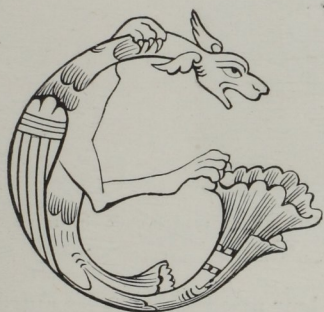


## SCULPTURE

Origine de la statuaire chrétienne. — Statues d'or et d'argent. — Traditions de l'art antique. — Sculptur en ivoire. — Les briseurs d'images. — Diptyques. — La grande sculpture suivant les phases de l'architecture. — Les cathédrales et les monastères après l'an 1000. — Écoles bourguignonne, champenoise, normande, lorraine, etc. — Les écoles allemande, anglaise, espagnole et italienne. — Nicolas de Pise et ses successeurs. — Apogée de la sculpture française au treizième siècle. — La sculpture florentine et Ghiberti. — Les sculpteurs français du quinzième au seizième siècle.



EST un fait incontestable que l'époque où l'empereur Constantin, en recevant le baptême, fit triompher le christianisme marqua une sorte de réveil dans le mouvement des arts décoratifs, dont les vues furent alors exclusivement tournées vers la glorification du nouveau culte. Construire de nombreuses basiliques, les décorer avec magnificence, faire traduire par le ciseau, d'une manière palpable, le spiritualisme évangélique, tel fut l'objet des soins du pieux monarque. L'or et l'argent étaient d'autant moins épargnés, que le marbre fut trouvé trop vulgaire pour représenter les augustes personnalités de la hiérarchie divine. A Constantinople, la basilique élevée par Constantin présentait, d'un côté de l'abside, le Sauveur, assis, entouré de ses douze disciples; de l'autre côté, le Christ était représenté, également assis sur un trône, accompagné de quatre anges qui portaient, incrustées en guise d'yeux, des pierres d'Alabanda. Toutes ces figures, de grandeur naturelle, étaient d'argent repoussé, et pesaient chacune depuis quatre-vingt-dix jusqu'à cent dix livres. Dans la même église, un dais, représentant les apôtres et des chérubins, à reliefs d'argent poli, pesait plus de deux mille livres. Mais ces



magnificences étaient encore effacées par celles de la fontaine de porphyre où Constantin avait reçu le baptême des mains de l'évêque Sylvestre. La partie où s'écoulait l'eau était garnie d'argent massif dans une étendue de cinq pieds, ce qui avait exigé l'emploi de trois mille livres de ce précieux métal. Au centre, des colonnes d'or soutenaient une lampe d'or de cinquante-deux livres, où brûlaient, pendant les fêtes de Pâques, deux cents livres d'huile parfumée. Un agneau d'or massif, du poids de trente livres, versait l'eau dans la fontaine. A droite, le Sauveur, grand comme nature, pesant cent soixante-dix livres; à gauche, saint Jean-Baptiste, de même taille, et sept biches d'argent, placées autour du monument, et versant de l'eau dans un



Fig. 275. — Autel de Castor (sculpture gallo-romaine), découvert en 1711 sous le chœur de Notre-Dame de Paris.

bassin, s'harmonisaient, par leur dimension et leur matière, avec les autres figures.

Nous ne voudrions pas affirmer que ces ouvrages, pompeusement catalogués par Anastase le Bibliothécaire, répondissent, par la pureté et l'élévation du style, à la richesse des matières employées; car nous savons, d'autre part, que, pour servir les volontés du puissant empereur, des artistes se trouvèrent, qui, par de simples substitutions de têtes, d'attribut ou d'inscription, faisaient sans scrupule d'un Jupiter un Dieu le père, et une Vierge d'une Vénus. On n'avait pas encore dépeuplé les grandes villes de cette foule innombrable de statues qui les ornaient, et ce n'était que dans les provinces éloignées de la métropole que les images des faux dieux avaient été enfouies sous les débris de leurs temples renversés (fig. 275 et 276).



A la vérité, avant que l'art eût adopté ou plutôt créé le symbolisme chrétien, force lui devait être d'emprunter des éléments d'existence aux glorieux souvenirs du passé et d'imiter même les œuvres de l'art païen.

En Grèce plus qu'ailleurs, et par la Grèce nous entendons aussi Constantinople, la statuaire conserva, sous Constantin et ses premiers successeurs, une certaine puissance que nous pourrions appeler originelle; le dessin garda de belles formes, et, dans l'ordonnance des sujets, on vit longtemps appliqués comme d'instinct les principes des anciens. Si l'on n'étudiait plus la nature, au moins était-on entouré de modèles excellents, qui étaient des guides en quelque sorte impérieux.



Fig. 276. — Autel de Jupiter Ceraunus (sculpture gallo-romaine), découvert en 1711 sous le chœur de Notre-Dame de Paris.

Nous avons vu que parmi les chefs barbares qui avaient envahi l'empire des Césars et qui s'étaient assis sur leur trône, à Rome, quelques-uns, à un moment donné, se déclarèrent, sinon les protecteurs des beaux-arts alors tombés dans l'inertie, au moins les conservateurs des monuments de la belle époque de l'art grec et romain. On ne brisait plus les statues, on ne mutilait plus les inscriptions et les bas-reliefs, on respectait ou plutôt on laissait debout les arcs de triomphe (fig. 277), les palais et les théâtres. Mais une sorte de torpeur avait envahi le monde artistique, et il ne suffisait pas de quelques sympathiques manifestations pour ranimer son âme engourdie; il fallait que s'accomplît la période de repos, qui, dans les vues de la Providence, était peut-être une phase de profond recueillement ou d'incubation.



Toutefois, si la grande sculpture, l'art qui anime le marbre et le bronze, stationnait ou rétrogradait, la petite sculpture, que nous appellerons *domestique*, avait du moins quelque activité. Il était de coutume alors, par exemple, que les grands personnages s'envoyassent en présents des diptyques d'ivoire, sur la table extérieure desquels on sculptait de petits bas-reliefs rappelant une circonstance mémorable. Les monarques, à leur avènement, gratifiaient d'un pareil diptyque les gouverneurs de province, les évêques, et ces derniers, pour témoigner du bon accord de l'autorité civile avec l'autorité religieuse, plaçaient le diptyque sur l'autel. Un mariage, un baptême, un succès quelconque, devenaient l'occasion d'autant de diptyques. Pendant deux siècles, les artistes ne vécurent que de ce genre de travail. Il fallait les événements les plus extraordinaires pour qu'un monument de véritable sculpture vînt à surgir.

Au sixième siècle, on citait comme remarquables les cathédrales de Rome, de Trèves, de Metz, de Lyon, de Rhodéz, d'Arles, de Bourges, les abbayes de Saint-Médard de Soissons, de Saint-Ouen de Rouen, de Saint-Martin de Tours; et cependant les murailles de ces édifices n'étaient encore que de la pierre, sans ornements, sans sculptures. « Pour devenir pierres vivantes, » dit M. J. Duseigneur, elles attendaient un autre âge. Toute l'ornementation « s'appliquait exclusivement à l'autel, à la cuve baptismale. Les tombeaux « des grands personnages mêmes offraient la simplicité la plus rudimentaire (fig. 278). »

La vieille Gaule, malgré ses désastres, gardait encore, sur certains points de son territoire, des hommes ou plutôt quelques réunions d'hommes, au cœur desquels le culte de l'art restait vivant. C'était en Provence, autour des archevêques d'Arles; en Austrasie, près du trône de Brunehaut; en Bourgogne, à la cour du roi Gontran. Les noms et la plupart des œuvres de ces artistes sont aujourd'hui perdus; mais l'histoire a enregistré ce mouvement, qui fut comme un heureux chaînon destiné à faire moins large la solution de continuité dans les traditions artistiques.

Lorsque l'art grec, dégénéré, tombé dans le domaine de l'orfèvrerie, ne jetait plus en Europe que de pâles lueurs; lorsque, au lieu de statues en marbre, on se contentait, pour représenter les sujets religieux ou profanes, de simples médaillons de bronze, d'or ou d'argent, généralement encastés



sur des châsses ou suspendus aux murailles, par-delà les mers naissait la *byzantine* ou l'art byzantin, mélange de réminiscences helléniques et de sentiment chrétien.

