Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 19 (1917)

Artikel: La sculpture française
Autor: Mourey, G.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-751058

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA SCULPTURE FRANÇAISE[1)]

Il y a quelque chose d'émouvant, je vous assure, pour un Français, à venir, hors de ses frontières, en ce moment, parler de la France.

Car n'est-ce pas parler de la France que parler de l'art français ?

J'en pourrais éprouver peut-être un peu d'embarras si j'avais à le faire devant un public moins éclairé et moins passionné des choses de l'art que celui-ci, et dans une maison autre que celle-ci où la Société des Beaux-Arts de Zurich a offert aux représentants les plus glorieux de la peinture moderne française une hospitalité si magnifique à la fois et si cordiale.

Leurs œuvres sont là; il n'est aucun de vous qui ne les ait déjà vues, étudiées, analysées, admirées, j'en ai l'espoir; elles se passent donc de commentaires et les mots seraient vains par lesquels on tenterait d'en mettre en lumière sous vos yeux les qualités...

Mais il est un art qui, pour des raisons d'ordre matériel, n'a pu être qu'insuffisamment représenté ici, et au grand regret, je n'en doute pas, des organisateurs de cette exposition, c'est la sculpture française... La sculpture française est, peut-être, à tout prendre, le témoignage le plus sûr et le plus éclatant de ce dont est capable, dans le domaine de la création artistique, le génie de la France.

N'allez pas imaginer, cependant, qu'en disant cela, j'entende en rien diminuer la valeur *française* des plus grands et des plus justement honorés de nos peintres. Certes, un Fouquet, un Poussin, les Le Nain, un Watteau, un Ingres, un Delacroix, un Corot, un Chassériau, un Puvis de Chavannes, un Degas, un Cézanne, un Renoir, pour ne citer que quelques-uns de ceux que l'admiration universelle considère comme les représentants incontestables de la peinture française — sont Français... mais je ne crois pas être dupe d'une illusion ou exprimer une idée fausse en trouvant que les tailleurs de

---

[1)] Conférence faite à Zurich, au Kunsthaus, le 18 octobre 1917.

pierre, les imagiers anonymes de Chartres, de Bourges, de Saint-Denis, de Reims, d'Amiens, de Paris, de Dijon, de Rouen, que Michel Colombe et Ligier Richier, que Jean Goujon et Germain Pilon, que Bouchardon et Coysevox, que Pigalle et Houdon, que Rude et Barye, que Carpeaux et Rodin sont plus intimement, plus naturellement, plus congénitalement français, ont leurs racines plus profondément enfoncées dans le sol de France, tirent leur sève d'une terre plus pure, enfin, de par les conditions techniques mêmes de leur art — car le sculpteur est forcément un artisan, un manouvrier — sont toujours restés en contact plus direct, plus étroit avec le cœur du peuple de France, et, par suite, ont produit une floraison d'œuvres plus autochtones et où se manifestent plus nettement, plus clairement, avec plus de cohésion et plus de continuité — retenez, je vous prie, ce mot — les traits les plus caractéristiques du génie français, de la sensibilité française, de tout ce qui constitue en un mot, la personnalité collective française.

Voyez aussi comme sont forts les liens qui rattachent la production de nos statuaires à la production de nos écrivains et comme ils ont suivi, aux mêmes époques, les mêmes routes.

Ils parlent, les uns et les autres, la même langue savoureuse et ferme; ils ont, les uns et les autres, les mêmes audaces de pensée et d'expression, la même franchise, la même liberté d'allures et, à mesure que la civilisation progresse et se raffine, à mesure que s'enrichit leur sensibilité, la même aisance à inclure, en des formes accomplies, les passions les plus vives et les idées les plus audacieuses. Entre les inventeurs des chansons de geste, des romans d'aventure et des fabliaux, entre Rabelais, Ronsard, Montaigne, Corneille, Racine, La Fontaine, Molière, Voltaire, Diderot, Châteaubriand, Lamartine, Hugo et les sculpteurs français, du douzième au vingtième siècle, que d'analogies saisissantes, que de rapports frappants, quelle parenté!

Pas à pas, ceux-ci suivent d'aussi près que ceux-là l'évolution de la vie et des mœurs; ceux-ci expriment aussi hardiment et aussi véridiquement que ceux-là, avec l'espèce de spontanéité consciente, si l'on peut dire, qui caractérise l'in-

telligence française, lesimpressions qu'ils reçoivent du monde extérieur; leur compréhension, comme leur vision des choses est semblable, et même alors qu'ils paraissent se laisser dominer par des influences étrangères — influences dont ils ont bientôt fait, d'ailleurs, de s'assimiler, pour leur plus grand bénéfice, tout ce qu'elles peuvent avoir de bienfaisant! — ils conservent intactes, les uns comme les autres, leurs facultés spéciales de conception et de mise en œuvre, leur saine clairvoyance, et le sens de la mesure, des proportions, de l'équilibre qu'ils tiennent de leurs ancêtres, enfin, cette passion du vrai, qui est la base fondamentale de tous les arts, et particulièrement de l'art statuaire.

Car il se peut que, grâce au prestige, à la séduction de la couleur, une œuvre de peinture, bien que mensongère, donne l'illusion de la vérité. La peinture est un art de conventions et d'artifices. Tandis que la sculpture ne vit et ne peut vivre que de vérité.

Serait-ce donc à sa passion de vérité que le Français est redevable de l'excellence qu'il montre depuis huit siècles dans la pratique de la sculpture? Je ne sais, mais je le crois.

J'entendais un jour, d'autre part, un de nos plus grands peintres — il est encore vivant; c'est pourquoi je ne le nommerai point — dire que les Français sont plus dessinateurs que coloristes, plus épris de la forme que de la couleur et plus experts, naturellement, à sentir celle-ci que celle-là et à interpréter celle-ci que celle-là. Avait-il raison ou tort? la question vaudrait d'être approfondie...

