



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1872

XVe Entretien. Sur quelques considérations générales relatives à la
décoration extérieure et intérieure des édifices

[urn:nbn:de:hbz:466:1-66733](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-66733)

QUINZIÈME ENTRETIEN

SUR QUELQUES CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES RELATIVES A LA DÉCORATION EXTÉRIEURE ET INTÉRIEURE DES ÉDIFICES

Une conception architectonique comporte-t-elle sa décoration, ou bien la décoration est-elle appelée par l'architecte lorsque la composition de l'édifice est arrêtée? En d'autres termes, la décoration est-elle partie intégrante de l'édifice, ou n'est-elle qu'un vêtement plus ou moins riche dont on le couvre lorsque ses formes sont fixées? Les diverses civilisations qui ont possédé une architecture ne se sont probablement jamais posé ces questions, mais elles ont procédé comme si elles se les étaient posées, ce qui, pour nous, revient au même.

La plus ancienne architecture connue, sur l'histoire de laquelle nous ayons des données certaines, est l'architecture égyptienne; or, cette architecture emprunte sa décoration, d'abord, des moyens de construction primitifs qui ne sont point ceux que nous voyons employés dans les monuments les plus anciens épargnés par le temps. Ainsi, nul doute que les premiers édifices de la terre d'Égypte n'aient été élevés avec des matériaux empruntés au règne végétal (bois et roseaux), et cependant on ne possède plus que des édifices de pierre sur les bords du Nil, et ces édifices de pierre affectent une décoration qui appartient en grande partie à la structure de bois. Pendant quelle période reculée la transformation de cette structure s'est-elle opérée? Nous l'ignorons, jusqu'à présent du moins. Les dates n'ont ici qu'une importance secondaire; comme dans les transformations géologiques du sol terrestre, la succession des strates est démontrée, bien que l'on ne puisse savoir le nombre de siècles qu'il a fallu pour opérer ces transformations.

Il n'est pas douteux que, lorsqu'on élevait en Égypte les plus anciens édifices dont nous trouvons encore les restes, le souvenir de ces constructions primitives de bois n'était pas effacé, puisque, sur les sculptures et peintures, on les voit figurées. Mais ces structures élevées, en employant des végétaux, n'étaient point des œuvres de charpenterie comme celles qui appartiennent aux races du Nord. Les bois durs et longs ont toujours dû manquer sur la terre d'Égypte, et les collines qui bordent le Nil n'ont jamais été boisées. Il est facile de reconnaître que le système adopté par les premiers possesseurs du sol consistait en des ouvrages composés de roseaux, de membrures et panneaux qui appartiennent plutôt à la menuiserie qu'à la charpente, et de pisé, c'est-à-dire de limon desséché au soleil.

Soit qu'il y ait eu primitivement sur le sol de l'Égypte des peuplades autochtones qui aient creusé leurs habitations dans les calcaires voisins du fleuve, soit que les hypogées de la Nubie aient paru aux races conquérantes des modèles bons à suivre sous un climat brûlant, toujours est-il que les édifices faits primitivement de roseaux et bois légers paraissent avoir été blindés, c'est-à-dire façonnés de manière à présenter des cryptes factices, des revêtements et supports de bois avec remplissages et couvertures de limon battu. On retrouve encore, en Assyrie, les traditions de constructions de ce genre dans des édifices récents si nous les comparons aux plus anciens appartenant à l'Égypte. Mais nous reviendrons sur ce sujet.

L'Égypte ne possédant que des roseaux et bois légers bons pour faire de la menuiserie, tels que le sycamore, le figuier, quelques arbres résineux, mais impropres à la charpente, force était, si l'on voulait établir, par exemple, un point d'appui droit, rigide et assez long, ce que nous appelons un poteau, de former un faisceau de ces roseaux, de le lier avec des bandelettes, et de le poser verticalement sur un socle; les bois résistants faisant défaut, il fallait que ces faisceaux fussent assez rapprochés pour recevoir des architraves d'une petite portée, ou même d'autres roseaux posés en travers, une sorte d'ouvrage de vannerie que l'on remplissait de limon battu. Même opération s'il s'agissait de former des plafonds. Quant aux murs, aux clôtures verticales, rien ne s'opposait à ce qu'on les élevât en briques crues. Aussi, lorsque cette architecture de roseaux et de pisé est remplacée par une construction de pierre, la décoration des colonnes et architraves emprunte-t-elle ses formes au règne végétal, tandis que les murs restent lisses ou sont revêtus de peintures et de sculptures en creux. Ces sculptures en creux, qui appartiennent spécialement à l'Égypte, sont une preuve des procédés de construction em-