Au huitième siècle, époque du soulèvement des iconoclastes contre les images, la sculpture byzantine avait acquis un caractère bien déterminé : sécheresse de contours, maigreur de formes, allongement de proportions,

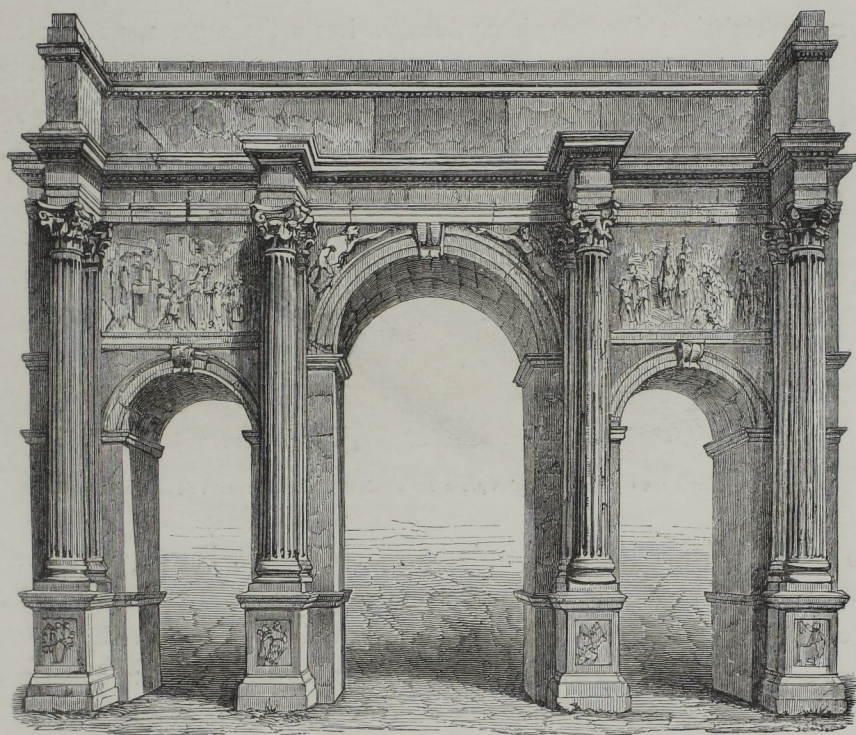


Fig. 277. — Restitution d'un arc de triomphe romain, avec ses bas-reliefs.

mais grand luxe de costumes, expression de résignation malheureuse et d'opulente grandeur. Toutefois encore la statuaire monumentale de cette époque a presque disparu, et nous resterions à peu près sans documents précis sur l'état de l'art pendant plusieurs siècles, si de nombreux diptyques ne venaient suppléer à cette pénurie.

Gori, dans son *Trésor des diptyques*, écrit en latin et publié à Florence en 1759, divise ces monuments en quatre catégories : diptyques destinés à



recevoir le nom des nouveaux baptisés; diptyques où s'inscrivaient les noms des bienfaiteurs de l'église, des souverains, des papes; diptyques à la gloire des saints et des martyrs; diptyques consacrés à conserver la mémoire des fidèles morts dans le sein de la foi (fig. 279). La table externe de ces petits meubles représentait le plus souvent des scènes de l'Évangile, et l'on y voyait notamment figurer Jésus, jeune, imberbe, la tête auréolée d'un nimbe sans croix. Plus les images étaient condamnées, plus ceux qui les respectaient tâchaient d'en perpétuer l'usage. Les artistes grecs, ne trouvant plus à vivre dans leur pays, passèrent alors si nombreux en Italie, que les papes Paul I<sup>er</sup>, Adrien I<sup>er</sup>, Pascal I<sup>er</sup>, construisirent des monastères pour

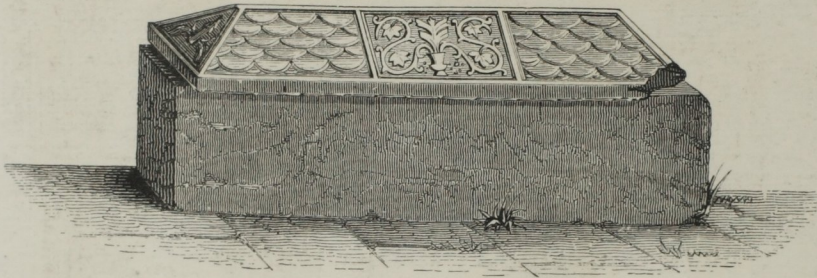


Fig. 278. — Tombe, en pierre, d'un des premiers abbés de Saint-Germain des Prés, à Paris.

les recevoir. Grâce à l'influence de cette immigration, l'art, qui en Occident végétait indécis entre la création timide et l'imitation maladroite, dut prendre presque aussitôt un caractère propre, qui fut le caractère byzantin, c'est-à-dire une manière ferme, nette, et généralement empreinte d'une imposante noblesse. Cette manière eut d'autant plus de succès, qu'elle se manifestait par les œuvres d'artistes éminents; que Charlemagne la patronnait, comme convenant à la magnificence de ses vues; et enfin, que la richesse d'ornementation dont elle aimait à s'accompagner, devait la rendre agréable au vulgaire.

Les maisons royales d'Aix-la-Chapelle, de Goddinga, d'Attiniacum, la Theodonis Villa, les monastères de Saint-Arnulphe, de Trèves, de Saint-Gall, de Salzbourg et de Prüm se ressentirent de l'impulsion salutaire que Charlemagne exerça sur tous les arts. On voyait encore, avant 1793, dans ces diverses localités, de précieux débris remontant au huitième siècle; ils





Fig. 279. — Feuille de diptyque en ivoire sculpté, onzième siècle. (Collection de M. Rigollot, à Amiens.)  
 Le premier compartiment représente saint Remy, évêque de Reims, guérissant un paralytique ; le deuxième compartiment, saint Remy guérissant un malade par l'invocation du sacrement de l'autel ; le troisième compartiment, saint Remy, assisté d'un saint évêque, baptisant le roi Clovis en présence de la reine Clotilde, et recevant du Saint-Esprit la Sainte-Ampoule.



attestent que, outre l'influence byzantine, tout empreinte d'un naïf sentiment chrétien, la sculpture se rattachait encore, par l'influence lombarde, à quelques bonnes traditions de l'antiquité.

De cet ensemble de principes résultaient des œuvres ayant un caractère remarquable. La fondation des abbayes de Saint-Mihiel (Lorraine), de l'Isle-Barbe (près de Lyon), d'Ambournay et de Romans; celle de plusieurs grands monastères de l'Alsace, du Soissonnais, de la Bretagne, de la Normandie, de la Provence, du Languedoc, de l'Aquitaine; la construction des grandes basiliques de Metz, de Toul, de Verdun, de Reims, d'Autun, etc.; les réparations qui s'effectuaient aux abbayes de Bèze, de Saint-Gall, de Saint-Bénigne de Dijon, de Remiremont, de Saint-Arnulphe-lès-Metz, de Luxeuil, avaient assez d'importance pour occuper une infinité d'artistes, architectes et sculpteurs, qui, semblables au moine Gundelandus, abbé de Lauresheim, tenaient le compas et le maillet avec non moins d'autorité que la crosse. Rien n'égalait la splendeur de certains monastères, véritables foyers d'intelligence, où les beaux-arts réunis s'entraidaient les uns les autres, dirigés par un maître qui lui-même avait le sentiment des créations élevées (fig. 280).

Néanmoins la petite sculpture et la ciselure constituaient le faire principal des artistes du huitième siècle. Pour l'exécution de la grande sculpture, on était retenu par la crainte des iconoclastes, qui s'agitaient encore. On ne le fut pas moins, après la mort de Charlemagne, par les guerres civiles et les invasions qui, à tout propos, venaient suspendre ou ruiner les travaux d'architecture. On sauvait une châsse, un autel, on ne pouvait sauver un portail, et la haine héréditaire que se vouaient les princes rivaux rejaillissait sur leurs effigies. Il n'y eut plus alors d'artistes ni de moines; tout le monde devint soldat, et le péril commun rendit quelque énergie à nos ancêtres épouvantés.

Quand les invasions eurent à peu près cessé en Europe, les désastres causés par ces mêmes invasions servirent, en quelque sorte, aux progrès de l'architecture et de la sculpture. D'abord naquit un système complet de constructions nouvelles, nées du besoin qu'on avait de nouveaux édifices appropriés au culte; l'Église, ayant mille désastres à réparer, éleva ou restaura quantité de monastères ou de basiliques, qui prirent une physionomie



franchement accusée. Les cathédrales d'Auxerre, de Clermont, de Toul, l'église Saint-Paul de Verdun, les abbayes de Montier-en-Der et de Gorze, de Munster, de Cluny, de Celles-sur-Cher, etc., se revêtirent spécialement



Fig. 280. — Bas-relief de l'église abbatiale de Saint-Denis, reproduisant l'ancienne statue de Dagobert I<sup>er</sup> détruite au neuvième siècle.

du caractère sculptural de cette époque. On multiplia le crucifix en rond-bosse, dont l'introduction dans la statuaire monumentale ne s'était opérée que sous le pontificat de Léon III. On mit en opposition, dans les arcatures des portails, les élus et les réprouvés; on célébra par toutes sortes de productions artistiques le culte de la Vierge; la sculpture enfin s'étala partout avec



un luxe extraordinaire; rien n'échappa, pour ainsi dire, à son abondante végétation : ambons, sièges, voûtes, cuves baptismales, colonnes, corniches, clochetons, gargouilles, témoignèrent qu'enfin la sculpture était réconciliée avec la pierre. Presque toutes les figures d'alors étaient représentées vêtues à la romaine, avec la tunique courte et la chlamyde agrafée sur l'épaule; c'était encore là, au reste, le costume de la cour, le seul qui convînt, par conséquent, à la représentation plastique des grands personnages du christianisme.

Il est digne de remarque que les monuments de cet âge ne portent généralement ni dates ni noms d'auteurs; à peine cinq ou six des principaux artistes ou directeurs de travaux artistiques de cette époque sont-ils indiqués par les écrivains : Tutilon, moine de Saint-Gall, qui, poète, sculpteur et peintre, décora de ses œuvres les basiliques de Mayence et de Metz; Hugues, abbé de Montier-en-Der; Austée, abbé de Saint-Arnulphe, diocèse de Metz; Morard, qui, secondé par le roi Robert, rebâtit, vers la fin du dixième siècle, la vieille basilique de Saint-Germain des Prés à Paris; enfin, Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, qui prit sous sa direction quarante monastères, et devint chef d'école d'art aussi bien que chef religieux. Les portails des églises d'Avallon, de Nantua, de Vermanton, exécutés à cette époque, attestèrent la sévérité d'un goût perfectionné, et l'on peut dire que cet abbé Guillaume, qui, pendant de longues années, dirigea une foule d'artistes devenus chefs d'école à leur tour, a aussi puissamment influé sur l'art français, que Nicolas de Pise sur l'art toscan au siècle suivant.