Quoi qu'il en soit, un fait est là, incontestable: c'est que, depuis l'antiquité, dans aucun pays d'Europe, l'Italie exceptée, il n'a fleuri de grande école de sculpture aussi féconde et aussi riche que l'école française. Et surtout, j'y reviens, aussi durable, aussi continue et qui, après une production ininterrompue de sept cents ans, ait conservé assez de vitalité, assez de force créatrice pour donner le jour, dans l'espace d'un siècle, à quatre modeleurs de glaise comme Rude, Barye, Carpeaux et Rodin, sans parler de tous ceux, innombrables, qui, morts ou vivants, autour de ces maîtres incontestés, ont suivi ou suivent encore l'exemple de leurs devanciers.

Car, il faut en convenir, et l'histoire le prouve, s'il est vrai que l'Italie a engendré des sculpteurs d'un génie incomparable et tellement dominateur que l'on hésite à en nommer aucun autre, après avoir prononcé leurs noms, il n'est pas moins vrai que le jour où, à la lueur des torches, les Florentins ont descendu dans les caveaux de Santa Croce le cercueil de Michel-Ange, on peut presque dire qu'ils y ont enseveli avec lui la sculpture italienne.

Le destin nous a épargné pareille catastrophe.

C'est, m'objecterez-vous, c'est que la France n'a jamais possédé d'artiste de cette envergure. J'en conviens volontiers, bien qu'avec regret.

Pas plus que l'art dramatique français n'a son Shakespeare, pas plus que la musique française n'a son Beethoven, la sculpture française n'a son Michel-Ange. Que voulez-vous ? Nous sommes un pays tempéré qui se prête mal à nourrir et à former de ces génies fulgurants. Peut-être y parviendrions-nous, avec de la patience et des efforts, si nous le voulions bien... mais à quoi bon? Rappelez-vous le mot de notre La Fontaine qui, s'il manquait de lyrisme apocalyptique, avait, du moins, le mérite d'être un sage:

„Ne forçons point notre talent;
Nous ne ferions rien avec grâce."

Nos sculpteurs, suivant en cela l'exemple de nos écrivains et de nos peintres, n'ont jamais songé à forcer leur talent. C'est pourquoi ils donnent si souvent l'impression, à des observateurs superficiels ou de parti-pris, de n'être qu'aimables et de manquer de grandeur.

Mais il faudrait s'entendre sur le sens de ce mot.

Qu'est-ce que l'on appelle la grandeur, en art?

La grandeur, en art, ne consisterait-elle pas *uniquement* dans l'harmonie parfaite, absolue, définitive, éclatante des rapports et dans l'*adéquation* — pardonnez-moi ce terme barbare — des moyens au but, à travers le plus haut degré de réalisation technique?

C'est ainsi, me semble-t-il, que l'on peut, en toute justice et sans aucune teinte de paradoxe, parler de la grandeur de quelques coups de pinceau qui font un tableau de chacun

des dessins dont sont composésl es quinze volumes de la *Mangwa* d'Hokusaï, comme de la grandeur des *Parques* au fronton oriental du Parthénon ou de la Victoire de Samothrace, comme de la grandeur de l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, pour prendre au hasard des exemples typiques.

Pareillement, dans l'ordre des choses de la nature, Ruskin contemplant, au crépuscule de sa vie, la forme et la couleur de l'humble fleur des prés qu'il venait de cueillir dans son jardin de Brantwood, se sentait transporté de la même émotion et du même émerveillement qu'au jour où, à peine âgé de quatorze ans, il avait aperçu, du haut de la terrasse de Schaffhouse, profilant „leurs contours purs et affilés comme du cristal, sur l'horizon du ciel, et déjà colorées de rose par le soleil couchant" et aussi belles et aussi imposantes que „les murailles de l'Eden perdu et de la mort sacrée", les Alpes, vos Alpes!

Je n'insisterai pas davantage. Au surplus, les qualités de la sculpture française, y compris la grandeur, j'aurai suffisamment l'occasion de les mettre en lumière, ou plutôt, elles s'y mettront suffisamment d'elles-mêmes à mesure que nous franchirons les étapes qui, depuis les chapitaux barbares de Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand et de Saint-Nectaire, du cloître de Moissac et de Saint-Sernin de Toulouse, depuis les portails de Saint-Trophime d'Arles et de Saint-Gilles du Gard, depuis les tympans d'Autun, de Moissac, de Vézelay, jusqu'au groupe de la *Danse* de Carpeaux, jusqu'aux *Bourgeois de Calais* de Rodin, jusqu'au *Monument aux Morts* de Bartholomé, marquent sans interruption, sans cassure, avec une admirable continuité, l'évolution de la sculpture française.

Deux influences, vous le savez, dominent ses premiers balbutiements: l'influence byzantine, ou pour mieux dire, gréco-byzantine, et l'influence romaine.

Les tailleurs de pierre français du onzième et du douzième siècle parlent un patois qui leur est étranger. Qu'il s'agisse de sculpture décorative ou de sculpture humaine, qu'ils reproduisent les dessins des étoffes orientales et des diverses productions de l'art industriel du Levant, ou qu'ils copient une frise antique, un bas-relief de sarcophage, on les voit asservis à des traditions importées.

Aux portails de Moissac, de Châteaudun, de Vézelay, de Saint-Trophime, de Saint-Lazare d'Avallon, qui, tous, datent de la première moitié du douzième siècle, ce sont les mêmes formules qu'ils emploient; on y retrouve les damiers, les torsades, les méandres, les imbrications, les rinceaux qui constituent la grammaire décorative de l'Ecole Romane et les grouillements de figures sèches et raides, l'accumulation de personnages dénués de vie et de personnalité des miniatures byzantines, transposées en mince relief et agrandies, sans presque aucun souci de leur appropriation à une destination nouvelle. Que cet art atteigne quelquefois, cependant, à une certaine puissance, à une certaine noblesse d'effet... l'on ne saurait le nier. Le portail du narthex de Vézelay est loin de manquer d'allure et la combinaison des formes architectoniques avec la sculpture est loin d'y être à dédaigner. Mais que de gaucherie encore, que de sécheresse, que de raideur!

Parfois, cependant, comme à Saint-Ursin de Bourges, apparaît une tendance vers plus de liberté et plus de vie. Dans les animaux, dans la scène de chasse, surtout dans les figurations des douze mois qui ornent le tympan du portail, on peut trouver comme un pressentiment de l'art qui va naître. Cela n'est pas encore vivant, cela ne fait encore que tendre à la vie. „Girauldus fecit istas portas" dit l'inscription gravée au bas de ce morceau si curieux. Ce Giraud a bien fait de nous léguer son nom: il avait le sens du mouvement juste et du charme des choses familières.