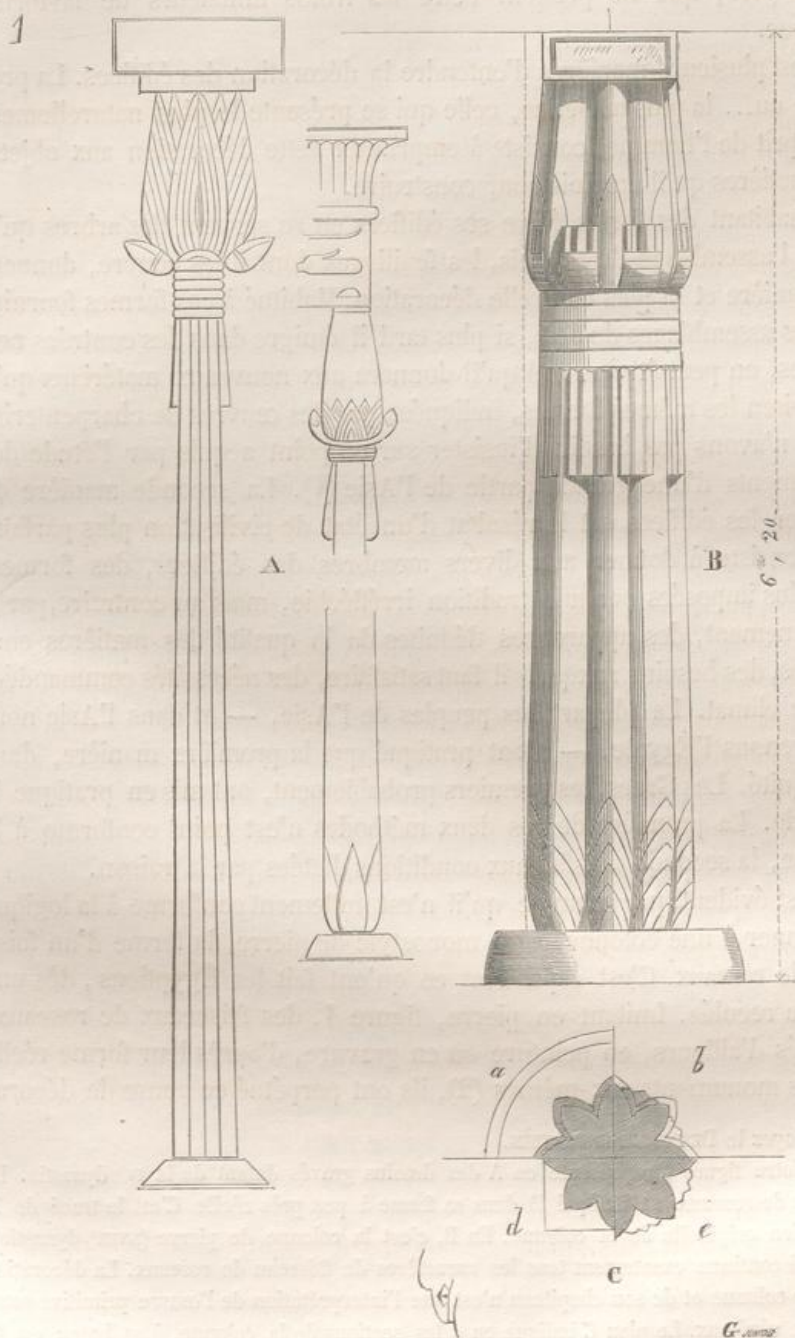
ployés primitivement. En effet, si l'on élève un mur de terre, de pisé, il faut une forme de bois résistante pour battre la terre; on obtient dès lors deux parements unis qu'il est facile de dresser parfaitement lorsque l'ouvrage est sec. Mais si l'on veut décorer ce parement de sculptures délicates, d'hiéroglyphes, il n'est pas possible de rapporter ces sculptures sur le parement dressé ou de les réserver en relief en enfonçant ce parement autour d'elles; mais il est naturel, au contraire, de dessiner ces figures sur la surface unie, et d'obtenir le modèle en abaissant leur contour. Il n'est pas moins étrange qu'une ornementation architectonique se soit conservée lorsque les procédés de construction qui l'ont commandée ont été remplacés par d'autres. Cela ne se peut expliquer que par la puissance des traditions. Nous observons le même phénomène dans les monuments hindous et dans ceux de l'Asie Mineure attribués aux Ioniens. Des formes étaient pour ainsi dire consacrées par un mode de structure primitif; changeant le mode, on ne croyait pas nécessaire ni convenable de changer la forme. Dans quelques-uns de ces monuments ioniens, taillés dans le roc, apparaissent les imitations des rondins de bois, qui, dans l'origine, avaient servi à faire les supports, les auvents, les clôtures. Quelque puissants que soient les arts de l'Asie, — et nous comprenons l'Égypte dans ces civilisations antiques, — l'esprit de critique, le sens logique, font défaut. Ce sont les Grecs d'Orient qui, les premiers, ont fait intervenir la raison, l'esprit de critique dans l'architecture, comme dans toutes les expressions d'art; ce sont eux qui, les premiers, ont mis au-dessus de la tradition la force intelligente qui prétend donner à chaque expression humaine sa signification propre, en raison de l'objet et de la matière mise en œuvre. Comment se fait-il que ce sens vrai et profond de l'art grec échappe aujourd'hui à ceux-là mêmes qui prétendent s'inspirer de ces arts? Il y a là une de ces contradictions qui prêteraient à rire si elles ne nous coûtaient pas si cher, que je ne chercherai pas à expliquer, et que n'expliqueront certainement pas ceux d'entre nous qui se sont octroyés le privilège de comprendre cet art, puisqu'ils ne daignent jamais condescendre à faire part au public des motifs qui les dirigent. Il n'en est pas moins certain que l'on peut établir entre les arts de l'Asie antique et l'art grec une ligne de démarcation bien tranchée. Les premiers ne procèdent que par une succession non interrompue de traditions, chaque génération reproduisant les formes admises par les générations antérieures. Si la nécessité oblige de changer le mode de structure, les matériaux, la forme immuable ne se modifie pas par cela même, mais se perpétue en dépit de ces conditions nouvelles, si bien que l'architecture, dans un pays dépourvu de bois de charpente, continue à