Mais, bien qu'elle embrassât un rayon fort étendu, l'école bourguignonne ne laissait pas d'avoir, sur le vieux sol gaulois, d'habiles et laborieuses rivales : le pays Messin, la Lorraine, l'Alsace, la Champagne, la Normandie, l'Ile-de-France, enfin les divers centres du Midi comptent autant de groupes d'artistes qui impriment à leurs travaux autant de caractères particuliers.

Pendant qu'une telle activité régnait en France, l'Italie était encore si peu entrée dans le mouvement de rénovation des arts, que en 976 Pierre Orseolo, doge de Venise, ayant conçu le projet de reconstruire la basilique de Saint-Marc, se vit obligé de faire venir des architectes et des artistes de Constantinople.

Un temps d'arrêt s'opère néanmoins dans nos contrées, comme par toute



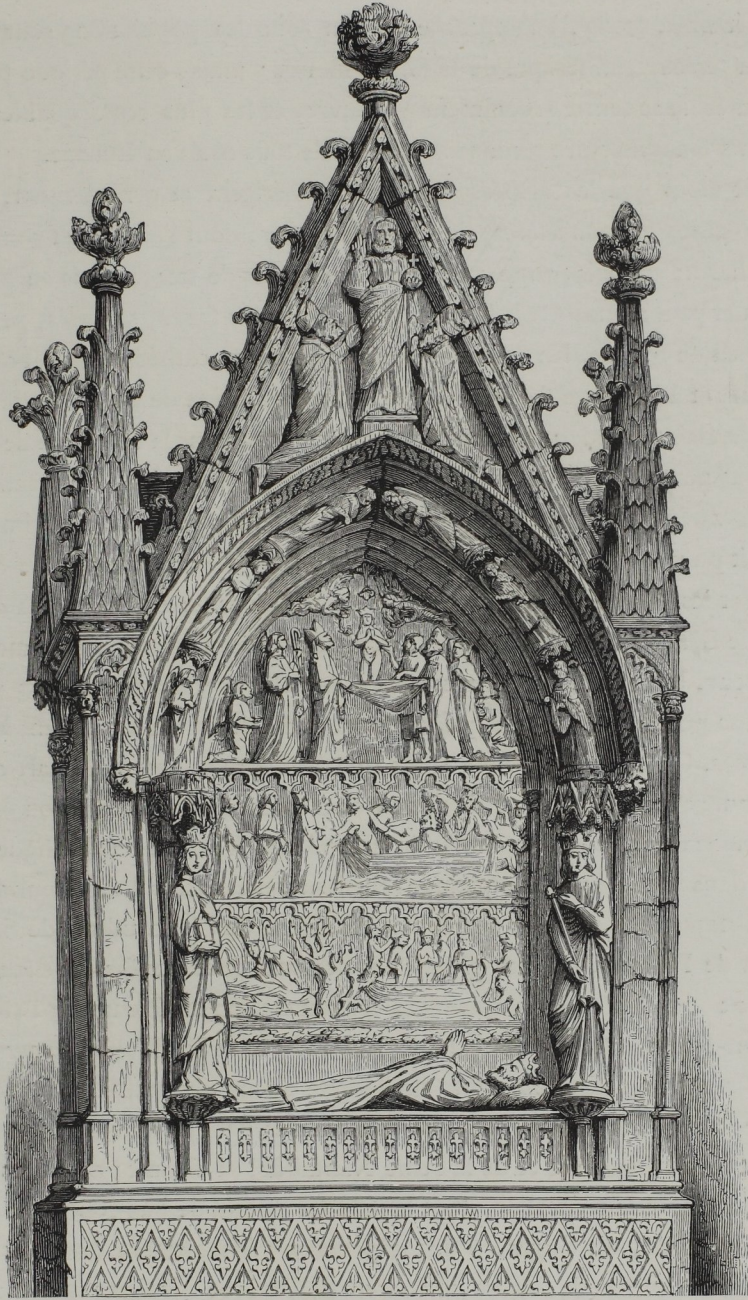


Fig. 281. — Tombeau de Dagobert, exécuté par ordre de saint Louis à l'église abbatiale de Saint-Denis, représentant le roi, après sa mort, entraîné par les démons vers la barque infernale, et sauvé par les anges et les Pères de l'Église. (Treizième siècle.)



la chrétienté, lorsqu'à l'approche de l'an 1000 les populations sont jetées sous la terreur chimérique de la fin du monde; mais, cette période passée, chaque école se remet ardemment à l'œuvre, et les plus remarquables monuments d'architecture romane surgissent de tous côtés en Europe.

C'est alors que les artistes bourguignons érigent et ornent, entre autres églises et monastères, l'abbaye de Cluny, dont l'abside est composée d'une hardie coupole, supportée par six colonnes de trente pieds en marbre cipolin et pentélique, avec chapiteaux, corniches et frises, sculptés, peints et rehaussés de bronze. En Lorraine, on travaille aux cathédrales de Toul, de Verdun, et à l'abbaye de Saint-Viton. Dans le diocèse de Metz, les célèbres abbés de Saint-Trudon, Gontran et Adélar, couvrent la Hasbaye de constructions nouvelles. « Adélar, » dit un chroniqueur, « dirigea l'érection de « quatorze églises, et ses dépenses étaient telles qu'à peine le trésor impérial « aurait pu y suffire. » En Alsace s'élèvent à la fois la cathédrale de Strasbourg et les deux églises de Colmar et de Schelestadt; en Suisse, la cathédrale de Bâle, et ces magnifiques édifices sont encore debout, pour montrer la vigueur, la naïveté majestueuse avec laquelle la sculpture d'alors savait rendre sa pensée et faire, en quelque sorte, acte de foi en s'associant à l'architecture. C'est dans le même siècle que Fulbert, évêque de Chartres, et sans doute aussi statuaire, dirige les travaux de reconstruction de son église, dont chacun peut encore admirer la splendeur. L'art ne se distingue pas moins dans la décoration de quelques parties ajoutées alors à des monuments déjà existants : les portails des églises de Laon, de Châteaudun, de Saint-Ayout de Provins, œuvres grandioses des premières années du douzième siècle, ne le cèdent qu'à la splendide ornementation extérieure de l'abbaye de Saint-Denis, exécutée entre les années 1137 et 1180. L'abbé Suger, qui fut lui-même un artiste éminent, ne désigne aucun des statuaires auxquels échet ce travail important. Nous ne connaissons pas davantage les auteurs des statues de Dagobert et de la reine Nanthilde, sa femme; non plus que ceux d'une grande croix d'or, dont le pied fut enrichi de bas-reliefs, et dont le Christ offrait, dit Suger, « une expression véritablement divine ». Les noms des sculpteurs de l'église cathédrale de Paris se dérobaient également à notre admiration. On dirait qu'une foule inspirée, dans une communauté de pensée et d'action, est venue là composer son œuvre : ceux-ci taillant en