De Bourges, descendons à Arles. Saint-Trophime, a dit fort pittoresquement un écrivain d'art trop oublié, Emeric David qui, bien avant Viollet-le-Duc, c'est-à-dire, dès 1817, avait rendu justice à l'art français du moyen-âge, Saint-Trophime est „une grecque en Provence, comme la cathédrale de Pise et Saint-Marc de Venise sont des grecques en Italie". Pour Emeric David, ce seraient des artistes grecs ou de leurs élèves qui auraient conçu et exécuté le plan et la décoration de Saint-Trophime. „La sculpture, dit-il, y a un aspect grandiose totalement inaccoutumé. On y trouve des réminiscences de l'antique qui semblent ne pouvoir appartenir à des artistes latins de cet âge."

Cette hypothèse, curieuse bien qu'assez contestable, l'auteur de l'*Histoire de la Sculpture française* se laisserait volontiers aller à l'appliquer à d'autres œuvres de cette époque. Il se base, pour l'établir, sur le fait qu'à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième, un certain Guillaume, abbé de Saint-Bénigne de Dijon, avait formé et dirigeait une école de sculpteurs, lesquels auraient travaillé à Vézelay, à Vermanton, à Avallon, Nantua et naturellement à Dijon et qu'il y employait des artistes grecs sur lesquels se modelèrent les jeunes religieux de son couvent; que lui-même il aurait été instruit dans les arts par des Grecs et que, de toute manière, le style qui se transmit dans son école fut celui de ces héritiers dégénérés des traditions antiques. „Ce n'était point là la simplicité naïve du treizième siècle; ce n'était qu'une routine, mais estimable, conservant encore quelques restes de l'ancienne grandeur, et bien supérieure à la manière sèche et roide des latins du même âge; c'était la Grèce, mourante enfin, mais c'était encore la Grèce."

Remontons maintenant, si vous le voulez bien, vers le Nord et examinons le Portail Royal de Chartres.

Il se peut que l'artiste qui a, de son ciseau, fait jaillir de la pierre le Christ triomphant qui se voit au tympan de la porte centrale, ait reçu les leçons d'un maître venu de la Grèce; peut-être, en effet, avait-il appris de lui l'essentiel de son métier et certaines façons de traiter les draperies, de donner du style à tels ou tels détails, de figurer, par exemple, certains symboles traditionnels, comme les animaux qui représentent les quatre Evangélistes. Mais la gravité pensive, la sévérité mélancolique et majestueuse de ce Christ, l'expression de ses yeux, le caractère de ses traits, ils portent une marque trop occidentale, ils sont bien trop la manifestation d'une vie intérieure profonde pour avoir été réalisés par une main levantine.

Et puis, il ne s'agit plus ici d'une transposition en relief d'une image plane, mais bien d'une transposition sculpturale.

De même, les figures de rois, de prophètes, de saints et de reines — il y en avait autrefois vingt-quatre; il n'y en a plus que dix-neuf — qui montent la garde contre les colonnes des trois

portails, debout, comme dit Huysmans, „sur leurs socles taillés en amande, en pointe de diamant, en côte d'ananas, et sculptés de méandres, de frettes crénelées, de carreaux de foudre... pavés d'une sorte de mosaïque, de marquetterie qui, de même que les bordures des verrières de l'église, évoquent les souvenirs d'une orfèvrerie musulmane, décèlent l'origine de formes rapportées de l'Orient par les Croisades"; de même, malgré le byzantinisme de leurs costumes, ces figures réfléchies, aux regards méditatifs, aux traits frustes et naïfs, seuls, à mon avis, des hommes de notre terroir les ont taillées dans la masse; et leur hiératisme s'est pénétré de vie.

Que nous importe qui elles représentent! Que celles-ci figurent des héros de l'Ancien Testament, des bienfaiteurs de l'Eglise, ou des ancêtres du Messie, que celles-là figurent la Reine de Saba ou Sainte-Clotilde, Berthe aux Grands Pieds, mère de Charlemagne ou Sainte-Radegonde, elles vivent. Elles ne vivent encore que par leurs visages, elles ne vivent pas encore par leurs corps, mais chacune d'elles a sa personnalité et, je ne crains pas de le dire, une personnalité française. Les figures de femmes, particulièrement, comme si les naïfs artistes qui, il y a maintenant sept siècles et demi, grimpés sur leurs échafaudages, les ont arrachées du cercueil de pierre informe où elles dormaient pour les rendre à la vie, avaient pris plus de soin, avaient mis plus de tendresse à modeler leurs traits, afin de laisser aux générations futures une image plus séduisante et plus expressive, une vision plus émouvante de ce qu'étaient les femmes de leur temps.

On a souvent évoqué, à propos de ces statues du Portail Royal de Chartres, les Orantes du Musée de l'Acropole, à qui, en effet, par la conception architecturale de la forme qui y est manifeste, elles ressemblent: ressemblance où il faudrait se garder, cependant, de trouver un argument pour appuyer la thèse d'Emeric David dont je parlais tout à l'heure, car s'il est un sentiment qui ait bien disparu, et sans laisser aucune trace, de l'art grec, après sa décadence, c'est bien ce sentiment de belle simplicité inconsciente, de forte caractérisation naïve, d'ingénuité spontanée, qui fait la noblesse de la statuaire hellénique d'avant le siècle de Périclès et de Phidias.

Pourquoi ne pas imaginer, au contraire, qu'à dix-sept cents ans de distance, en pleine France chrétienne, le même miracle ait pu se produire, se soit produit en réalité, qui des statues du Portail Royal de Chartres, où la vie vient à peine de naître, fera les effigies débordantes de beauté spirituelle et plastique du Portail de Reims, comme des statues éginétiques le génie de Phidias a fait les dieux et les déesses éblouissants et éternellement jeunes du Parthénon!

