élysées, eut pour disciples Claude Francin, de Strasbourg, J. Saly, de Valenciennes, et son propre fils Guillaume, dit le Jeune, qui, Bouchardon, qui fut un des coryphées de la statuaire animale et... maniérée de l'époque de Louis XV. A cette dernière époque appartiennent encore Le Moyne le fils, Bouchardon, Falconet, Pigalle, qui jouirent d'une très-grande réputation, et encore Pajou, Allegrain, Foucou, Caffieri, Vassé, Bridan, etc.

Personne n'ignore combien le goût s'était corrompu sous le règne de Louis XV, tant dans la sculpture que dans la peinture ; les œuvres du ciseau accusaient un oubli complet des beautés de la nature. « Plus de vérité, de simplicité, de naturel, dit Emeric David ; des sentiments outrés, des attitudes maniérées, des formes tout à la fois seches et sans nerf, des draperies pesantes et rocailleuses ; la recherche prise pour de la grâce, la roideur pour de l'énergie : voilà quel était le sublime de l'art ! La théorie n'était guère moins vicieuse que la pratique. L'imitation du vrai passait pour le trait des hommes sans génie. Si quelquefois encore on jetait les yeux sur le modèle vivant ou sur quelqu'un des chefs-d'œuvre de la Grèce, il était convenu qu'il ne fallait pas se conformer. La nature paraissait pauvre, l'antique froid et sans caractère. Nulle analyse du beau ; peu de connaissances anatomiques ; l'imagination et le goût devaient y suppléer. Il fallait tout créer, même les formes. L'esprit le plus pesant affectait de la fougue, de l'inspiration, de l'enthousiasme. Les défauts produits par un si étrange aveuglement devenaient plus choquants encore dans la sculpture que dans la peinture, par la raison que l'isolement et l'immobilité du marbre semblaient plus sensibles l'exagération de l'expression, la gêne de la pose, l'aridité des contours, la bizarrerie des costumes. » Plusieurs causes, dont quelques-unes sont étrangères à la France, rappelerent enfin l'école française aux principes qu'elle avait abandonnés. Parmi ces causes, nous signalerons la découverte faite en divers endroits d'Italie, à Herculanum, à la villa Adriana, à la villa Tiburtina, d'une foule d'antiquités de tous les genres, dont quelques-unes, des plus remarquables, furent recueillies au musée Pio-Clémentin ; les descriptions des ruines de Palmyre, de Balbeck, de Pœstum, composées par de savants écrivains ; les *Voyages de la Grèce*, publiées par Le Roi ; les ouvrages de Hamilton, de Winckelmann, de Mariette, de Caylus et d'autres encore. Ces découvertes, ces écrits, qui appartiennent aux quinze premières années de la seconde moitié du XVIIIe siècle, invitèrent à l'étude, à l'admiration de l'antique. Une comparaison inévitable força les bons esprits à apprécier les grâces factices que le goût régnant avait substituées aux véritables beautés dont les Grecs s'étaient faits les interprètes. La renaissance, la réformation des arts qui devait être la conséquence de ce retour aux études sévères, ne tarda point à s'opérer. Pigalle, que nous avons nommé plus haut, fut le principal promoteur de la restauration de la sculpture ; animé du sentiment du vrai et ayant fait une étude approfondie de la structure du corps humain, il s'appliqua à rendre la nature avec une exactitude scrupuleuse ; aussi fut-il regardé longtemps comme un homme sans imagination, sans génie. Il ne racheta pas suffisamment par son amour de la réalité le mauvais goût de ses conceptions ; nous n'en voulons pas d'autre preuve que l'idée qu'il eut de représenter entièrement nu Voltaire, âgé de soixante-quatorze ans, maigre, décharné, réduit à l'état de squelette. Allegrain, son parent, suivit la même voie et n'eut guère, comme lui, que le mérite d'une imitation fidèle : une *Vénus sortant du bain* et une *Diane*, regardées comme les meilleures productions de cet artiste, dénotent assurément un progrès sérieux, si on les compare aux œuvres de la période précédente, mais elles n'ont aucune des qualités de style qui constituent le grand art. Mouchy, auteur d'une statue de Sully et d'une figure du *Silence*, Jean-Guillaume Moitte, auteur d'une statue de Cassini et de divers bas-reliefs exécutés dans les monuments de Paris, Dupré, qui a travaillé à la Monnaie et au Panthéon, Baquet et Le Brun furent les meilleurs élèves de Pigalle. Houdon, dans son admirable statue de Voltaire et dans son buste souvent reproduit en plâtre et en bronze, déploya une habileté de portraitiste et une science de l'anatomie auxquelles, depuis longtemps, on n'était plus habitué. Pierre Julien fit preuve d'énergie et de vérité dans son *Gladiateur mourant*, de simplicité dans sa statue de La Fontaine, de souplesse et de grâce dans sa *Galatée*. Cadelon, dont la main libertine s'égara longtemps dans des compositions qui ne manquaient, d'ailleurs, ni d'esprit ni de goût, modela avec savoir un groupe grand comme nature, représentant un épisode du *Déluge*. Dejoux, auteur d'une statue de Catinat, d'un *Saint Sébastien*, d'un groupe d'*Ajax et Cassandre*, contribua aux progrès de l'art. Berruer, Stouf, Boichot, Boizot, Delaistre, Gois père, Baccari, méritent aussi d'être cités.