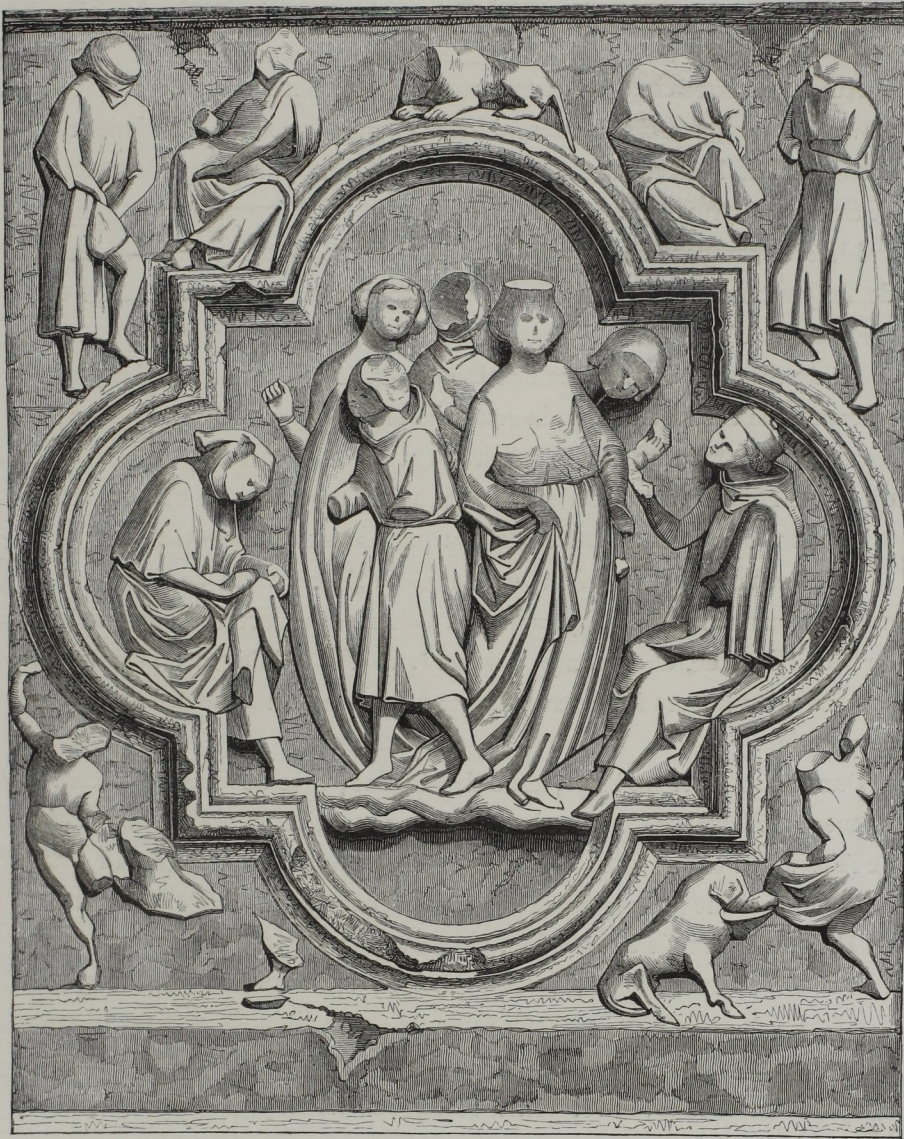


Fig. 282. — Bas-relief extérieur de Notre-Dame de Paris, représentant des bourgeois qui font l'aumône aux pauvres écoliers. (Travail de Jean de Chelles, daté 1257.)

marbre le sarcophage de Philippe de France; ceux-là peuplant de hautes figures et d'une longue galerie de sujets bibliques le jubé et l'abside; d'autres garnissant la façade et le pourtour de ces personnages si divers, qui semblent



néanmoins réunis tous dans l'expression des mêmes sentiments et des mêmes croyances (fig. 282).

Au douzième siècle, les artistes bourguignons continuent leurs merveilleux travaux : le tombeau de Hugues, abbé de Cluny ; le portail du moutier Saint-Jean, celui de l'église Saint-Lazare d'Autun ; la nef et le portail septentrional de Semur-en-Auxois, sont de cette école et de cette époque.

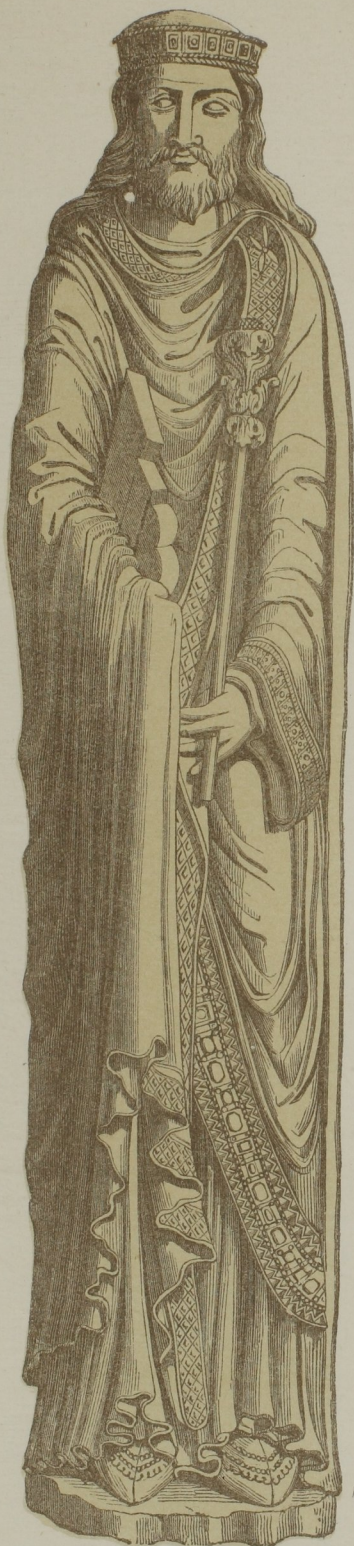
L'école champenoise élève au comte Henri I<sup>er</sup>, dans l'église Saint-Étienne de Troyes, une tombe entourée de quarante-quatre colonnes en bronze doré, surmontées d'une table d'argent où sont couchées les statues, en bronze doré, du comte et d'un de ses fils. Des bas-reliefs de bronze et d'argent, représentant la Sainte Famille, la cour céleste, des anges, des prophètes, environnaient ce monument. Triomphe de la statuaire métallique, le tombeau du comte Henri surpassait alors tous les autres tombeaux de France, comme la cathédrale de Reims allait bientôt surpasser les autres cathédrales.

En Normandie, même élan, même zèle, même entente de l'art ; et là, du moins, nous trouvons quelques noms : Othon, constructeur de la cathédrale de Sées ; Garnier, de Fécamp ; Anquetil, de Petit-Ville, etc. D'ailleurs les maçons et sculpteurs formaient, à cette époque, une nombreuse et puissante corporation.

Dans le midi, Asquelinus, abbé de Moissac, près de Cahors, décora de statues excellentes le cloître et le portail de son église, et suspendit aux côtés de l'abside un Christ en croix si habilement sculpté qu'on le croyait émané d'une main divine (*ut non humano, sed divino artificio facta*). En Auvergne, en Provence, dans le Languedoc, bien d'autres grands morceaux de sculpture furent exécutés. Mais l'œuvre capitale, qui rassemble les différents styles des écoles méridionales, est cette fameuse église Saint-Trophime d'Arles, dont le portail, où l'ampleur et la grâce du style grec s'allient à la pure simplicité chrétienne, fait remonter l'imagination aux plus belles époques de l'art.

Vers la fin du onzième et le commencement du douzième siècle, les ateliers de sculpture du pays Messin et de la Lorraine étaient en pleine activité. Plusieurs incendies ayant dévoré des églises magnifiques, notamment celle de Verdun, la population tout entière aidait de ses deniers et de ses bras à la réédification de ces édifices : croisade artistique, en tête de laquelle mar-





Ass<sup>m</sup> Guillaumin et C<sup>ie</sup>  
à Paris

CLOVIS I<sup>er</sup> ET CLOTILDE SA FEMME.

Statues placées autrefois au portail de l'église Notre-Dame à Corbeil. Travail du XII<sup>e</sup> siècle.







chaient plusieurs évêques et abbés, à la fois pasteurs d'hommes et grands artistes.

En Alsace, l'art se résume dans la magnifique cathédrale de Strasbourg, sorte de défi jeté aux artistes d'outre-Rhin, qui n'ont pu, même à Cologne, porter un édifice à une si prodigieuse hauteur, ni l'orner d'une multitude aussi variée de statues. Bien qu'elle appartienne surtout au treizième siècle, on peut la prendre, dès la fin du onzième, comme point de départ des prodigieux travaux qu'exécutait une compagnie de francs-maçons qui ont marqué de leurs signatures hiéroglyphiques les pierres de ce monument, ainsi que toutes celles qu'ils ont taillées dans la vallée du Rhin, depuis Dusseldorf jusqu'aux Alpes.

On serait d'ailleurs tenté de croire que l'Allemagne n'était pas sans subir l'influence de cette école artistique, car parmi les monuments contemporains, plus d'un atteste d'une manière sensible les effets du voisinage alsacien.

L'art flamand est alors caractérisé par l'église Sainte-Gudule de Bruxelles, dont le style est surtout riche d'emprunts faits aux églises des rives du Rhin, de la Moselle, de la Sarre et de la haute Meuse.

Si nous jetons maintenant un coup d'œil d'ensemble sur la statuaire française, germanique et flamande, nous y reconnâtrons, quelle que soit la prédominance de telle ou telle école, un type originel, particulier : bustes allongés, figures calmes, recueillies, pénitentes; roideur dans les poses, immobilité extatique, plutôt qu'élan et animation; draperies serrées, mouillées, à petits plis, franges ou rubans perlés, rehaussés de pierrieres encastillées (fig. 283). Nous voyons se dresser les statues à grandes proportions, se multiplier les personnages sur les tombeaux, se dessiner les longs bas-reliefs; l'art grec disparaît, sa théorie savante se laisse dominer



Fig. 283. — Statue dite de Clovis I<sup>er</sup>, autrefois au porche de Saint-Germain des Prés, à Paris. (Douzième siècle.)



par le sentiment chrétien; la pensée l'emporte sur la forme; le symbolisme s'est fait jour : il est devenu une science.

Mais regardons aussi vers l'Italie. A peine Venise eut-elle relevé son dôme que Pise voulut avoir le sien. Plusieurs navires toscans, lancés sur les mers pour des conquêtes d'un nouveau genre, rapportèrent de la Grèce une infinité de monuments, statues, bas-reliefs, chapiteaux, colonnes, frises, fragments divers, et le peuple d'Europe le mieux organisé pour bien sentir la beauté des formes, le peuple toscan, fut appelé à s'inspirer des débris du vieux monde artistique. L'enthousiasme devint général. En 1016, Buschetto, regardé comme le premier artiste de son temps, entreprend la construction de la cathédrale de Pise, où les fragments antiques brillèrent encadrés parmi les œuvres de moderne création : espèce de testament olographe dont la race des Phidias ménageait ainsi le bénéfice à ses arrière-neveux. Les élèves de Buschetto, acceptant son impulsion magistrale, traduisant sa pensée, se répandirent bientôt dans toute la péninsule, et l'on vit surgir les cathédrales d'Amalfi, de Pistoie, de Sienne, de Lucques, dont le caractère byzantin différa du caractère lombard qu'offrait la cathédrale de Milan. On eût dit qu'au sein de la terre s'enfantaient les statues pour aller peupler comme par enchantement les piédestaux, et que des cieux descendît le rayon qui les animait d'une sublime expression. L'art de couler le bronze, naguère presque inconnu en Italie, s'y naturalisa comme l'art de tailler la pierre.