„Faire sortir, a dit Viollet-le-Duc, un art libre poursuivant le libre progrès par l'étude de la nature, en prenant un art hiératique pour point de départ, c'est ce que firent avec un incomparable succès les Athéniens de l'antiquité. Des sculptures dites éginétiques aux sculptures de Phidias, il y a vingt-cinq ou trente ans. — Or, nous voyons en France le même phénomène se produire. Des statues de Chartres, de Corbeil, de Notre-Dame de Paris (porte Sainte-Anne) à la statuaire du portail occidental de la Cathédrale de Paris, il y a un intervalle de cinquante ans environ, et le pas franchi est immense."

En cinquante ans, tout est changé: composition, exécution; les élèves sont devenus des maîtres. Et quels maîtres! Une technique „large, simple, presque insaisissable", d'une franchise et d'une souplesse inouïes, qui exprime et traduit tout, toutes les finesses, comme toutes les grandeurs d'idées et de sentiments, avec une liberté et, en même temps, une mesure étonnantes, avec une sobriété et, en même temps, une richesse incomparables, avec une sûreté de goût prodigieuse! Une imagination intarissable, une verve d'invention que l'art grec lui-même n'a point connue! Tout un monde nouveau, créé de toutes pièces, comme d'un coup; une véritable création, complète, infiniment multiforme, infiniment diverse où toutes les formes de la nature et de la vie sont présentes: avec l'homme, les animaux, les plantes, une faune et une flore où le réalisme se teinte de fantaisie, où, comme dans le vieux poème d'Hésiode, sont figurés *les Travaux et les Jours* qui ordonnent la vie humaine, où toutes les idées religieuses, morales, sociales de l'époque se trouvent traitées, symbolisées — mais avec la naïveté et la clarté qui pouvaient en rendre

accessible à tous la compréhension — où les vertus et les vices, les occupations de la vie active et les occupations de la vie contemplative, les éléments et les saisons, les mois et les arts libéraux voisinent familièrement, mêlant le naturel au surnaturel, offrant aux regards émerveillés de ceux qui lèvent leur tête vers ce livre de pierre une des plus hautes et des plus belles leçons de rêve et de réalité qui aient jamais été offertes par des artistes à l'humanité!

Cette union de la nature avec la figure humaine, c'est la première fois, depuis les temps lointains de l'art égyptien, que la sculpture a songé et réussi à la réaliser. N'est-il pas étrange de constater que la Grèce, de qui les poètes ont fait preuve d'un sentiment si grandiose et si exquis, si profond et si vrai, de la nature, n'a pas même entrevu quel parti l'art statuaire en pouvait tirer?

Ce n'est pas tout encore! Il y a l'esprit, le grand, large, puissant souffle d'esprit qui vivifie ces pierres taillées, qui leur insuffle une âme, qui est leur force invisible et mystérieuse, l'esprit religieux de la sculpture des cathédrales.

„Il est fait de possession tranquille, de calme certitude, d'autorité souveraine, dit Mlle Louise Pillion dans l'admirable ouvrage qu'elle a consacré aux *Sculpteurs français du XIII^e^ siècle* et que vous connaissez certainement. Il ne s'adresse pas à la sensibilité, il ne condescend pas aux intimités de la piété personnelle, il a quelque chose de largement social; il incite les âmes à sortir d'elles-mêmes pour prendre conscience de leur filiation divine et de la fraternité qui en procède."

Et elle ajoute: „Reflet fidèle de la plus belle théologie du moyen-âge, l'esprit religieux de nos cathédrales porte aussi la marque de l'âme française. Plus qu'à la tendresse éperdue d'un Saint-François, c'est à l'exquis bon sens actif d'un Saint-Louis, d'une Jeanne d'Arc, d'un Saint-Vincent de Paul qu'il fait penser."

Et elle termine par ce trait si juste: „Cet art s'impose à nous par cela même qu'il ne paraît pas s'occuper de nous, que ce qui fait sa force et sa grandeur, c'est ce que Schnaase appelle d'un mot qu'on ne peut que redire après lui: sa ‚paisible objectivité'. Chacune de ses statues, chacune de ses

figures semble participer à l'abnégation de celui qui les créa.

„Elles n'essaient pas de solliciter notre admiration, elles ont une fonction suprême à remplir et la remplissent, et il semble vraiment que, cherchant d'abord le Royaume de Dieu et sa Justice, c'est-à-dire, ici, la beauté bienfaisante et désintéressée, tout le reste leur soit donné par surcroît."

Evoquez maintenant les chefs-d'œuvre capitaux qu'a produits le XIII^e^ siècle français: la Visitation et les figures du Christ dans l'Ancien Testament, du portail nord, les statues de Saint-Théodore, de Saint-Martin, du portail sud de Chartres; le beau Dieu et la Vierge Dorée, et la Présentation d'Amiens; la Résurrection de Marie de Senlis; le Jugement dernier de Bourges; la Vie et la Mort de Saint-Etienne et la Vierge de Notre-Dame de Paris; revoyez par le souvenir le glorieux peuple de statues qui a fait, durant sept siècles, de la cathédrale de Reims le Parthénon de la France; notamment le groupe de la Présentation, le Saint-Nicaise entre deux anges, la Reine de Saba et Salomon, le groupe de la Visitation avec cette figure à l'expression si profonde de Sainte-Elisabeth auprès de laquelle pourraient prendre place, sans que sa valeur en soit amoindrie, les œuvres les plus accomplies de l'art statuaire de toutes les époques et de tous les pays; rappelez-vous les milliers et les milliers de belles effigies, si vivantes et émouvantes, de scènes familières ou édifiantes, de précieuses et exquises ornementations qui se rencontrent dans la plus humble de nos églises, qui emplissent les salles de nos musées, et dites-moi s'il est possible que la race de laquelle sont nés, non pas les deux ou dix ou vingt artistes, mais les centaines et les centaines de sculpteurs qui en cinquante ans ont porté à ses extrêmes limites de perfection un art qui ne faisait hier encore que balbutier ses premières paroles, dites-moi s'il est possible que cette race ne soit pas une race exceptionnellement douée du génie de la forme statuaire?

Mesdames, Messieurs, quand une tige a jeté dans le sol d'un pays des racines aussi profondes et aussi puissantes, il ne se peut point qu'elle devienne jamais stérile. Elle aura l'air,

par moments, de s'étioler, de se flétrir: il existe pour l'art, comme pour la nature, des saisons rigoureuses et meurtrières; mais le printemps renaît, des bourgeons nouveaux percent l'écorce desséchée et les branches que l'on croyait mortes ou sur le point de mourir, reverdissent.