La révolution classique ou académique qui s'opéra en peinture, sous l'influence et la direction de David, à la fin du XVIIIe siècle, étendit la sphère d'action de Jean-Baptiste Regnault, élève de Moitte, Chaudet, élève de Stouf, Roland et Bosio, élèves de Pajou, Lemot, élève de Dejoux, Dupaty, élève de Lemot, Lemaire, Cartellier, élève de Bridan, Beauvallet, Ramey, Gois le fils, Calamard, Lemire le père, Milhomme, furent les talents les plus remarquables de cette nouvelle école qui, tourmentée par une préoccupation trop exclusive des types de l'antiquité, s'écarta de toute simplicité et finit par tomber dans la convention, dans le froid. Regnault, dans son *Salon de* 1810, a signalé cette absence de naïveté, cette exagération du beau antique qui caractérisent les œuvres des sculpteurs de l'école académique : « Nos statuaires modernes, dit-il, ceux du moins qui exécutent des figures nues et de leur choix, semblent prendre à tâche d'outrer les belles formes : trop peu sûrs du charme de leur ciseau pour donner au marbre une beauté simple, facile et animée, ils croient y suppléer en exagérant la beauté telle que l'ont prescrite les règles ; ainsi ils rendent les paupières plus longues, les lignes du front et du nez plus droites, la clarance du nez à la bouche plus courte, et se flattent peut-être d'avoir créé ainsi de belles têtes. »

Si nous en croyons l'auteur anonyme d'une *Revue critique* du Salon de 1824, la sculpture française se serait montrée, à cette exposition, « dans l'état le plus florissant de gloire et de grandeur. » Ce critique enthousiaste signale, entre autres morceaux dignes d'admiration : quatre « chefs-d'œuvre » de de Bay père, *Mercure prenant son épée pour trancher la tête à Argus*, *Argus endormi*, *Saint Jean-Baptiste* et le buste du peintre Gros ; un *Jeune homme entrant au bain*, figure gracieuse, par Espercieux ; un groupe d'*Enfants*, par Petitot ; un *Hercule retirant de la mer le corps d'Icare*, groupe colossal, par Raggi ; une charmante *Baigneuse*, de Gab. Seurre ; une *Eurydice*, de Ch. Nanteuil ; un *Saint Pierre prêchant*, de Ch. Bra, et enfin la *Psyché*, de Pradier, et le *Bonchamp*, de David (d'Angers).