Et pendant qu'en Occident ils prenaient un tel élan, les arts, qui avaient paru se relever en Orient, grâce au zèle de Basile le Macédonien, de Constantin Porphyrogénète et de quelques-uns de leurs successeurs, retombaient au dernier degré d'abaissement, à l'époque où Byzance était à la fois menacée par les Bulgares et par les croisés. C'en était donc déjà fait pour jamais de la sculpture orientale, le jour où les Latins saccagèrent la vieille capitale du premier empereur chrétien (1204).

A l'approche du treizième siècle, qui allait être le grand siècle de l'architecture et de la sculpture chrétiennes, les artistes ne tournaient plus leurs regards, comme ils l'avaient fait souvent jusqu'alors, vers Byzance; ils descendaient en eux-mêmes, et, s'il leur survenait quelque hésitation, ils trouvaient autour d'eux des modèles à imiter, des traditions à suivre, des maîtres à écouter. L'art chrétien existait par lui-même; et les diverses écoles s'affir-





Fig. 284. — Le Beau Dieu d'Amiens, statue du Christ au portail de la cathédrale d'Amiens.  
(Treizième siècle.)

maient chaque jour d'une façon plus nette, plus puissante, plus originale.  
« Le type de la tête du *Christ* d'Amiens (fig. 284), » dit à ce sujet



M. Viollet-le-Duc, « mérite toute l'attention des statuaires. Cette sculpture est « traitée comme le sont les têtes grecques, dites éginétiques : même simpli- « cité de modelé, même pureté de contours, même exécution large et fine à « la fois. Ce sont bien là les traits du Christ fait homme : mélange de dou- « ceur et de fermeté, gravité sans tristesse. »

Ce n'est pas ici le lieu d'établir de minutieuses comparaisons entre les manières, entre les styles; la seule énumération des nombreux monuments qu'enfanta cette fervente époque pourrait devenir fastidieuse. Fervente époque, avons-nous dit, et non sans raison, car, alors que tout un monde d'artistes ornemanistes et imagiers se vouait aux plus délicats, aux plus merveilleux travaux de sculpture (fig. 285), aucune personnalité ne semblait vouloir s'accuser, et l'on vit, par exemple, des groupes de sculpteurs faire abnégation de leur mérite individuel à ce point qu'ils ne manquaient pas d'inscrire le nom de la vierge Marie à la place de leur nom aux voussures des églises qu'ils avaient enrichies de leurs plus belles œuvres : *Hoc panthema pia calaverat ipsa Maria*.

Dans l'Allemagne, ce fut particulièrement en Saxe que s'intronisa l'art chrétien, et Dresde, qu'on avait surnommée à bon droit l'Athènes germanique, pourrait faire remonter au dixième siècle son illustration architecto-sculpturale. Sur les bords du Rhin, à Cologne, à Coblenz, à Mayence, nous retrouvons l'école de Saint-Gall, qui, après s'y être implantée, en 971, sous les auspices de Notker, évêque de Laodicée, marcha pendant deux siècles à travers une brillante filiation d'œuvres remarquables.

L'Angleterre, dès le septième siècle, avait appelé chez elle nos *maîtres de pierre*, nos meilleurs ouvriers, et elle continua depuis à en faire autant pour la construction et l'ornementation de ses plus beaux édifices religieux. Guillaume de Sens, artiste très-habile (*artifex subtilissimus*), alla, en 1176, reconstruire la cathédrale de Cantorbéry. Des artistes normands et français restaurèrent les abbayes de Croyland, de Wearmouth, d'York, déjà riches de sculptures byzantines et françaises.

L'Espagne et le Portugal, dont le sol servait depuis longtemps de théâtre aux luttes acharnées de deux races, de deux religions inconciliables, devaient hériter de ces luttes mêmes la création d'un art singulièrement caractéristique. En s'emparant du style byzantin, les Maures lui avaient enlevé son caractère



de simple gravité pour le faire concorder avec leur sensualisme raffiné. Quand l'art chrétien put régner seul, il dut se laisser influencer par les monuments

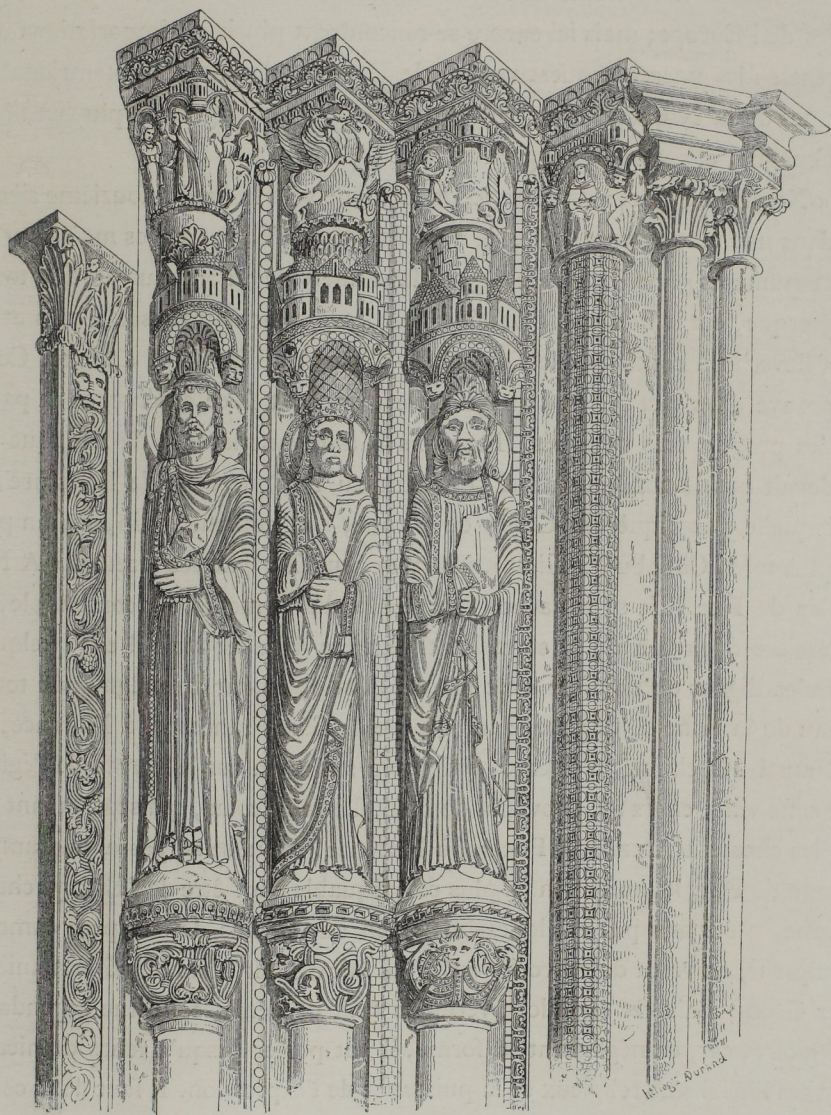


Fig. 285. — Statues du porche méridional de la cathédrale de Bourges. (Douzième siècle.)

que les Maures avaient érigés, et, si l'on affirme que cette alliance des styles architectoniques et sculpturaux produisit des chefs-d'œuvre, on peut en at-



tester les cathédrales de Cuenca, de Vittoria, et certaines parties de celles de Séville, de Barcelone, et de Lugo en Galice.

La Sicile et le royaume de Naples suivaient le mouvement des autres contrées de l'Europe; mais ici encore se rencontrent plusieurs importations différentes : les unes grecques, venues de Byzance; les autres septentrionales, venues de la Normandie et peut-être aussi de l'Allemagne; la plupart tirées d'Espagne, et surtout de la grande école d'Aragon.

« Nicolas de Pise, » dit Émeric David, « né vers la fin du douzième siècle, « dans une ville alors peuplée de maîtres grecs, d'élèves de ces maîtres et de « monuments grecs de tous les âges, dans une ville qu'on pourrait dire toute « grecque, eut le bon esprit de dédaigner les productions de son temps et de « s'élever à la contemplation des chefs-d'œuvre de la Grèce antique. Cette « preuve d'un tact sûr et d'un goût élevé pouvait faire espérer, de sa part, « des progrès très-marqués. Toutefois l'étude prématurée de l'antique ne « devait pas le conduire aussi sûrement au but que celle de la nature, à « laquelle s'appliquèrent Guido de Sienne, son contemporain, et, un peu « plus tard, Cimabué et Giotto, instruits peut-être par ses erreurs. » A Nicolas de Pise doit se rattacher cependant, d'une manière incontestable, la première évolution de la statuaire chrétienne d'Italie; mais il eut quelques émules dignes de rivaliser avec lui; tel Fuccio, auteur du magnifique tombeau de la reine de Chypre, dans l'église de San-Francesco, à Florence, et tel aussi Marchione, d'Arezzo, qui grava son nom sur le portail de l'église de cette ville, en 1216. Giovanni de Pise, fils de Nicolas, qui sculpta tant de belles choses à Arezzo, à Pistoie, à Florence, et qui se surpassa au Campo Santo de Pise, le monument le plus remarquable peut-être de l'Europe chrétienne, a été mis par quelques-uns, bien au-dessous de son père comme sculpteur, en vertu du reproche qu'on lui fait d'avoir abandonné la manière des Grecs; mais cet abandon, véritable trait de génie, constitue cependant sa gloire, car, en négligeant la forme, il sut porter jusqu'à leurs dernières limites l'idéalisme religieux et la puissance de l'expression. Il faut donc considérer Giovanni et Margaritone, élèves de Nicolas; André Ugolino, élève de Giovanni; Agnolo et Agostino de Sienne, et le célèbre Giotto, qui fut à la fois architecte, sculpteur et peintre; il faut, disons-nous, considérer ces grands artistes comme les vrais régénérateurs, on pourrait dire les créateurs



de la statuaire chrétienne en Italie, de cette statuaire où brillent à la fois sagesse de composition, grâce et facilité d'attitude, naïveté d'imitation, élévation de sentiment, enfin harmonie grandiose d'un style qui semble exhiler un hymne d'amour et de foi.