Est-ce à l'évolution de l'esprit religieux qui se produisit au XIV^e^ siècle, est-ce à la crise que traversa la France durant la première période de la guerre de cent ans qu'est dûe l'espèce de ralentissement que l'on est bien forcé de constater dans l'activité de la statuaire française à cette époque? Le temps me manque pour l'élucider ici. Ce qui est certain, c'est que les sculpteurs de ce temps sont loin d'avoir créé des œuvres qui vaillent celles de leurs devanciers immédiats. Tous les grands chantiers qu'avait ouverts la fièvre de bâtir du douzième et du treizième siècle et où s'étaient formées les pures traditions de leur art étaient clos. L'architecture, si féconde qu'elle fût encore, s'était laissée aller aux exagérations, aux outrances qui caractérisent le style rayonnant, et la sculpture, qui ne concevait alors son rôle qu'associée à l'architecture, n'avait pas tardé à suivre cet exemple. Le sain naturalisme du XIII^e^ siècle s'était changé en une sorte de maniérisme. „Le sens de la clarté monumentale, comme le sens de l'adaptation aux formes architecturales, s'étaient totalement altérés.“ — „La plastique française avait épuisé en cent ans un premier idéal, puis un second, et il lui aurait fallu, pour se renouveler, se remettre à l'école.“ Il le lui aurait fallu, il le lui fallait.

Il arriva donc ce qui devait arriver, ce qui arrive toujours en de semblables circonstances.

C'est à l'infusion d'un sang nouveau que la sculpture française dut sa guérison. Le réalisme flamand la sauva.

Sitôt que Philippe-le-Hardi eut pris possession de son duché de Bourgogne, il y appela des artistes néerlandais. Dès le début du quatorzième siècle, nombre de sculpteurs des Pays-Bas s'étaient fixés dans nos provinces septentrionales et à Paris même — où déjà aussi des ouvriers italiens travaillaient pour le roi Philippe-le-Bel — et il faut bien dire que ceux-ci, comme ceux-là, loin de réagir contre le maniérisme français, de la

première moitié du siècle, avaient plutôt tendance à sacrifier aux goûts du jour.

Il faut, d'autre part, remarquer, sans vouloir diminuer en rien les mérites des Néerlandais en Bourgogne, que, lorsqu'ils vinrent s'installer à la cour de Philippe-le-Hardi, ils y trouvèrent un terrain singulièrement bien préparé. Nombreux étaient les artistes français, et purement français, qui déjà sentaient le besoin de rompre avec les formules conventionnelles alors en faveur, par un retour à l'interprétation sincère, à l'étude directe de la nature et de la vie.

L'art bourguignon existait et Claus Sluter n'a fait que le régénérer. Avec génie, certes: les admirables figures, qui illustrent le portail de la Chartreuse de Champmol, les puissantes et si pittoresques effigies des prophètes du Puits de Moïse suffisent à le prouver, et nous ne garderons jamais à ce très grand artiste une reconnaissance assez vive pour avoir remis dans la bonne voie la sculpture française un instant égarée.

Ce qui est curieux à constater, quand on examine attentivement les œuvres de Sluter, c'est, comme l'a noté très justement M. Alphonse Germain, c'est „qu'elles ne se rattachent complètement ni à l'art flamand ni à l'art français. Mais tout ce que Flamands et Français ont de bon, elles le possèdent. Je croirais volontiers que Sluter doit beaucoup aux imagiers français du XIII^{e} siècle . . . On remarque, en effet, force points communs entre ses *Prophètes,* pour ne citer que ces figures, et maintes statues des portails nord et sud de Chartres, de la façade occidentale de Reims, du porche central de Bourges. Il savait voir, butiner et s'assimiler. Il serait, d'ailleurs, inconcevable qu'il n'eut pas observé attentivement les œuvres régionales alors si nombreuses autour de lui."

De toute façon, l'influence de Sluter fut infiniment bienfaisante: il est hors de doute que sans elle, étant donné qu'elle eut lieu si heureusement à son heure, la statuaire française aurait tardé davantage à rentrer dans le droit chemin qu'en vérité elle ne devait plus quitter. Et qui sait si, sans elle, nous n'aurions pas eu à déplorer une de ces périodes de décadence si longues qu'elles laissent dans une école d'art

des germes d'affaiblissement et de mort contre les quels il arrive que l'on n'a plus jamais la force de réagir.

Grâce à Sluter aussi et à la manière dont s'exerça son influence, il nous est permis de nous rendre compte de la vitalité intrinsèque de la sculpture française qui, alors que d'une part elle se régénérait par l'apport nouveau que ce grand artiste lui fournissait, agissait en retour sur son génie et lui faisait créer des œuvres que, peut-être, il n'aurait point produites, ou qu'il aurait produites *autrement.*

A cet égard, le *Saint Sépulcre* de Tonnerre, terminé en 1454, la *Vierge d'Autun* qui date de la fin du XV^e^ siècle, les pleurants d'Antoine le Moiturier au socle du tombeau de Philippe-le-Hardi, terminé en 1470, le tombeau de Philippe Pot, terminé en 1494, montrent expressément, comment à travers les artistes français qui subirent l'influence néerlandaise, l'art néerlandais lui-même, souvent lourd et trop directement, trop brutalement réaliste, tantôt se pénétra de grâce et d'élégance, tantôt, se faisant plus sobre et plus large, retrouva la grandeur familière dont le secret semblait, depuis le XIII^e^ siècle, perdu.