Pradier devint le chef d'une école néopaïenne, préoccupée d'exprimer avant tout la souplesse, la grâce, l'élégance, la volupté, et faisant consister l'idéal de la statuaire dans le *nu* — et particulièrement dans le *nu* féminin — rendu avec une « morbidesse » propre à faire illusion. Certains critiques ont prétendu que Pradier s'était contenté de faire *joli*, et qu'il n'avait pas su rencontrer le *beau*. La vérité est qu'il ne chercha guère le beau moral, mais il trouva la beauté plastique. L'*Odalisque*, la *Phryné*, la *Poésie légère*, la *Cassandre*, la *Sapho*, sont des créations que n'eût pas désavouées l'antiquité. « Sous le ciseau de Pradier, a dit un de ses biographes, M. L. de Cormenin, le marbre s'assouplit comme une chair, il prend le grain, la transparence, les jeux de la lumière et les tièdeurs de la vie. » Plus que tout autre, il maîtrisa le marbre. Puget reconte les blocs frémissaient sous sa main ; devant Pradier, je m'imagine qu'ils devaient sourire. Jamais, en effet, il n'admit la laideur dans l'art. Toute difformité lui répugnait, ainsi qu'une dissonance de beauté. » Pétri les nombreux élèves formés par ce maître, nous citerons : MM. Ch. Simart, Guillaume, Etex, Henri Chapu, Gustave Crauk, Victor Vilain, François Roubaud, Calmels, Lequesne, J.-L. Maillet, Elias Robert, Chabaud, etc. Plusieurs de ces élèves ont su acquérir un style bien personnel et sont devenus maîtres à leur tour. Simart, mort prématurément il y a quelques années, a fait preuve d'une grande science de l'antique et d'un goût très-pur dans son *Orestie*, du Salon de 1840, dans ses statues de la *Poésie épique* et de la *Philosophie*, exécutées pour la bibliothèque du Luxembourg, et surtout dans sa restitution de la *Minerve* chryséléphantine du Parthénon (Exposition universelle de 1855). M. Etex, dans son groupe de *Caïn maudit*, exposé en 1833, et dans ses bas-reliefs de l'arc de l'Etoile, la *Résistance* et la *Paix*, s'est montré plus épris de l'énergie et de la rudesse grandiose de Michel-Ange que de la grâce de Pradier. M. Guillaume, aujourd'hui directeur de l'Ecole des beaux-arts (1871), est un des statuaires les plus corrects, les plus sobres, de l'école contemporaine ; sa statue d'*Ancréon* (1852), ses bustes des *Gracques* (1853), son *Faucheur* (1855), ses sculptures de l'église Sainte-Clotilde et du nouvel Opéra attestent un goût sévère et un talent d'exécution sage et ferme. Le *Faune dansant*, de M. Lequesne, est une des productions les plus charmantes de l'école moderne.

David (d'Angers) a exercé plus d'influence encore que Pradier sur la sculpture contemporaine. Thoré disait : « David, le sculpteur, a essayé avec éclat la régénération de cette école ; c'est lui qui a produit le plus depuis vingt ans ; il a envoyé ses œuvres partout, dans les villes de France et dans les villes des autres États ; il a le mérite de chercher la pensée en même temps que le grand style, et son exécution est tout à fait magistrale. » David d'Angers a eu sur les destinées de l'art contemporain une influence considérable ; il continua les traditions de l'école française. Antique par le dessin de ses œuvres, il fut moderne par le style. Presque toutes ses œuvres, le *Barra mourant*, la *Jeune fille au tombeau de Botzaris*, le *Philopœmen*, le fronton du Panthéon, les monuments de Bonchamp, de Foy, de Lamoricière, de Condé, de Racine, de Cuvier, de Larrey, de Gobert, de Jean Bart, les nombreux portraits en pied, en buste ou en médaillon de personnages célèbres, témoignent d'un sentiment des plus vivaces de la réalité, d'une puissance et d'une originalité hors ligne.

Les sculpteurs contemporains formés à l'école de David sont entrés résolument, pour la plupart, dans le mouvement de régénération inauguré par leur maître. Quelques-uns, comme M. Lemaire, l'auteur de la *Colléda*, et M. Préault, l'auteur de la *Misère*, de la *Douleur* et des groupes du pont d'Iéna, ont reproduit, dans la colonne de juillet, plus accrédités du romantisme ; d'autres, comme MM. Cabet, Schroder, Marcellin, Garraud, Franceschi, etc.