Grâce aux ateliers d'Agnolo et d'Agostino, Sienne, petite ville qui rappelle la Sicyone antique, si faible politiquement, mais si savante et si polie, fut quelque temps rivale de Pise, jusqu'à ce que Florence eût absorbé la splendeur artistique de ces deux cités. Patrie des arts, Florence devint le foyer rayonnant d'où les artistes prirent leur essor pour se répandre dans toute l'Italie, et de l'Italie chez tous les peuples de l'Europe.

Vers la fin du treizième siècle, les églises de Florence où se réunissaient les confréries, et quelques édifices civils de cette riche et florissante cité, se remplirent de statues. La fondation du palais municipal en 1282, celle de la cathédrale en 1298, firent de ces deux admirables monuments de véritables musées de sculpture, où, parmi les œuvres d'artistes venus d'Orient, d'Allemagne, de France, se distinguaient celles de Giovanni d'Arezzo et de Giotto. Agostino et Agnolo de Pise exécutaient alors de magnifiques ouvrages à Santa-Maria d'Orvieto, à San-Francesco de Bologne, dans l'église souterraine d'Assise, etc. Enfin, André de Pise, contemporain de Giotto, puisqu'il ne mourut qu'en 1345, prit à l'antiquité tout ce que pouvait lui emprunter la sculpture chrétienne, c'est dire qu'il joignit à la sublimité de formes la sublimité d'expression. A Pise, le sanctuaire de Santa-Maria a Ponte; à Florence, le campanile et le maître-autel de Santa-Maria de' Fiori, et une porte de San-Giovanni; dans la cathédrale de Pistoie, le tombeau de messer Cino, furent autant de chefs-d'œuvre, au-dessus desquels cependant le vieux maître pisan plaçait avec fierté les ouvrages de son fils Nino. Ce jeune artiste, auteur du monument des Scaliger à Vérone, devint en effet le digne continuateur des traditions de l'école qui reconnaissait André pour chef. Jacopo della Quercia et Niccolo Aretino enrichirent aussi de travaux grandioses les villes de Sienne, Lucques, Bologne, Arezzo, Milan, aussi bien que Florence. Mais lorsque, en 1424, la tombe se fut fermée sur Jacopo della Quercia, les hautes destinées de l'art s'arrêtèrent, pour décliner rapidement. A Venise, à la mort de Filippo Calendario, arrivée en 1355, la sculpture italienne avait déjà beaucoup perdu de sa noblesse et de sa fermeté.



La sculpture italienne (fig. 286), selon la remarque d'Eméric David, s'était élevée jusqu'au sublime, en ne cherchant que l'imitation exacte et naïve de la nature. Ce fut par les mêmes procédés que la sculpture française rivalisa toujours avec la sculpture transalpine; mais, pour atteindre au même but, l'imitation suivit des routes différentes. En Italie, l'art s'éleva vers l'idéalisme par une étude attentive des formes grecques, tandis que, de ce côté-ci des Alpes,

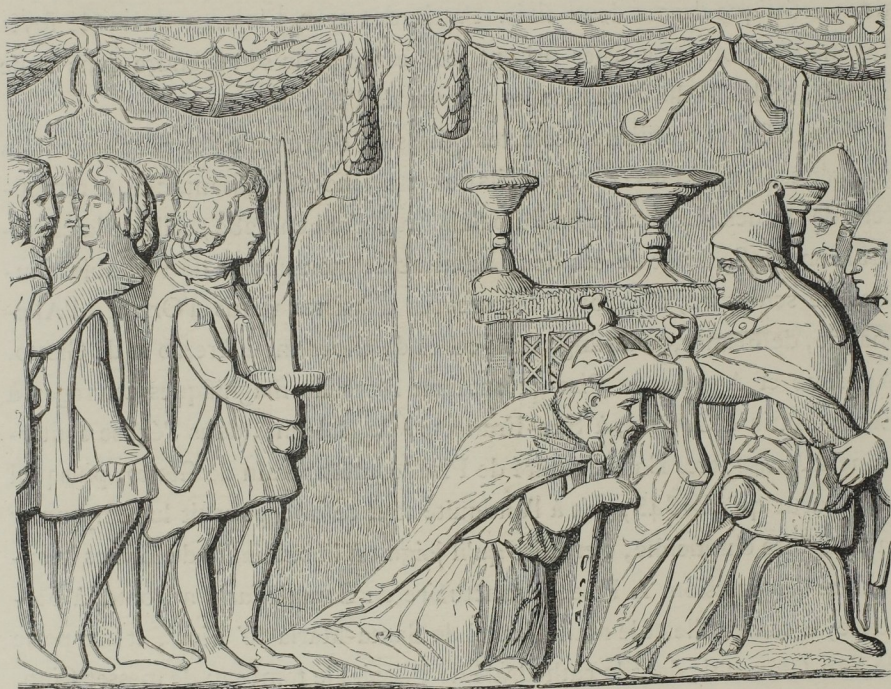


Fig. 286. — Bas-relief d'une des portes en bronze de Saint-Pierre de Rome (sculpture du quinzième siècle), représentant le couronnement de l'empereur Sigismond par le pape Eugène IV, en 1433.

la forme fut sinon sacrifiée, du moins négligée, quand le sentiment l'exigea. L'art français eut pour l'orthodoxie de la pensée chrétienne plus de respect; il n'introduisit pas, dans le sanctuaire du Saint des Saints telle idée profane et matérielle que lui eussent inspirée les marbres de la Grèce. La sculpture française, pleine d'onction éloquente, conserva longtemps encore, malgré l'ogive qui s'élevait partout, le caractère byzantin dans les airs de tête, dans la finesse des draperies, mais sans renoncer toutefois à son caractère indivi-



duel, sans cesser de demander des modèles originaux à son propre sol.

Malheureusement encore pour la gloire particulière de nos artistes, les historiens du temps se sont à peine occupés d'enregistrer leurs noms. Il a fallu, pour en découvrir quelques-uns, les recherches pénibles des érudits modernes, tandis que plusieurs, et des plus remarquables, dignes sans doute d'être comparés aux plus grands artistes de l'Italie, sont et resteront inconnus (fig. 287). Plus heureux les Italiens, à qui Vasari, leur émule et leur

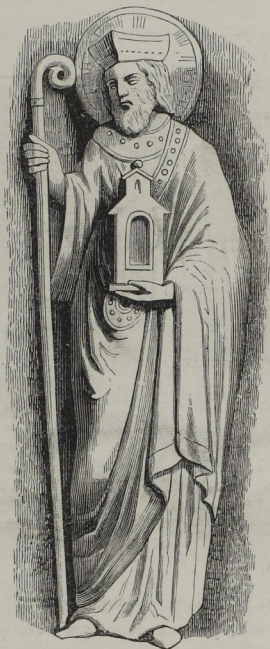


Fig. 287. — Statuette de saint Avit, à l'église Notre-Dame de Corbeil, démolie en 1820. (Onzième siècle.)

contemporain, a élevé un monument durable! Chez nous la liste est close des auteurs de tant de chefs-d'œuvre, quand on a cité Enguerrand, qui, de 1201 à 1212, commença la cathédrale et l'église du Buc à Rouen, et qui eut pour successeur Gautier de Meulan; Robert de Coucy, chef de la phalange artistique qui, en 1211, fait sortir de terre la cathédrale de Reims; Hugues Libergier, qui, à quelques pas de là, reconstruit l'antique basilique de Saint-Jovin; Robert de Luzarches, premier *inventeur*, en 1220, de la cathédrale d'Amiens, continuée, après sa mort, par Thomas de Cormont et par son



filz Renault; Jean, abbé de Saint-Germain des Prés, qui en 1212 entreprend l'église de Saint-Cosme, à Paris; tandis que celle de Saint-Julien le Pauvre était reconstruite et ornée de sculptures, à la même époque, d'après les dessins de l'abbé et des religieux de Longpont (fig. 288); Jean des Champs, qui, en 1248, met la main à la vieille cathédrale de Clermont; enfin les deux Jean de Montereau, qui, tantôt comme architectes militaires, tantôt comme sculpteurs religieux, étaient aux ordres de saint Louis, pour enfanter des merveilles de construction et de sculpture.