reproduire, avec la pierre ou la brique, les formes que les ancêtres, vivant dans les forêts, avaient adoptées. L'art grec, au contraire, comme la philosophie grecque, procède par la méthode d'examen et de critique. Le génie grec ouvre ainsi le premier la voie au progrès, fait des étapes, mais ne pose pas de limites. Souple, intelligent, amant de la forme, mais plus encore de l'esprit, il répugne à l'hiératisme en fait d'art comme il répugne à la théocratie, au dogmatisme immuable en fait de religion ou de philosophie. Nul ne peut dire ce que serait devenu le christianisme si le génie grec ne l'eût accueilli ? Il lui a donné la vie, la force expansive, non pas en l'enfermant tout d'abord dans un dogmatisme immuable, hiératique, mais en le discutant, et en lui faisant subir des transformations aussi rapides que profondes. Il n'a fallu rien moins que l'esprit unitaire et centralisateur de l'empire et l'invasion barbare de l'Islam pour arrêter les développements divergents et probablement féconds auxquels la nouvelle religion était appelée. En supposant que l'intervention du pouvoir impérial eût fait défaut, que l'Islam eût porté ses conquêtes dans l'Inde au lieu de se jeter sur l'Égypte et l'Asie Mineure, l'école d'Alexandrie aurait été un foyer de lumière qui eût éclairé l'Occident et eût avancé la civilisation de dix siècles. Peut-être alors n'eussions-nous pas subi la longue oppression intellectuelle qui pesa si lourdement sur l'Europe pendant le moyen âge, et dont encore aujourd'hui nous ressentons les tristes effets. C'est à l'habitude prolongée de la tyrannie intellectuelle sous laquelle s'est débattu l'Occident depuis le v^e siècle, que nous devons l'oubli des qualités essentielles du génie grec. Nous en apprécions l'éclat, mais nous sommes le plus souvent hors d'état de nous servir de cette lumière limpide pour nous diriger ; et, comme des gens qui, longtemps, auraient vécu dans un cachot ne pourraient supporter les rayons du soleil, si nous prétendons nous livrer à quelque travail, il nous faut nous mettre à l'ombre.

Nous, architectes, rivés à certaines traditions bâtardes qui n'ont jamais eu la puissance d'un dogme, soumis aux fantaisies les moins expliquées, reproduisant des formes qui n'ont pas de sens pour nous, et qui même le jour où elles ont surgi se sont produites sans critiques et sans un examen sérieux, balbutiant un patois corrompu, nous parlons des Grecs ! nous allons étudier l'architecture en Grèce ! et pourquoi faire ? si ce n'est pour nous pénétrer de leur esprit hardi, de leur raison si nette, de leur savoir si judicieux ?

Le génie grec ne réside, en architecture, pas plus qu'en tout autre chose, sur un coin de l'Europe. Il n'est pas enfermé dans le galbe d'un chapiteau ou le profil d'une corniche. Le génie grec est le génie hu-

main par excellence, et c'est pourquoi il vit et vivra toujours. Chacun de



nous, s'il le veut, peut en trouver une étincelle en lui-même, et les maîtres qui élevèrent quelques-uns de nos édifices occidentaux du moyen

âge étaient plus profondément pénétrés de ces principes, essence du génie grec, que ne peuvent l'être les froids imitateurs de la forme grecque.

Il est plusieurs manières d'entendre la décoration des édifices. La première ou... la plus ancienne, celle qui se présente le plus naturellement à l'esprit de l'homme, consiste à emprunter cette décoration aux objets, aux matières qu'il emploie pour construire.

L'habitant des forêts élève ses édifices en se servant des arbres qu'il abat ; l'assemblage de ces bois, les feuillages dont il les couvre, donnent la première et la plus naturelle décoration. Habitué à ces formes fournies par les assemblages du bois, si plus tard il émigre dans des contrées non boisées, on peut être assuré qu'il donnera aux nouveaux matériaux qu'il emploiera les mêmes formes, indiquées par des œuvres de charpenterie. Nous n'avons pas besoin d'insister sur ce point acquis par l'étude des monuments d'une grande partie de l'Asie (1). La seconde manière de décorer les édifices est le résultat d'un état de civilisation plus parfait ; elle consiste à donner aux divers membres des édifices, des formes, non plus imposées par une tradition irréfléchie, mais au contraire par le raisonnement, des apparences déduites de la qualité des matières employées, des besoins auxquels il faut satisfaire, des nécessités commandées par le climat. La plupart des peuples de l'Asie, — et dans l'Asie nous comprenons l'Égypte, — n'ont pratiqué que la première manière, dans l'antiquité. Les Grecs, les premiers probablement, ont mis en pratique la seconde. La première de ces deux méthodes n'est point conforme à la logique, la seconde satisfait aux conditions dictées par la raison.