Un artiste qui s'est acquis, en un genre spécial, la sculpture d'animaux, une grande et légitime réputation, est M. Barye, praticien des plus habiles. A la suite de ce maître, plusieurs artistes ont fait preuve de talent dans le même genre. Nous avons déjà nommé MM. Cain et Frémiet ; citons encore : MM. Isidore Bonheur, Fratin, Rouillard, Lechesne, Alfred Jacquemart, etc.

Ramey fils, qui fut membre de l'Académie, comme son père, compte au nombre de ses élèves : M. Gruyère, auteur d'un *Mutius Scævola* (1846), et d'une statue de *Chactas* (1857) ; M. Leharivel-Durocher, qui a exécuté un assez grand nombre de travaux pour les églises de Paris et de province ; M. Jouffroy, talent fin et poétique, à qui l'on doit, entre autres ouvrages, la *Jeune fille confiant son premier secret à Vénus* (1839) ; M. Perraud, le praticien le plus savant, le plus correct de l'école contemporaine, l'auteur de l'*Education de Bacchus* et de l'admirable figure intitulée le *Désespoir*.

MM. Jouffroy et Perraud ont exécuté récemment, pour la décoration de la façade du nouvel Opéra, le premier le groupe de la *Poésie lyrique*, le second le groupe du *Drame*. Deux autres groupes ont été sculptés par M. Carpeaux (la *Danse*) et par M. Guillaume (la *Musique*). Entre ces groupes sont des statues dues à MM. Aizelin, H. Chapu, A. Falguière et Paul Dubois. Les deux *Pégases* qui couronnent le monument sont de M. Lequesne ; l'*Apollon* colossal est l'œuvre de M. Aimé Millet ; les *Renommées* sont de M. Gumery, élève de Toussaint. La plupart des artistes que nous venons de nommer sont regardés comme les meilleurs sculpteurs de ce temps-ci. M. Paul Dubois doit sa réputation à deux œuvres exposées au Salon, c'est une expression générale d'abnégation, une convention tacite de répudier toute originalité personnelle pour rechercher des moyens de succès dans l'imitation d'autrui. Il semble que les statuaires contemporains aient pris à la lettre le mot de La Harpe : « Imaginer, » c'est se souvenir, et qu'au lieu de s'inspirer des exemples légués par les maîtres, ils se soient imposé le devoir d'en copier simplement les formes. Les souvenirs varient, il est vrai, suivant les inclinations ou les caprices de chacun. Tandis que l'un reproduit le style de Coysevox, l'autre s'efforce de simuler la puissance de Michel-Ange. Celui-ci agite les lignes avec une préoccupation évidente de la manière de Puget. Jean Goujon et Germain Pilon sont les modèles dont celui-là prétend s'assimiler la manière. D'autres artistes contrefont les statues antiques, suivant les procédés d'Académie, et réédite nt, pour ainsi dire, avec une imperturbable banalité de goût, les types déjà tirés à des milliers d'exemplaires. D'autres, enfin, demandent quelque chose de plus que des conseils aux monuments du moyen âge, de la renaissance italienne, ou même aux morceaux les plus renommés de l'école moderne... Partout l'absence, non pas de talent, mais d'invention ; partout une volonté systématique d'interpréter, de préférence à la nature, les œuvres d'un maître ou d'une époque... Si plusieurs sculptures se recommandent par la correction et le goût, aucune n'a une signification assez sérieuse, une valeur assez incontestable pour s'isoler tout à fait du reste et mériter le succès à plus juste titre que l'œuvre voisine... Statues, groupes et bas-reliefs n'expriment, en général, que des convictions à peu près négatives. Comme l'école de peinture, l'école de sculpture tend à faire prévaloir l'agréable sur le beau, l'adresse de la pratique sur l'habileté savante, et, là même où le talent est le moins équivoque, il se ressent encore de cette propension universelle à rabaisser les conditions de l'art. » L'absence d'originalité, de caractère, qui est le défaut capital des œuvres de la sculpture française contemporaine, provient, en grande partie, croyons-nous, de la mauvaise direction imprimée aux études, à l'Ecole des beaux-arts ; les maîtres de cette Ecole attachent une importance bien légitime à la pratique du métier ; mais, en encourageant, en récompensant avant tout la correction académique de l'exécution, en proscrivant sévèrement la fantaisie, le caprice, ils paralysent l'essor des jeunes talents et condamnent leurs élèves à une déplorable monotonie.