Fig. 288. — Bas-relief ornant autrefois le portail de Saint-Julien le Pauvre, à Paris, et représentant saint Julien et sainte Basilisse, sa femme, passant dans leur bateau Jésus-Christ sous la figure d'un lépreux. (Treizième siècle.)

L'Alsace ne manifestait pas moins d'ardeur que la France pour le nouveau système architectural, et la sculpture y prenait un développement analogue. De Bâle jusqu'à Mayence, les pentes vosgiennes et la longue vallée du Rhin se couvraient d'édifices chargés de sculptures et peuplés de statues. Là, Erwin de Steinbach, mort en 1318, aidé de Sabine, sa fille, et Guillaume de Marbourg, furent les maîtres les plus renommés.

L'élan prodigieux de la sculpture française était secondé à cette époque, sinon pour la grande statuaire qui pouvait se passer de cet appui, du moins pour la petite sculpture, par l'institution des confréries dites de la *Conception*



*Notre-Dame*. Dans beaucoup de villes, les tailleurs d'images et les peintres, les *huchiers*, les *bahutiers* ou sculpteurs en bois, en corne, en ivoire (fig. 289), se trouvaient réunis sous la même bannière. En Allemagne, en Belgique, il existait aussi des confréries, des *hanses*, des *guildes*, qui avaient avec celles d'Alsace des rapports directs, et qui prenaient pour guides des artistes

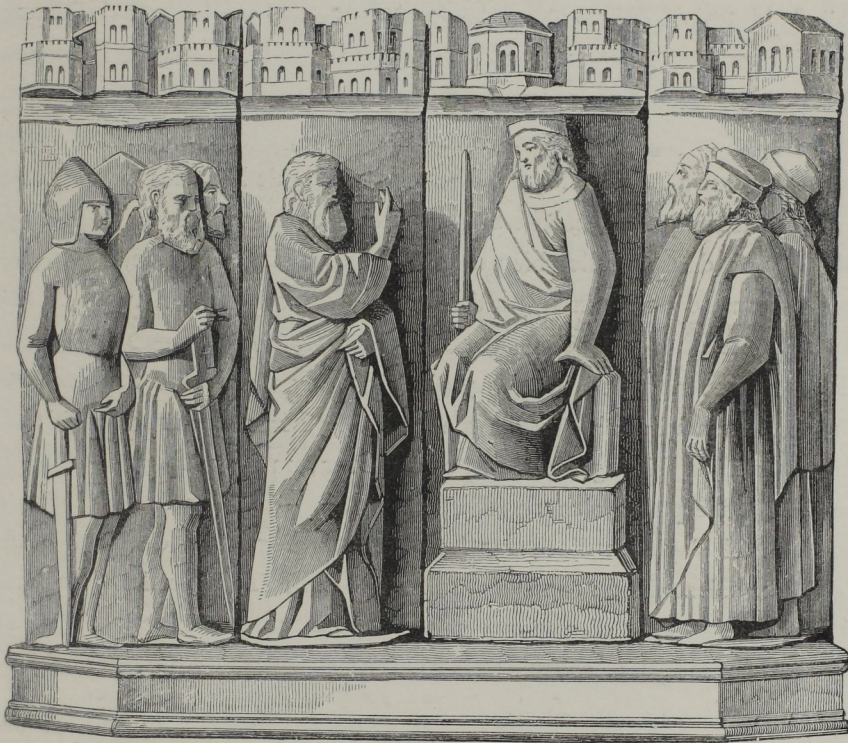


Fig. 289. — Fragment d'un petit retable en os sculpté (quatorzième siècle), donné par Jean, duc de Berry, frère de Charles V, à l'église de l'ancienne abbaye de Poissy. (Musée du Louvre.)

français reconnus capables, comme par exemple Volbert et Gérard, architectes sculpteurs, attachés en même temps à la construction de l'église des Saints-Apôtres de Cologne.

Pendant le quatorzième siècle, c'est à peine si l'on ose faire un choix dans la multitude de monuments merveilleux qui s'élèvent ou s'achèvent, et qui, d'ailleurs, peuvent être considérés comme les dernières manifestations de l'art chrétien proprement dit. Il faut désigner cependant les sculptures poly-



chromes de Chartres; de Saint-Remy, de Reims; de Saint-Martin, de Laon; de Saint-Yved, de Braisne; de Saint-Jean des Vignes, de Soissons; des Chartreux, de Dijon. Dans cette ville ducale, nous rencontrons, en 1357, un sculpteur célèbre, Guy le Maçon; à Bourges, vers le même temps, Aguilon, de Droues; à Montpellier, entre 1331 et 1360, les deux Alaman, Jean et Henri; à Troyes, Denisot et Drouin de Mantes, etc. Hors de France, en 1343, Matthias, d'Arras, jette les fondements de la cathédrale de Prague, que doit continuer et achever un autre artiste français, Pierre de Boulogne. Arrêté par les statues et les bas-reliefs qui se multiplient sous les porches, dans les niches (fig. 290), à tous les pendentifs, sur les tombeaux, nous ne pouvons que glisser un regard distrait sur tant de boiseries, d'imageries en ivoire, de sculptures mobilières, exécutées par des artistes qu'on pourrait distribuer en deux familles bien distinctes, les artistes normands et les artistes rhénans, dont les imagiers des autres écoles semblent n'avoir été que les imitateurs.

Pendant que mourait à Metz (1400), où il fut enterré avec tous les honneurs dus à son admirable talent, maître Pierre Pérat, constructeur de trois cathédrales, à la fois ingénieur civil et sculpteur, un des plus grands maîtres dont la France puisse s'enorgueillir, un mémorable concours s'ouvrait à Florence. Il s'agissait d'achever les portes du Baptistère de Saint-Jean. L'annonce solennelle du concours, faite dans toute l'Italie, attire les artistes les plus habiles. Sept d'entre eux sont désignés, sur leur renommée, pour présenter des modèles, savoir, trois Florentins : Filippo Brunelleschi, Donatello, l'orfèvre Lorenzo Ghiberti; Jacopo della Quercia, de Sienne; Niccolò Lamberti, d'Arezzo; Francesco de Valdambina, et Simon de Colle, dit *de' Bronzi*. A chacun des concurrents, la république accorde une année de traitement, sous condition que chacun d'eux présentera, à l'expiration du délai, un panneau de bronze terminé, de la grandeur de ceux dont les portes de Saint-Jean doivent se composer. Au jour fixé pour l'examen des œuvres, les artistes les plus célèbres de l'Italie sont convoqués. On choisit parmi eux trente-quatre juges, et les sept modèles sont exposés devant ce tribunal, en présence des magistrats et du public. Quand à haute voix les juges en eurent discuté le mérite, les ouvrages de Ghiberti, de Brunelleschi et de Donatello furent préférés. Mais auquel des trois donner la palme? On hésitait. Alors



Brunelleschi et Donatello se retirent à l'écart, échangent quelques mots, puis l'un d'eux prenant la parole : « Magistrats, citoyens, dit-il, nous vous déclarons que, selon notre propre jugement, Ghiberti nous a surpassés. Accor-

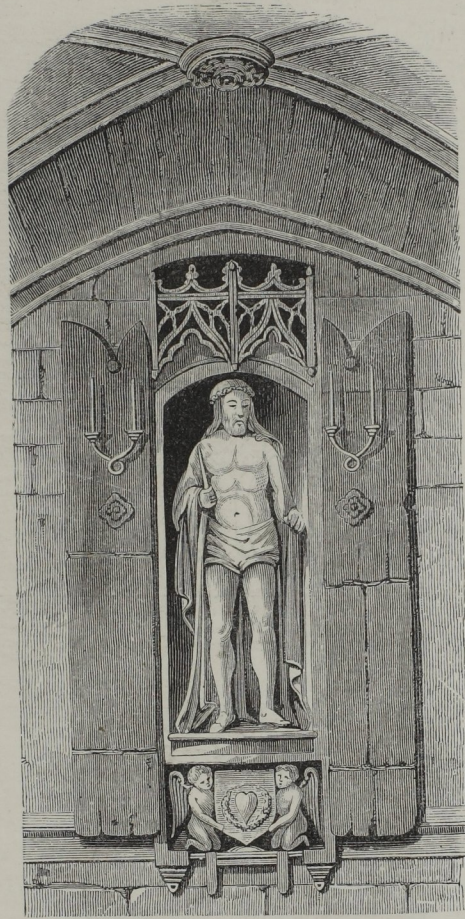


Fig. 290. — Le *Bon Dieu* de l'ancienne chapelle du Charnier des Innocents à Paris. (Quinzième siècle.)

« dez-lui la préférence, car notre patrie en recevra plus de gloire. Il serait plus honteux pour nous de taire notre opinion que de la publier. »

Ces portes, auxquelles travailla pendant quarante années Ghiberti, aidé de son père, de ses fils et de ses élèves, sont peut-être le plus bel ouvrage de la fonte ciselée.