Mais ce n'est pas seulement en Bourgogne que ce XV^e^ siècle, trop longtemps méconnu, sinon dédaigné, se montre fécond: à la cour du duc de Berri, Jean de France, comme en Provence, à la cour du roi René, comme en Touraine et ailleurs, d'excellents artistes avaient leur ateliers: ici Jean Michel et Georges de la Sonnette, Jacques Morel, Jean de Cambrai; là, Pierre de Thury et Robert Loisel, qui, à Saint-Denis, à Avignon, à Albi, au Lude, à Nancy donnaient la vie à nombre d'œuvres empreintes de la liberté, de la hardiesse, de la richesse qui caractérisent, dans tous les arts, le style de cette époque, dont Michel Colombe, le dernier des gothiques, Michel Colombe en qui s'allie, si harmonieusement, la gravité et la candeur des maîtres du moyen âge à la séduction, à la magnificence raffinée de la Renaissance prochaine, dont Michel Colombe, dis-je, est le représentant le plus parfait. Grand, très grand artiste que celui-ci et dont je ne me pardonnerais point de ne pouvoir mettre en plus vive lumière le nom et l'œuvre, si je n'avais l'assurance de l'admi-

ration que vous inspire l'étonnant tombeau de François II, duc de Bretagne, qui fait l'orgueil de la Cathédrale de Nantes, et où il se survit tout entier, dans la plénitude de son génie si pur et si haut.

Et nous voici, Mesdames, Messieurs, à l'aube du XVI^e^ siècle, c'est-à-dire, au moment où la sculpture française courut le plus grand risque de se dénationaliser qu'elle ait jamais couru et qu'elle courra jamais. Sous Charles VIII, sous Louis XII, sous François I^er^, les Italiens jouissent de toutes les faveurs, l'Italie règne chez nous en souveraine. Et cela se conçoit, puisque c'est à elle que nous devions alors la révélation de la beauté antique.

Après avoir subi l'influence du Nord, la sculpture française va subir l'influence du Midi: par l'Italie, elle va prendre contact avec la Grèce et avec Rome. N'y perdra-t-elle point tout ce qui fait sa personnalité: cette retenue, cette discrétion, ce tact particulier de tout dire sans dire tout, ce mépris de l'effet, de la gesticulation inutile, cette sobriété native qui constituent son charme et sa valeur propres? Non pas; non seulement, aucune de ces qualités, la sculpture française ne la perdra, mais, au contraire, dans la familiarité de l'art italien, elle en acquerra d'autres. Sans cesser d'être française, elle s'universalisera.

Et voici que la forme s'assouplit, s'amenuise, s'affine et se raffine. L'étude du corps humain, pris en lui-même, pour lui-même, — au détriment peut-être de l'expression, mais sûrement pour un plus grand progrès plastique — devient la préoccupation dominante du sculpteur. L'art s'illumine d'une lumière nouvelle. Des subtilités inconnues de vision et de technique, de sensibilité et d'exécution, une conception plus aristocratique, plus mondaine, plus profane, de l'art, surtout, le sens de la volupté des formes, j'allais dire de la sensualité des formes, se substituent à ce qu'avait encore conservé de candide et de fruste, parfois, malgré tous les progrès déjà réalisés, la sculpture française. Elle se dépouille de ce goût de terroir qui lui était resté de ses origines populaires; elle ne sera bientôt plus aussi visiblement, en tout cas, que jadis et que naguère, elle ne sera bientôt plus ni picarde, ni bour-

guignonne, ni champenoise, ni normande: elle parlera une langue plus policée, plus nuancée, plus subtile, plus accessible à tous . . .

Et puis, l'artiste, dans l'acception moderne du terme, l'artiste a remplacé ou va remplacer l'artisan. Il est soucieux de manifester, à travers son œuvre, sa personnalité; il vise à l'indépendance; demandez-lui de s'associer anonymement, corporativement, comme ses devanciers d'il y a quatre siècles, à un grand effort collectif; il n'y consentira plus. Un monde nouveau est né où l'individu est appelé à jouer le principal rôle . . . quoi d'étonnant qu'il veuille, lui aussi, y jouer le sien! Le blâmerons-nous d'être de son temps? Avons-nous blâmé les pieux et naïfs imagiers du treizième siècle d'être du leur?

Autour du chœur de Chartres, autour du chœur d'Amiens, à Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence, à Saint-Maclou de Rouen, à Amboise et à Blois, à Gaillon et à Ecouen, aux Andelys et à Gisors, partout, dans les églises, les palais, les châteaux, une imagination enrichie, assouplie, débordante d'idées ingénieuses et fleuries, se fait jour et se déploie. A Saint-Denis, à Rouen, à Paris, à Nancy, l'art funéraire élève les magnifiques tombeaux de Louis XII et d'Anne de Bretagne, de François 1^er^, des cardinaux d'Amboise, du duc de Brézé, de Philippe de Chabot, où l'italianisme, certes, domine, mais comme amorti, tempéré par cet instinct de la mesure et cette répugnance à l'excessif que nul n'a jamais contestés au génie de la France.

Et enfin, un homme naît qui, par son invention personnelle, par sa puissance d'assimilation créatrice, par son intelligence profonde et claire, promulgue un type de beauté, un modèle, un idéal nouveau: j'ai nommé Jean Goujon.

Contemporain du mouvement d'humanisme et de classicisme littéraire qui emplit tout le XVI^e^ siècle, il fixe dans la pierre et le marbre toutes les aspirations de beauté, et de beauté française que la race portait obscurément en elle.

Rappelez-vous les Nymphes et les Divinités marines de la Fontaine des Innocents, et les Saisons qui ornent la façade principale de l'Hôtel Carnavalet, et les figures symboliques qui décorent les œils-de-bœuf de la Cour du Louvre, et la

Cheminée, et les Cariatides de la salle des Cariatides du Louvre, et l'autel du Château d'Ecouen, et les bas-reliefs de la Chapelle du Château d'Anet, et la *Diane au Cerf*; rappelez-vous la grâce suprême, l'élégance parfaite, l'exquise vénusté, le beau rythme apaisé et tout frissonnant de vie, cependant, de ces corps si amoureusement et si chastement modelés! Que cela est français! français comme le sont les poèmes de Ronsard, comme le seront les tragédies de Racine, la musique de Rameau, les romans de Voltaire!

Il pourra se faire que l'italianisme sévisse encore chez nous — je ne parle pas de Michel-Ange auprès de qui se formera le très grand maître qu'est Pierre Puget — mais de l'école Michel-angesque avec ses ambitions de puissance à tout prix, ses boursouflures, sa rhétorique: les leçons de Jean Goujon ne seront pas oubliées; ce ne sont pas seulement ses élèves, un Germain Pilon qui l'égalera presque, un Barthélemy Prieur, ou ses continuateurs immédiats, un Simon Guillain, un Jacques Sarrazin, un Michel Bourdin qui s'en souviendront avec profit.