Il est évident, par exemple, qu'il n'est nullement conforme à la logique de donner à une colonne, à un monostyle de pierre, la forme d'un faisceau de roseaux. C'est cependant ce qu'ont fait les Égyptiens, dès une époque reculée. Imitant en pierre, figure 1, des faisceaux de roseaux, retracés d'ailleurs, en peinture ou en gravure, d'après leur forme réelle sur les monuments eux-mêmes (2), ils ont perpétué ce genre de décora-

(1) Voyez le DEUXIÈME ENTRETIEN.

(2) Notre figure 1 représente en A des dessins gravés datant de la IV^e dynastie. Le faisceau de roseaux est indiqué là dans sa forme à peu près réelle. C'est le tracé de la disposition originelle de la colonne. En B, c'est la colonne de pierre (XVIII^e dynastie), mais qui continue exactement tous les caractères du faisceau de roseaux. La décoration de cette colonne et de son chapiteau n'est que l'interprétation de l'œuvre primitive composée de végétaux. Le plan C indique en *a* les sections de la colonne, à sa base ; en *b*, à la hauteur des liens ; en *c*, à la hauteur de la partie renflée du chapiteau ; en *d*, à la hauteur du sommet de ce chapiteau. (Voyez l'*Histoire de l'art égyptien*, par M. Prisse d'Avenne.)

tion dans leur architecture, pendant plusieurs siècles. C'est ainsi qu'ils ont taillé des sarcophages de granite ou de basalte en donnant à leurs parois l'apparence d'un ouvrage de menuiserie. Ce mode décoratif s'explique chez des peuples qui prétendent conserver certaines formes traditionnelles, consacrées par un culte religieux, maintenues par une puissante théocratie ; elles ne sauraient être admises dans nos civilisations occidentales depuis l'apparition du génie grec. Et en effet, si les Ioniens de l'Asie ont cru devoir maintenir cette sorte de transposition des formes, les Doriens n'ont pas procédé de la même manière. Leurs plus anciens édifices nous montrent déjà des formes appropriées à la nature de la matière employée. Je sais bien qu'on a voulu voir dans le temple dorien, par exemple, une imitation de pierre d'une structure de bois, mais c'est là, semble-t-il, une de ces hypothèses plus ingénieuses que vraies ; nous croyons l'avoir démontré dans le deuxième *Entretien* (1) et nous ne reviendrons pas sur ce sujet, d'autant que cela n'empêcherait pas de répéter longtemps encore que la cabane de bois est l'élément générateur du temple grec dorien. Ce qui ne saurait être contesté, c'est que le galbe du chapiteau, les profils de la corniche, n'ont aucune analogie avec les formes que l'on peut obtenir en façonnant le bois. Les chapiteaux égyptiens primitifs sont bien évidemment une imitation de la fleur du lotus, ou d'une réunion de boutons de lotus, mais le chapiteau dorique grec n'imité aucun végétal, et serait fort difficile à trouver dans un morceau de bois taillé. Son galbe atteste la forme qui convient à un support de pierre. Il n'est pas besoin d'être praticien consommé pour le reconnaître. On a voulu voir aussi, dans les triglyphes, des bouts de poutres, mais outre que les bouts de poutres ne pourraient apparaître sur les quatre faces d'un édifice, pourquoi canneler les bois se présentant *de bout* ; on peut facilement canneler du bois *de fil*, mais du bois *de bout*, cela n'est ni aisé ni sensé. Nous voyons dans les triglyphes des pilettes de pierre entre lesquelles sont posées les métopes qui ne sont qu'un remplissage. Il semble que cela est bien plus conforme au sens commun ; or puisque les Grecs cannelaient leurs colonnes pour accuser nettement leur fonction de support vertical, il était naturel de canneler les pilettes de l'architrave qui remplissent la même fonction. Le bois n'a rien à faire ici pour expliquer les formes données aux triglyphes. Mais n'insistons pas sur ces puérités passablement banales.

Dans les édifices élevés par les Grecs doriens, la peinture a toujours été admise tant à l'extérieur qu'à l'intérieur comme moyen décoratif. Les

(1) Voy. t. I, p. 34 et suivantes.

Grècs de la bonne antiquité n'employaient pas les marbres de couleur dans les grandes constructions. Ils les élevaient en pierre ou en marbre blanc, revêtaient cette pierre monochrome d'un stuc très-fin et le coloraient, si c'était le marbre qu'ils employaient, ils le choisissaient blanc et le coloraient sur toute sa surface. La couleur était donc un des moyens les plus puissants de décoration, elle servait à distinguer les membres de l'architecture et à détacher les plans de la structure. Mais, — et c'est là où apparaît la finesse du génie grec, — comme il faut, surtout sous ces climats, compter avec la lumière du soleil, les artistes grecs sentaient qu'il fallait, dans un édifice, toujours de dimensions assez restreintes, faire prédominer les lignes verticales sur les lignes horizontales ou celles-ci sur les lignes verticales, donc, tous leurs profils sont faits sur les membres horizontaux; là ils sont fortement accusés; ils les refouillent même pour obtenir des filets d'ombres vifs, comme des lignes tracées à l'encre sur un dessin, tandis qu'ils laissent aux membres verticaux des formes unies ou très-légèrement profilées. Les fûts des colonnes sont à peine rayés de cannelures très-peu profondes, qui ne tendent qu'à faire valoir à l'œil leur surface cylindro-conique. Prenez un temple dorien des beaux temps et vous ne trouverez pas une seule moulure verticale; tout le profilage est horizontal et très-vivement galbé. Il résultait de ce système que les surfaces se distinguaient par des tons différents et que l'ensemble était fortement rayé d'ombres horizontales qui tranquillisaient les yeux et empêchaient ces colorations diverses de papilloter. Dans ces temples, la sculpture n'apparaît que rarement, et seulement dans les métopes et les tympanes des frontons; encore cette sculpture n'est-elle point ornementale, mais représente des sujets. Le plus habituellement, la décoration proprement dite est obtenue à l'aide de la peinture. Parfois des perlés très-déliés accompagnent les moulures horizontales, et cela avec une extrême discrétion.