A l'époque où Lorenzo Ghiberti, Donatello, Brunelleschi et leurs élèves



représentaient la sculpture florentine, l'école française produisait aussi ses maîtres et ses œuvres. Nicolas Flamel, le fameux écrivain de la paroisse de Saint-Jacques la Boucherie, décorait les églises et les charniers de Paris de

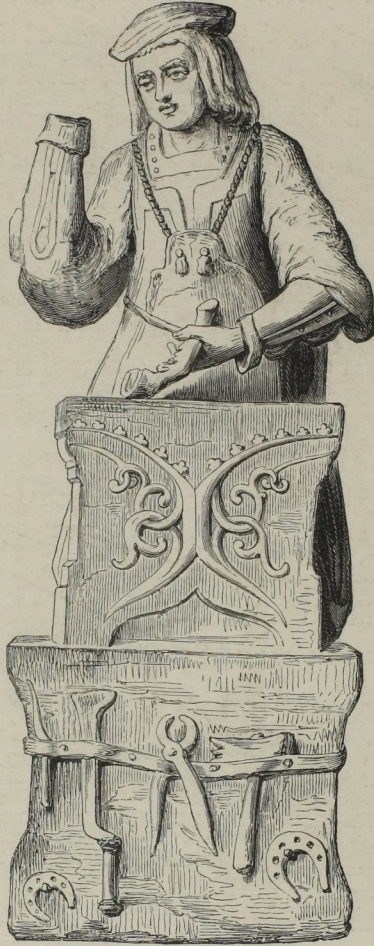


Fig. 291. — Saint Éloi, patron des orfèvres et des maréchaux, sculpture du quinzième siècle, dans l'église de Notre-Dame d'Armançon, à Semur (Bourgogne).

sculptures mystiques et alchimiques, dont il était l'inventeur, sinon le *tailleur en pierre*; Thury exécutait les tombes de Charles VI et d'Isabeau de Bavière; Claux Sluter, auteur du *Puits de Moïse* à Dijon, aidé de Jacques de La Barre, multipliait en Bourgogne les travaux de sculpture monumentale (fig. 291). En Alsace, sous l'influence du roi René, artiste lui-même,



l'art enfante des œuvres empreintes d'une expression remarquable. Dans le pays Messin s'illustrent Henri de Ranconval, son fils Jehan, et Clause. Dans



Fig. 292. — Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert. Bas-relief en bois sculpté par Albert Dürer.  
(Galerie de Brunswick.)

la Touraine, Michel Columb exécute le tombeau de François II, duc de Bretagne; Jehan Juste, celui des enfants de Charles VIII, comme pour préluder au mausolée de Louis XII, qu'il sculpta, entre 1518 et 1530, pour la



basilique de Saint-Denis, tandis qu'un Allemand, Conrad de Cologne, aidé de Laurent Wrine, maître canonnier du roi, jetait en fonte l'effigie tumulaire de Louis XI. En Champagne brillait Jean de Vitry, auteur des stalles de l'église de Saint-Claude (Jura); dans le Berry, Jacquet Gendre, *maître maçon* et *imagier* de l'hôtel de ville de Bourges, etc.

A la fin du même siècle, Pierre Brucy, de Bruxelles, exerçait son art à Toulouse; le génie des artistes alsaciens respirait dans les magnifiques sculptures de Thann, de Kaisersberg et de Dusenbach, tandis que l'Allemagne, devenue tardivement indépendante, abritait les écarts de son génie sous les noms illustres de Lucas Moser, Peter Vischer, Schühlein, Michel Wohlgemuth, Albert Dürer (fig. 292), etc.

Avec le quinzième siècle s'éteignent, dans la statuaire comme dans toute autre branche de l'art, le sentiment historique et la foi. On proteste contre le moyen âge, on veut réhabiliter la beauté des formes et revenir à l'antique; mais l'expression chrétienne s'échappe, et cette prétendue renaissance, dont les esprits les plus sérieux se sont bercés, ne sert qu'à démontrer les impuissants efforts d'une époque qui veut reproduire une époque évanouie. Sous Charles VIII, sous Louis XII, l'art lombardo-vénitien, imitateur maniéré et spirituel du style grec, s'introduisit en France: il convenait au vulgaire, il plaisait aux intelligences médiocres. Les sculpteurs, qui étaient venus alors chercher fortune à la cour de nos rois, travaillèrent exclusivement pour l'aristocratie et ornèrent à l'envi les demeures royales et seigneuriales, qu'on élevait ou qu'on restaurait de toutes parts, comme les châteaux d'Amboise et de Gaillon, avec un fougueux engouement de l'art italien. Mais ils ne firent aucun tort aux artistes français, qui restaient seuls chargés de la statuaire religieuse, et dont les travaux subirent à peine l'influence de cette importation étrangère. Benvenuto Cellini lui-même n'eut pas d'action sur les fortes écoles de Tours, de Troyes, de Metz, de Dijon et d'Angers: sa réputation et ses œuvres ne sortirent pas, pour ainsi dire, des limites de la cour de France et ne laissèrent de trace brillante que dans l'école de Fontainebleau. Bientôt, de tous les principaux foyers d'écoles françaises se détachèrent, gagnant l'Italie, des artistes sérieux, tels que le Languedocien Bachelier, les deux Lorrains Simon et Ligier Richier, l'Alsacien Valentin Bousch; Jacques d'Angoulême, qui eut la gloire de vaincre, dans un con-



cours de statuaire, son maître, Michel-Ange, et dont plusieurs ouvrages sont encore au Vatican; le Flamand Jean de Boulogne, et tant d'autres. Beaucoup d'entre eux, qui étaient déjà célèbres au-delà des monts, revinrent dans leur patrie et y rapportèrent leur génie natif, mûri par les leçons des artistes italiens. Il y eut donc toujours une école française, qui conserva son caractère propre, ses qualités et ses défauts génériques, que



Fig. 293. — Bas-relief de l'hôtel du Bourgtheroulde, à Rouen, représentant une scène de l'entrevue d'Henri VIII et de François Ier au camp du Drap d'or (1520).

représentent si bien les sculptures de l'hôtel du Bourgtheroulde, à Rouen (fig. 293).

Michel-Ange, né le 6 mars 1475, mort le 17 février 1564, sans avoir déchu, plus grand encore par son génie que par ses œuvres, personnifie la renaissance. Il y aurait peut-être irrévérence à dire que cet âge soit un âge de décadence; on craindrait de profaner la tombe de Buonaroti, en accusant ses sublimes hardiesses d'avoir égaré les talents ordinaires, et l'on n'aime guère à penser que, entre deux courants d'idées, les unes venant d'Italie, les autres d'Allemagne, le siècle ait de lui-même opéré son suicide. Que pouvaient, pour s'opposer à la chute de l'art, quand le sol, ébranlé, renversait



le piédestal chrétien qui avait fait sa grandeur et sa puissance, que pouvaient Jean Goujon, Jean Cousin (fig. 294), Germain Pilon, François Marchand, Pierre Bontemps, ces aigles de notre statuaire nationale au seizième siècle ?

Une dernière émanation de la vieille piété s'élève encore des tombeaux de l'église de Brou, dessinés par Jean Perréal, le grand peintre de Lyon, exécutés par Conrad Meyt, taillés par Gourat et Michel Columb ; du mausolée



Fig. 294. — Statue en albâtre de Philippe de Chabot, amiral de France, par Jean Cousin. (Autrefois dans l'église des Célestins de Paris, aujourd'hui au Musée du Louvre.)

de François II, sculpté par ce même Columb et sa famille ; du Sépulcre de Saint-Mihiel (fig. 295), par Richier ; des *Saints de Solesme* ; des tombeaux de Langey du Bellay et du chancelier de Birague, par Germain Pilon, etc. Mais la mode, le goût régnant, ne demandaient plus aux artistes que des compositions profanes et voluptueuses, et les artistes se jetaient avec d'autant plus de facilité dans cette voie, qu'ils voyaient chaque jour les plus belles œuvres de la sculpture chrétienne mutilées par de nouveaux iconoclastes, par les hugenots, qui faisaient rarement grâce aux monuments figurés dans les églises catholiques. Les stalles d'Amiens, par Jean Rupin ; le jubé de Metz, par Jean Boudin, et quant té d'autres travaux du même genre témoignent, d'ailleurs, de l'envahissement du style grec, de son implantation



dans l'art religieux, et de son association hybride avec le style ogival. Nous devons cependant à nos sculpteurs du seizième siècle de dire qu'en sacrifiant



Fig. 295. — Saint-Sépulchre de l'église de Saint-Mihiel (Meuse), par Richier. (Seizième siècle.)

aux exigences de leur époque et en imitant les chefs-d'œuvre de l'Italie, ils se sont rapprochés de la grâce naturelle de Raphaël plus que ne l'avaient



fait les Cellini, les Primatice et les autres artistes italiens transplantés en France; qu'ils ont associé le mieux possible l'expression mythologique des anciens à nos idées modernes, et que, grâce à eux, la France peut montrer avec orgueil un art français, original et indépendant, dont la filiation directe s'est opérée jusqu'à nous par les Sarrazin, les Puget, les Girardon, les Coysevox.

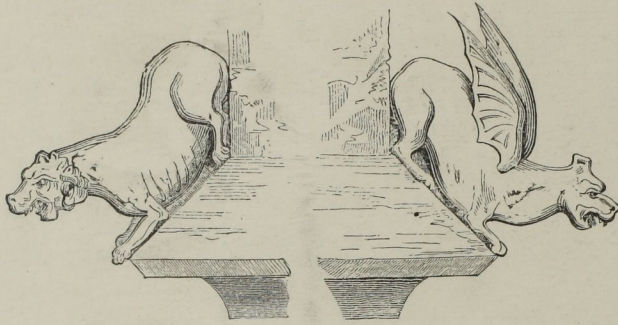


Fig. 296 et 297. — Gargouilles du Palais de Justice de Rouen.  
(Quinzième siècle.)