Il est juste d'ajouter que, durant les vingt années d'empire que nous venons de subir, la sculpture, comme la peinture, comme les lettres, s'est amoindrie, s'est abaissée, s'est prostituée trop souvent dans des œuvres d'une affeterie de mauvais aloi, d'un érotisme provocant et écourant. La chaste blancheur du marbre a été souillée par des statuettes pornographes qui n'ont pas craint de donner des proportions monumentales à leurs sculptures de boudoir. Le régime impérial favorisait ces productions énervantes et malsaines.

Espérons que la réorganisation générale, la rénovation que les désastres effroyables de la patrie rendent nécessaire, inévitable, feront disparaître bientôt ces honteux abus, ces branches de l'activité intellectuelle de la France (avril 1872).

III. PEINTURE. L'art de la peinture ne cessa point d'être cultivé dans les Gaules après la chute de la domination romaine. Les Francs et les autres barbares, en se convertissant au christianisme, en adoptant le culte des images, ne pouvaient qu'encourager les peintres et les sculpteurs. Childebert Ier fit orner de peintures les murs de diverses églises construites à Paris sous son règne. Gontran Boson, duc de Bourgogne, fit faire, dans la même église, un grand développement des mêmes sujets. Chramne, fils de Clotaire Ier, s'appliqua lui-même à l'art de peindre, et remplit de ses ouvrages plusieurs oratoires. Les évêques ne restaient pas en arrière des princes ; l'illustre Grégoire de Tours fit peindre entièrement son église de Saint-Martin et celle de Sainte-Perpétue, et il nous apprend lui-même qu'il y employa des artistes français. A Autun, Siagrius ; à Nevers, saint Colomban ; à Auxerre, Didier et Pallade firent exécuter dans leurs églises des peintures et des mosaïques. Cet usage de peindre les murs des églises prit un grand développement sous le règne de Charlemagne. Ce prince donna lui-même des ordres pressants pour la restauration et la décoration des édifices religieux de son empire. Ses successeurs ne se montrèrent pas moins favorables à ce genre de travaux. L'évêque Hincmar orna la cathédrale de Reims de peintures, de vitraux et de mosaïques. Le peintre Hilphe, chanoine de Cambrai, remplit de ses ouvrages les églises, les réfectoires et même les dortoirs des abbayes de Fontenelle, de Luxeuil et de Saint-Germain des Prés.

Pendant la période carlovingienne, l'art de peindre en miniature fit de grands progrès. Il s'est conservé jusqu'à nous plusieurs manuscrits *illustrés* par le pinceau des miniaturistes de cette époque. On reconnaît dans la plupart de ces productions l'imitation du style byzantin ; mais le génie national s'y manifeste aussi par la hardiesse et l'originalité des pensées. Les mêmes caractères se rencontrent dans les peintures monumentales de l'église de Saint-Savin, près de Poitiers, qui datent du XIe siècle, et qui sont les plus intéressantes parmi celles que nous possédons de ce temps reculé. « Dans ces peintures, dit M. Viollet-le-Duc, bien que l'on retrouve les traditions de l'école byzantine, on observe cependant une certaine liberté de composition, un sentiment vrai, puissant, une tendance dramatique, qui n'existent plus dans la peinture grecque du même siècle, rivée alors à des types invariables. L'exécution, d'ailleurs, est tout à fait remarquable : en général, les figures se détachent en silhouette sur un fond clair, et sont simplement rehaussées de traits qui indiquent les formes ; les plis des draperies, les linéaments intérieurs ; le modelé n'est obtenu que par ces traits plus ou moins accentués, et la couleur n'est autre chose qu'une enluminure. » D'autres peintures de la même époque et quelques-unes même du XIIe siècle, par exemple celles de la chapelle du Liget (Indre-et-Loire), accusent une imitation plus entière des maîtres byzantins. Ce n'est guère qu'à partir du XIIIe siècle que les traditions de cette école semblent définitivement abandonnées, et que les artistes français reviennent à l'observation de la nature, cherchent la vérité dans le geste, la souplesse dans les poses et dessinent les draperies avec plus de liberté et de largeur. L'exécution gagne elle-même en variété, en vigueur et en éclat.