Ce n'est guère qu'à dater de Périclès, dans l'Attique, que la décoration sculpturale s'attache aux édifices, encore est-elle plate, fine, déliée et semble faite pour appuyer la peinture en lui donnant du relief. On peut donc admettre, en règle générale, que toute la décoration de la belle architecture grecque ne consiste que dans un profilage horizontal, très-judicieusement tracé, en raison de l'effet de la lumière et en des tons colorants sur la disposition harmonique desquels nous aurons à revenir.

Si les Grecs ne conservèrent pas toujours cette admirable sobriété de moyens qui cependant produit un effet si puissant, du moins ne tombèrent-ils jamais dans les écarts décoratifs auxquels leurs prétendus imitateurs se sont laissé entraîner. Et même lorsque l'empire romain vint

s'établir au milieu d'eux, surent-ils encore rendre à l'architecture des empereurs une décoration appropriée aux systèmes de structure alors employés ; car, s'il est une architecture dans laquelle le mode décoratif soit en désaccord avec la structure, c'est certainement celle de l'empire ; et malgré sa valeur, parfois incontestable, ce mode décoratif a le défaut de dissimuler cette structure assez belle et raisonnée cependant pour qu'il fût possible de la considérer comme un thème excellent. La décoration adoptée dans les édifices de l'époque des Césars, lorsque ces édifices sont réellement romains, mais ne sont pas une imitation de l'architecture des Grecs, a le grand défaut de rapetisser ces édifices ; si bien, qu'ils reprennent leur grandeur réelle quand ce vêtement leur a été enlevé.

Chez les Grecs, toute décoration appuie la structure loin de la dissimuler ; de plus, elle est toujours à l'échelle du monument, elle n'entame jamais les parties qui doivent conserver une apparence solide, et produit d'autant plus d'effet qu'elle est plus sobre et contenue. Dans les monuments romains, la décoration est répandue sans trop de discernement et vise plutôt à l'apparence de la richesse qu'au choix de la place et à la clarté. Si le Grec des beaux temps n'use de la sculpture d'ornement qu'avec une excessive réserve, s'il ne donne à la statuaire que des places déterminées, circonscrites, il couvre les surfaces d'une coloration qui fait valoir au besoin les points d'appuis en allégissant les parties qui ne portent pas et ne sont que des clôtures. Le Romain de l'empire, au contraire, se préoccupe avant tout d'employer, s'il le peut, à la fois, toutes les ressources décoratives, matières dures, granites, jaspes, porphyres, marbres, stucs peints, bronzes, mosaïques ; il met tout en œuvre avec plus de faste que de discernement. Pour lui, charmer c'est éblouir, c'est surprendre, et il n'est que médiocrement sensible aux délicatesses du génie grec. D'ailleurs, il ne se préoccupe point de savoir si la décoration est en rapport avec la nature de la matière mise en œuvre, si cette décoration appartient au premier ou au second des deux modes entre lesquels nous établissons une distinction tranchée, si même elle emprunte à la fois aux deux modes. Toute décoration lui est bonne pourvu qu'elle soit riche.

Mais avant de développer les conséquences du *rationalisme* grec et de l'*éclectisme* romain, en fait de décorations, il nous faut jeter un regard sur l'art si étrange de la civilisation des Mèdes ou Assyriens, qui exerça sur les arts de la Grèce une influence incontestable et bien autrement puissante que celle attribuée à l'Égypte.

La Mésopotamie fournit sur toute sa surface une terre plastique singulièrement propre à façonner de la brique ; elle possède des sources bitumineuses très-abondantes ; et, sur quelques crêtes, de la pierre calcaire,

des gypses et même des marbres tendres. Le soleil aidant, avec les limons de l'Euphrate, on pouvait fabriquer, en peu de temps, des quantités considérables de briques séchées à l'air libre. Ce fut donc avec ces matériaux qui se trouvaient sous la main, que la masse principale des édifices était élevée sur un soubassement de pierre. Les parements étaient revêtus de briques cuites et souvent émaillées ou enduites; sur ces murs on formait des voûtes, également de terre séchée, couvertes en terrasses, ou des plafonds composés de poutres de bois résineux, avec entrevous de brique, terrasse et enduit. Parfois le bitume servait de liaison à ces briques crues, et devait naturellement faciliter la confection des terrasses. La pierre, en dehors des soubassements, n'était employée que pour les chambranles des portes ou pour des revêtements intérieurs; alors elle se couvrait de sculptures et d'inscriptions. Ces inscriptions ne sont toujours qu'une narration minutieuse des prouesses du personnage qui faisait élever l'édifice, palais ou temple.