Puget lui-même, quand dans sa fougue géniale, dans son déchaînement de force, il sera sur le point de dépasser la mesure, qui sait si ce n'est pas à l'exemple de Goujon qu'il devra de reprendre possession de lui-même, de ne point franchir les limites de son art, de se discipliner, sans perdre aucune, cependant, de ses qualités foncières. Magnifique créateur de formes, aussi, que celui-là, qui sut, seul avec Michel-Ange, faire passer dans le marbre le formidable courant de sève qui, depuis l'âge d'or de la statuaire hellénique semblait à jamais tari. Le torse du *Milon* de Crotone ne peut-il pas, en effet, sans outrer l'éloge, se comparer au torse de l'*Apollon du Belvédère*?

Et plus tard, lorsque Girardon et son atelier, sous les ordres de Lebrun, peupleront Versailles de ces innombrables statues qui, tout en restant loin, très loin, en vérité, d'être méprisables, ont un accent trop souvent emphatique et superficiel, c'est en se rappelant la noble sobriété, la belle tenue des figures de Jean Goujon, que Coysevox, même quand il lui faudra s'atteler aux mêmes tâches que ses contemporains,

saura donner à ses œuvres la distinction nerveuse, l'intensité de vie expressive dont nous les voyons douées. Que sera-ce alors, quand il se trouvera en présence de modèles à portraiturer, comme le grand Condé, comme Colbert, comme la Duchesse de Bourgogne? Par ses accents de vérité pénétrante, par sa vigueur et sa souplesse de caractérisation, il nous fera penser alors aux florentins de la plus belle époque.

Plus tard encore, chez Bouchardon, chez Houdon, chez Falconet, chez Pajou, nous reconnaîtrons un reflet de la façon dont le maître du Château d'Anet concevait son art, et chez l'admirable ordonnateur des tombeaux du Maréchal de Saxe et du Maréchal d'Harcourt, chez Pigalle le grand qui, dans son *Mercure*, se filie si fidèlement à cette pure tradition.

Enfin, la *Diane* de Houdon n'est-elle point la sœur de celle de Goujon, n'est-elle pas une manifestation aussi complète et aussi parfaite du même idéal?

Idéal bien limité, dira-t-on, dont les ailes sont trop faibles pour conquérir les hautes sphères où, parmi les rugissements de la tempête, il est entendu que les grands poètes et les grands artistes montent converser avec l'Absolu... idéal dénué de lyrisme et de grandeur... idéal bien frivole et bien terre-à-terre. J'ai déjà répondu, par avance, à cette critique si souvent et si injustement formulée contre la littérature et l'art français... je n'y reviendrai pas. Eh! quoi! que d'un tas de glaise ou d'un bloc de marbre informe, un homme tire, par le seul effort de sa pensée et de ses mains, un chef-d'œuvre formel comme la *Diane,* des effigies de vérité et d'humanité comme le *Voltaire* de la Comédie-Française, comme les bustes si émouvants à force d'intensité psychologique, de finesse significative de modelé, de compréhension intellectuelle, de Diderot et de Rousseau, de Washington et de Franklin, de Mirabeau, et d'Alembert, de Gluck; que cet homme réussisse, comme Houdon y a réussi, à éterniser avec autant de puissance que de délicatesse, tous les mouvements, toutes les nuances, tous les reflets de la pensée et de l'âme de son temps... cela ne suffit-il pas à faire de lui l'égal des maîtres les plus justement glorieux?

Ce que le Colleone de Verrocchio est pour la sculpture

italienne, le Voltaire de Houdon, l'est, à mes yeux, pour la sculpture française!

Mesdames, Messieurs, je m'aperçois que le temps me presse. Rassurez-vous; j'aurai bientôt fini.

Il ne me reste plus, d'ailleurs, qu'à vous montrer comment la sculpture française, soit en suivant la voie du classicisme dont Goujon et Houdon ont été les protagonistes, soit en s'en écartant sous la poussée des idées romantiques, pour y revenir ensuite, après une excursion dans les domaines du réalisme, voire du naturalisme, comment la sculpture française a continué de se développer, d'élargir le champ de ses expériences, sans cesser cependant de demeurer fidèle aux traditions qui, depuis huit siècles, constituent sa force et son originalité. Et que, malgré les révolutions, malgré toutes les vicissitudes politiques, morales et sociales qu'a subies la France durant les trois premiers quarts du dix-neuvième siècle, qu'à travers les transformations que les grandes découvertes scientifiques et leur application ont apportées à notre vieux monde, la sculpture française ait engendré tant d'œuvres puissantes ou exquises, magnifiques ou charmantes, n'est-ce pas une preuve, encore plus péremptoire, de son inépuisable vitalité?

Le fait, par exemple, que deux œuvres aussi différentes et aussi importantes à tous les points de vue, et aussi admirables, en somme, que le fronton du Panthéon par David d'Angers et le *Chant du Départ* de Rude aient été achevées la même année, en 1837, n'est-ce pas significatif? Tous deux, David d'Angers et Rude, sont, au fond, des classiques et de tempérament et d'éducation; mais ils ont réagi diversement au contact des idées nouvelles, et tandis que celui-ci, David, restera plus attaché, malgré son tourment de vérité, à certaines formules, celui-là, Rude, n'écoutant que les passions qui bouillonnent en lui, rompra ou plutôt s'efforçera de rompre avec ces formules. Qu'il n'y soit pas entièrement parvenu et qu'il ait cependant signé de son nom quelques-unes des plus fortes œuvres qu'ait produites la statuaire universelle, montre une fois de plus que s'il est vrai que jamais les canons d'une école n'ont pu faire qu'un artiste médiocre devienne un grand artiste, il est faux, d'autre part, qu'ils aient jamais empêché

un grand artiste de dire ce qu'il avait à dire, de donner corps à son rêve, qu'ils aient, en un mot, jamais empêché l'esprit de „souffler où il voulait".

Le fronton du Panthéon est, certes, une œuvre; le *Chant du Départ* est un chef-d'œuvre.