Nous n'insisterons pas davantage sur les productions de la peinture française pendant ces époques reculées. Il nous suffira de citer parmi les fresques les plus anciennes que nous possédions, celles de Saint-Jean de Poitiers, de Saint-Saturnin de Toulouse, de l'abbaye de Saint-Martin-des-Vignes à Soissons, de la salle capitulaire des templiers à Metz. de l'église haute de la Sainte-Chapelle à Paris, de la crypte de la cathédrale de Limoges, de l'ancienne abbaye de Saint-Aubin à Angers, de l'abbaye de Charlieu, de l'église d'Anzy (Saône-et-Loire), du porche de Notre-Dame-des-Doms à Avignon, du chœur de l'église du Mont-Saint-Michel, des cathédrales d'Auxerre, de Coutances, du Mans, de Clermont-Ferrand, etc.

Les artistes du moyen âge ne se bornèrent pas à peindre à fresque ; ils peignirent à la colle, à l'œuf, à l'huile. Ce dernier procédé, très-clairement décrit par le moine Théophile, qui vivait au XIIe siècle, ne s'employait que sur des panneaux, à cause de la nécessité où l'on était de faire sécher au soleil la peinture ainsi obtenue, les siccatifs n'étant pas encore en usage. L'or était fréquemment employé par les peintres, non-seulement pour rehausser les compositions exécutées par eux sur des panneaux mobiles, des diptyques, des autels, des meubles, etc., mais même dans les peintures monumentales.

Ajoutons que la peinture en mosaïque ne cessa jamais d'être cultivée, et que la peinture sur verre produisit des œuvres considérables dès le XIIe siècle.

Au XIVe siècle, la peinture française, complétement dégagée de l'imitation byzantine, fut livrée à l'observation directe de la nature, étudie le geste, recherche l'expression et vise de plus en plus à l'effet dramatique. Les procédés d'exécution se transforment moins rapidement ; le dessin l'emporte sur la coloration, l'or est moins prodigué que pendant la période précédente ; il semble que le peintre craigne de détourner l'intérêt de sa composition par des tons trop vifs et des ornements trop brillants. Parmi les artistes de cette époque dont les noms nous sont parvenus, nous citerons : Colart de Laon, peintre et valet de chambre du duc Louis d'Orléans, qui travailla pour ce prince et pour le roi de France, et un autre collaborateurs Pierre de Dijon ; Jehan de Saint-Eloy, Colin de la Fontaine et Copin de Grand-Dent ; Girard d'Orléans et Jehan Coste, qui ornèrent de peintures le château de Vandeuil, en Normandie ; Jehan de Baumes, Guillaume de Francheville, Girard de la Chapelle, Arnout Picornet, qui furent employés par le duc de Bourgogne ; Jehan de Saint-Romain, *imagier* de Charles V ; Bernard de Toulouse et sa femme, Jehan de Juvinc, Florent de Sabulo, qui exercèrent la profession d'enlumineur à Avignon, etc.

Au XVe siècle, un maître de premier ordre, Jean Fouquet, de Tours, porta l'art de la miniature à sa perfection. Les chefs-d'œuvre qui nous restent de lui unissent à la finesse d'observation, à la vérité des détails, à l'habile distribution de la lumière et à l'accord des couleurs et des tons, qui distinguent les productions de l'école flamande, une élégance et une élévation de style dont ce maître avait trouvé les modèles en Italie. Cet artiste éminent fut le chef d'une école qui nous a conservé un nombre considérable de portraits remarquables par la finesse extraordinaire et la légèreté de leur exécution. Il est pour émule et pour successeur dans sa charge son fils, François Clouet. Ce qui fait le charme des peintures de ces deux maîtres, c'est l'imitation naïve de la nature, poussée à un extrême des détails, sans puérilité toutefois et sans sécheresse. Par ces caractères distinctifs, les Clouet se rapprochent de Holbein ; s'il n'ont pas la même énergie d'expression, ils ont de plus que lui la délicatesse et la grâce, qualités toutes françaises.