Les rois assyriens ne firent, pendant plusieurs siècles, que piller leurs voisins. Aux pays conquis on n'enlevait pas seulement leurs troupeaux, leurs trésors; mais, comme le dit l'inscription de Sardanapale III (1), les fers, les bronzes, les bois ouvrés ou bruts, tout, enfin, et, par-dessus tout, des populations qui allaient grossir, en Mésopotamie, le nombre des ouvriers esclaves employés à fabriquer ces masses énormes de briques, à les accumuler, à extraire des blocs de pierre gigantesques, et à les traîner à bras jusqu'aux résidences royales. Cette politique sauvage coïncidait d'ailleurs avec un état de civilisation raffinée. Les Assyriens absorbaient ainsi à leur profit toutes les forces vives, toute la sève des contrées voisines, et la splendeur prodigieuse de cet empire éclatait entourée de ruines et de désert. Quand, à son tour, la puissance ninivite s'écroura sous une invasion médique et sous les efforts des débris de populations longtemps opprimées, il ne resta plus rien que des monceaux de briques que l'on voit encore sur les bords de l'Euphrate et du Tigre. Nulle part, sur la surface du globe, on ne signalerait un tel abus de la puissance monarchique; mais nulle part aussi une chute aussi complète; si bien que, depuis lors, une nouvelle civilisation ne put s'établir sur ce sol épuisé par le plus terrible despotisme qui fût jamais.

Il est certain que les montagnes qui bornent la Mésopotamie étaient couvertes de belles forêts; car, dans les inscriptions recueillies, il est question souvent de rois qui envoient couper des cèdres en quantité con-

(1) Voyez *Expédit. scient. en Mésopotamie exécutée par ordre du gouvernement*, de 1851 à 1854, par MM. Fresnel, Félix Thomas et Jules Oppert, 1853.

sidérable pour la construction de leurs palais. Aujourd'hui ces montagnes sont dénudées, et tout porte à croire qu'elles n'ont cessé de l'être depuis les dévastations assyriennes. Les monarques assyriens ne se préoccupaient guère de reproduire les richesses végétales qu'ils exploitaient, ils prenaient tout, hommes, choses, bêtes et forêts, pensant que la terre ne manquerait jamais à leurs successeurs pour renouveler cette consommation imprévoyante. On conçoit qu'au point de vue de l'art, une civilisation ainsi faite dut élever des monuments aussi étranges par leur nature et leur étendue que par leur caractère. Rien, dans les restes de ces édifices, ne fait supposer un état voisin de la barbarie; au contraire, on y découvre tous les raffinements d'une civilisation matérielle poussée aux dernières limites. Dans les ensembles, tout est coordonné, disposé, prévu et exécuté avec cette suite et cette égalité de travail qui indiquent une organisation administrative aussi régulière que puissante. Les cours d'eau sont canalisés avec un soin minutieux; partout on retrouve la trace de digues élevées contre les inondations périodiques des fleuves, de barrages disposés pour l'irrigation des plaines; car, si ces terribles monarques assyriens faisaient le désert autour de leur empire, ils prétendaient vivre au milieu des jardins, des campagnes les mieux arrosées et les plus riantes. Les populations qu'ils allaient arracher aux contrées voisines, et qu'ils réduisaient en esclavage, étaient employées à des labeurs dont nos ressources modernes pourraient à peine nous fournir les équivalents. De la terre argileuse, tirée des nombreux canaux et des dérivations des fleuves, ces ouvriers formaient des masses de briques crues ou cuites; avec ces matériaux, on élevait de véritables montagnes ou des plateaux sur lesquels étaient bâtis des palais immenses par leur étendue comme par leur hauteur, entourés de murailles flanquées de tours crénelées. Des égouts, des galeries, sillonnaient ces plateaux pour faciliter l'écoulement des eaux.

Suivant la méthode orientale, qui persiste encore aujourd'hui, ces palais ressemblaient plutôt à des villes qu'à des résidences composées d'une manière symétrique; c'étaient des groupes d'habitations disposées suivant les services auxquels elles devaient satisfaire; des chambres nombreuses entouraient des cours ou cloîtres. L'eau circulait dans les préaux et jardins. Des terrasses de terre battue enduite de ciment ou de bitume, couvraient les logis et permettaient de respirer l'air frais du soir après les journées brûlantes de ces contrées. Les murs épais, élevés en briques crues, fabriquées avec un soin extrême, et reliées entre elles par une légère couche d'argile détrempée ou par du bitume, étaient revêtus, extérieurement, d'enduits et de briques émaillées de couleurs éclatantes.

Aux portes, des statues colossales de lions ou de taureaux ailés, à têtes humaines, comme ceux que nous possédons au Louvre, ou de personnages tuant des lions, formaient les jambages et supportaient des voûtes en berceau faites de briques crues avec archivolttes de briques émaillées. Au palais de Khorsabad, M. Place a encore retrouvé une de ces portes avec sa voûte, ce qui n'a pas causé un médiocre étonnement aux archéologues qui voulaient voir, dans la voûte, une invention relativement récente, ne remontant guère au delà du vi^e siècle avant notre ère.