Ce groupe enflammé, tout frémissant de vie portée à sa suprême puissance, est-il conçu selon l'idéal classique ou, au contraire, selon l'idéal romantique? En vérité, qu'est-ce que cela peut bien nous faire? Quel intérêt cela a-t-il pour nous?

Que nous importe que les soldats de l'Arc-de-Triomphe de l'Etoile, les soldats du *Chant du Départ* soient des soldats grecs ou romains? Qui donc s'y est jamais trompé? En sont-ils moins, pour cela, les soldats de Valmy, les soldats de la France et de la Liberté, les „enfants de la patrie", que la République appelle, à qui la victoire en chantant ouvre la carrière et qui, sentant revivre en eux toutes les vertus de leur race, s'élançent pour défendre le sol sacré dont ils sont nés?

Et le *Napoléon s'éveillant à l'immortalité* et le tombeau du *Général Cavaignac* et la statue du *Maréchal Ney,* du même Rude, à quelle école se rattachent-ils? A l'école classique, à l'école romantique, à l'école réaliste? Laissons là ces questions stériles. Tous les grands classiques ont été de grands réalistes. Le propre, en tout cas, de la sculpture française du XIX^e^ siècle est d'avoir opéré la fusion harmonieuse et complète de ces deux tendances.

Barye lui-même, par la puissance et la profondeur, par l'ampleur et la maîtrise de caractérisation de son réalisme, atteint au classicisme. Dans le moindre de ces groupes il y a tant de grandeur qu'il semble qu'il y étreigne la vie animale universelle: génie puissant, qui unit encore à l'imagination héroïque d'un Delacroix la passion de vérité propre au savant naturaliste!

Voyez aussi Carpeaux. Quel torrent de vie court à travers son œuvre, et à quel style, cependant, il aboutit! Qu'il anime les souples et élégantes figures de la *Danse,* de la *Fontaine de l'Observatoire,* du fronton du *Pavillon de Flore,* merveilles de grâce et de séduction, ou le groupe atrocement douloureux d'Ugolin, il ne se départit jamais de la règle

qu'il s'est imposée: créer avec des éléments de réalité directe et tangible une réalité supérieure, une réalité idéale.

Chez Frémiet, chez Dalou, chez Bartholomé, une préoccupation pareille domine; mais, tandis que chez Frémiet, dans sa *Jeanne d'Arc* notamment, elle aboutit à la sobriété savoureuse des maîtres français du XV^e^ siècle, tandis que, chez Dalou, dont les dons d'imagination exceptionnels, la verve généreuse rappellent les grands décorateurs de la Renaissance et du siècle de Louis XIV, elle est génératrice d'œuvres opulentes comme le *Triomphe de Silène* et le *Monument de la République,* nous la voyons, chez Bartholomé, donner le jour à l'émouvant chef-d'œuvre qu'est le *Monument aux Morts.* „Admirable monument, a dit très justement M. Louis Dimier, ingénu comme une œuvre de primitif et tout frémissant d'une sensualité moderne! Il dépasse notre époque et s'adresse à l'humanité; sa force d'émotion ira croissant, à mesure que les siècles viendront y communier dans la douleur des générations." Oui, admirable monument où un sentiment tout païen de la forme s'allie si harmonieusement à des ressouvenirs chrétiens, où l'exactitude vécue et vivante du geste s'enveloppe de noblesse mélancolique, de douloureuse et poignante beauté!

Voici Rodin enfin! Est-il quelqu'un aujourd'hui qui ne l'admire et ne salue en lui un maître incomparable? Vous connaissez trop bien son œuvre et la fécondité de son génie, vous savez trop bien comme son influence a été bienfaisante et quelle action elle a eue et n'a cessé d'avoir dans l'univers entier, pour que j'y insiste longuement.

Rodin est un lyrique, et par son lyrisme il est le contemporain de tous les temps. Il a la sérénité voluptueuse d'un Grec de la belle époque, la puissance de spiritualité d'un homme du moyen âge, l'acuité d'expression, la complexité passionnée, la richesse de sensibilité d'un vivant d'aujourd'hui. Il est un aboutissement et il est un point de départ. Les leçons que nous ont apportées au XIX^e^ siècle un Rude et un Carpeaux, il aurait pu arriver qu'elles fussent perdues, ou, je crois fort, en tout cas, qu'elles n'auraient point été aussi fécondes, si Rodin ne s'était rencontré. Par l'étendue et la

diversité de son imagination, par la passion de vérité et de beauté dont son œuvre déborde, il a donné à la sculpture française une énergie nouvelle, car il est à la fois révolutionnaire et traditionnaliste, dans le sens le meilleur de ces deux mots; de sorte que, même chez ceux de nos sculpteurs qui ont éprouvé le besoin de pousser leurs découvertes au delà des limites qui bornent, — si large et si ouverte qu'elle soit — sa production, les deux principes essentiels de l'art de Rodin, liberté et respect des bonnes traditions, ont produit des fruits aussi savoureux qu'abondants.

C'est ainsi qu'un Bourdelle et un Maillol, un Alexandre Charpentier et un Desbois, un Dampt et un Despiau, un Halou et un Landowski, un Albert Marque, un Bouchard, un Joseph Bernard — pour ne citer que les principaux de la pléiade de modeleurs dont s'honore aujourd'hui la sculpture française — en s'écartant plus ou moins de la voie que Rodin a rendue si lumineuse, ne cessent point, cependant, de marcher vers le même idéal.

Que ceux-ci cherchent des simplifications de formes qui font songer aux images hiératiques de l'Egypte ou de la Grèce d'avant Phidias, que ceux-là s'efforcent d'étreindre plus directement les réalités de leur temps, que d'autres se complaisent à ordonner des poèmes plastiques d'élégance et de fantaisie où revit comme le ressouvenir de la Renaissance pénétré de l'esprit du XVIII[e] siècle, tous, ils restent fidèles aux bonnes traditions qu'ils revivifient sans cesse selon leur tempérament propre et leur vision des choses; tous ils continuent à créer de la beauté, et de la beauté française.

Et quand ils tomberont, ayant accompli leur tâche, en bons artisans qu'ils sont, d'autres naîtront, aux mains de qui passera le flambeau et qui n'auront qu'à suivre leur exemple pour assurer la continuité et la vitalité de l'art statuaire en France.

COMPIÈGNE G. MOUREY

□□□