La réputation que ces artistes si naïfs, si simples, si sincères, obtinrent de leur vivant doit d'autant plus nous étonner qu'une grande révolution s'opérait alors dans le goût national : l'art italien faisait invasion en France. C'est à François Ier qu'il faut attribuer l'initiative du mouvement ; c'est lui qui fit venir en France Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, le Rosso, le Primatice, etc. L'influence de ces deux derniers maîtres fut considérable ; chargés par le roi de décorer le château de Fontainebleau, ils employèrent à cette entreprise un grand nombre d'artistes italiens et français, auxquels ils imposèrent leurs idées, leur manière, leur style ; ils créèrent ainsi une véritable école — l'école dite de Fontainebleau — qui devint dominante et finit par effacer les traditions nationales. Si admirable que nous soyons du grand art italien, nous regrettons qu'il se soit implanté chez nous et qu'il ait pris la place de l'art français, qui s'était manifesté avec tant de charme dans les œuvres des Fouquet, des Clouet. Mais l'engouement pour la manière italienne a été tel que quelques historiens (M. Vitet, entre autres) n'ont pas craint de citer le Rosso et le Primatice comme les véritables fondateurs de l'école française. Félibien parle avec enthousiasme des maîtres de Fontainebleau, et nous fait connaître combien fut complète la révolution artistique accomplie par eux : « On peut dire qu'ils ont été les premiers qui ont apporté en France le goût romain et la belle idée de la peinture et de la sculpture antique. Avant eux, tous les tableaux tenoient encore de la manière gothique, et les meilleurs étoient ceux qui, à la manière de Flandre, paroissoient les plus finis et de couleurs plus vives. Mais comme le Primatice étoit fort pratique à dessiner, il fit un si grand nombre de dessins et avoit sous lui tant d'habiles hommes que, tout d'un coup, il parut en France une infinité d'ouvrages d'un meilleur goût que ceux qu'on avait vus auparavant ; car, non-seulement les peintres quittèrent leur ancienne manière, mais même les sculpteurs et ceux qui peignoient sur le verre, dont le nombre étoit fort grand. C'est pourquoi on voit encore des vitres d'un goût très-exquis, comme aussi quantité de ces émaux de Limoges, et des vases de terre, peints et émaillés, qu'on faisoit en France aussi bien qu'en Italie. Il se trouve même des tapisseries du dessin du Primatice. »

Ainsi l'influence de l'école de Fontainebleau s'étendit à toutes les branches de l'art. Plusieurs artistes italiens, peintres, sculpteurs, avaient suivi en France le Rosso et le Primatice ; Félibien cite : Domenico del Barbiere, Luca Penni, Lorenzo Naldini, Laurent Renaudin, Ruggieri di Bologna, Prospero Fontana, le Bagnacavallo, Niccolo dell'Abbate ou Niccolo de Modene, Bartolommeo Miani ou de Miniato, Francesco Primaticcio, Claudio Baldovini (Claude Baudouin), etc. Le même historien nous apprend qu'au nombre des artistes français qui travaillèrent à Fontainebleau, sous la direction du Rosso et du Primatice, on distinguait : Simon Le Roy, Charles et Thomas Dorigny, Louis, François et Jean Lerambert, Jean et Guillaume Rondelet, Charles Carmoy, Germain Musnier, Louis Dubreuil, Antoine Fantose, Michel Rochetet, Jean Sanson, Girard Michel, Eustache Dubois, etc.

Après la mort du Primatice, Toussaint Dubreuil et Roger de Rogery prirent la direction des travaux de Fontainebleau. Ces artistes continuèrent, en l'exagérant, la manière pompeuse et prétentieuse des Italiens. Jacob Bunel, de Blois (1558-1614), autre peintre remuméde de cette époque, peignit avec T. Dubreuil la voûte de la petite galerie du