La planche XXVII présente la vue-perspective restaurée de la porte sud-est du palais de Khorsabad, d'après les découvertes faites par M. Place et les travaux graphiques, si judicieusement exécutés, par E. Thomas. Le soubassement de cette entrée, composé de taureaux ailés de dimension colossale, est de marbre, et chaque figure est un monolithe. Au-dessus s'élèvent les massifs de briques crues formant l'arcade et les deux tours. Toute cette construction était couverte d'enduits très-probablement colorés, si l'on s'en rapporte à quelques parties analogues conservées et aux descriptions d'Hérodote. De plus, des frises et une archivolte de briques émaillés de couleurs représentent des ornements, des personnages, des chasses ou combats.

On voudra bien remarquer le système décoratif des parements de face des tours, système adopté partout dans le palais de Khorsabad, et qui consiste en une réunion de portions de cylindres juxtaposés comme des tuyaux d'orgues, ou, ce qui est plus vrai, comme pourraient l'être des troncs d'arbres posés jointifs verticalement. Cette décoration est comme une dernière réminiscence des blindages de bois qui, originairement, durent servir à maintenir et préserver les terres battues, le pisé, avant l'emploi régulier des briques crues. Il faut constater que, sauf cette tradition d'un système de structure qui n'était plus employé alors, tout le reste de la décoration est parfaitement rationnel et conforme au mode de bâtir. Cette décoration, en effet, ne consiste, dans toute la partie élevée en briques, qu'en des incrustements ou placages des briques émaillées affleurant l'enduit. La sculpture ne s'applique que sur les parties composées de matériaux calcaires qui forment ces soubassements d'un si étrange et si grand caractère (1). Or, en examinant le *faïence* de cette sculpture, on ne peut nier que les premiers monuments doriens ne le rappellent assez exactement (2). Ici donc, conformément au témoignage d'Hérodote, de Xénophon, de Quinte-Curce et de Diodore de Sicile, la peinture remplis-

(1) Voyez l'ouvrage de MM. Place et Thomas, *Ninive et l'Assyrie*.

(2) Voyez les métopes de Sélinonte, musée de Palerme.

sait le rôle principal dans ce système décoratif, puisque, indépendamment des placages de briques émaillées, les enduits étaient colorés de divers tons, dans lesquels le bleu, le jaune et le rouge entraient pour une grande part. On peut se figurer, par la pensée, l'effet que devaient produire ces grandes surfaces verticales colorées au milieu desquelles brillaient les émaux les plus vifs; tout cela reposant sur des soubassements de pierres appareillées avec soin ou richement sculptées. Des mâts recouverts de plaques de bronze doré et terminés par de larges boucliers circulaires ou par des palmes également dorées étaient attachés aux côtés de ces entrées, ainsi que le montre notre planche XXVII (1).

L'Orient est la partie du globe où les changements se font le moins sentir dans les habitudes des populations, aussi les édifices élevés en Perse pendant les ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles de notre ère, rappellent-ils encore ces dispositions décoratives. Extérieurement, grandes surfaces verticales, unies, avec quelques frises d'émaux ou de stucs gaufrés; couronnements plats desquels surgissent des coupoles; loges supérieures pour trouver de l'air et de la fraîcheur; soubassements relativement riches et travaillés dans des matières dures.

Certes, les Doriens n'ont pas copié ces formes d'architecture qui ne convenaient ni à leurs habitudes ni aux matériaux dont ils pouvaient disposer, mais ils ont coloré les surfaces de leurs édifices, et ont commencé par imiter le *faire* de ces sculptures déjà enfouies sous les ruines lorsque Xénophon traversa la Mésopotamie; mais alors l'art grec s'était émancipé, et ne prenait plus ses inspirations que dans son propre génie.

Il serait superflu de donner ici des exemples de la décoration des monuments doriens, puisque ces renseignements sont entre les mains de tout le monde et ont été cent fois reproduits. Dans nos *Entretiens* mêmes, il a été question souvent de l'ornementation de l'architecture des Grecs; ornementation toujours sobre et empruntée à la peinture plus encore qu'à la sculpture. Quant à la décoration romaine de l'Empire, elle n'est pas moins connue. Luxueuse, banale trop souvent, son principal mérite consiste dans la profusion des matières précieuses et l'accumulation des moyens décoratifs avec plus de prodigalité que de goût. Il faut reconnaître toutefois que pour les extérieurs comme pour les intérieurs de ces édifices, les artistes (qui étaient habituellement venus de la Grèce) ont su donner à la richesse des matières employées, à la disposition de la

(1) Il existe au musée assyrien du Louvre des fragments de bronze doré de ces revêtements de mâts, figurés d'ailleurs sur les nombreux bas-reliefs qui représentent des monuments.

sculpture, un air de grandeur magistrale qu'il ne faut point dédaigner, dans un temps comme le nôtre, où l'on essaye de produire des effets analogues.

Le défaut principal de la décoration architectonique de l'Empire est de ne savoir ménager les repos. Je m'explique : lorsque, comme dans l'architecture des beaux temps de la Grèce, l'ornementation n'occupe que des places bien définies, lorsque les membres de cette architecture sont si parfaitement étudiés, proportionnés, galbés, qu'eux-mêmes constituent la principale décoration ; lorsque, pour parler plus clairement, la structure des formes architectoniques constitue la décoration, cette structure impose nécessairement des parties résistantes, solides qui relèguent l'ornementation sculptée sur les parties moins solides ou moins résistantes. Ainsi, dans le temple dorien, il est de toute évidence que les seules parties propres à recevoir de la sculpture ornementale ou de la statuaire sont les métopes, les frises et les tympans des pignons. Partout ailleurs, ce sont les membres eux-mêmes de la structure qui prennent une forme décorative en raison de leur formation vraie. Mais si, à la place du chapiteau dorien, qui indique parfaitement sa fonction de support, nous plaçons le chapiteau corinthien, c'est-à-dire un membre d'architecture qui, pour l'œil, perd sa qualité de support, qui paraît devoir être écrasé sous la charge qu'il est destiné à porter, il faut nécessairement alléger en apparence ces membres portés ; il faut décorer richement la frise, l'architrave même et la corniche. Bientôt cette partie supérieure refouillée ne saurait se relier à des fûts unis, il faut canneler ceux-ci profondément ; et ces fûts eux-mêmes ont besoin de reposer sur une base qui corresponde à la richesse du chapiteau. Ce que nous disons pour un ordre s'étend bientôt à toutes les parties du monument. Dès que l'artiste place un ornement sur un membre d'architecture qui, par sa fonction, devrait surtout conserver une apparence solide, il est bientôt entraîné à en mettre partout ; et à plus forte raison sur les surfaces unies dont la fonction de support n'est pas déterminée nettement pour l'œil. Aussi n'est-ce que tardivement que les Grecs ont admis le chapiteau corinthien, et encore, au moment de son apparition ne s'applique-t-il qu'à de très-petits édifices, tels par exemple que le monument choragique de Lysicrates. Le chapiteau ionique, bien que riche comme ornementation, ne perd pas sa qualité de support pour l'œil, surtout aux époques primitives. Ses larges volutes s'enroulent en dehors du diamètre du fût de la colonne qui se prolonge jusqu'au tailloir, elles ne masquent pas le support, elles ne font que l'accompagner.

Une salle romaine, sa structure admise, peut être décorée extérieure-

ment et intérieurement suivant des modes très-divers; et, en effet, lorsqu'on trouve un de ces édifices entièrement dépouillé de sa décoration, dix architectes pourront lui supposer dix décorations différentes. Il n'en saurait être ainsi du monument grec puisque sa décoration dépend de la structure même. Les variantes ne portent que sur des détails de peu d'importance ou sur le mode de peinture, et encore, y a-t-il pour celui-ci des lois déduites de la structure, qu'un architecte tant soit peu instruit ne méconnaît pas.

Supposons la rotonde du Panthéon de Rome, privée entièrement de ses ordres intérieurs, de ses marbres, de ses bandeaux. Qu'aucune trace de cette décoration toute d'emprunt ne subsiste, qu'on en ait perdu jusqu'à la tradition, et que l'on charge plusieurs architectes de rétablir cette décoration, il est évident que chacun d'eux donnera une étude différente. Comment supposer que ces grandes niches sont fermées par une clôture de colonnes? Y aura-t-il dans la hauteur du tambour deux ordres, trois ordres superposés? n'y aura-t-il qu'un seul ordre, ou n'y en aura-t-il point? Rien en effet, dans la structure, n'indique cette décoration toute de placage et cependant d'une extrême importance.

Il n'est pas d'architectes qui n'aient entre les mains des recueils d'édifices romains, bâtis suivant la méthode romaine et non suivant la méthode grecque, ne confondons pas. Qu'ils veuillent, par la pensée, supprimer ce qui constitue la décoration de ces édifices et ne voir que la structure; et, qu'oubliant, s'il est possible, les traditions, ils cherchent à reconstituer cette décoration d'une manière rationnelle? on peut parier qu'ils s'éloigneront beaucoup du fait existant. Je n'insisterai pas sur ce point, déjà traité dans les *Entretiens*. On peut prendre goût à la décoration architectonique de l'Empire, on ne saurait l'expliquer autrement que par le désir d'employer beaucoup de matières précieuses et de faire parade d'un luxe dont nous admettons d'ailleurs la puissance et la grandeur. Il faudrait faire des exceptions certainement en faveur de quelques monuments mixtes, tels que les basiliques, par exemple, dans lesquelles la décoration était appropriée à l'objet et tenait de la structure; mais la basilique n'est pas l'édifice vraiment romain, elle est un composé grec et oriental.

A mesure que l'empire romain tendait à déplacer son centre et à le reporter vers l'Orient, le génie grec reprenait l'influence qu'il avait exercée sur les arts de l'architecture avant l'apogée de la puissance impériale. Lui aussi s'était conformé au temps, au besoin de la société telle que l'avaient faite les Romains; il ne s'était pas borné à continuer ou à ressaisir les formes admises sous Périclès, il avait compris le parti que l'on

devait tirer de la structure romaine, et après s'être soumis longtemps, à n'être que le décorateur de cette structure, il allait la modifier en la faisant concorder avec le mode décoratif. Certes l'exécution de la décoration du Panthéon d'Agrippa est de beaucoup supérieure à celle de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, mais si peu que l'on veuille raisonner, la décoration de ce dernier monument est bien autrement liée à la structure que n'est celle du Panthéon ; si, dans l'église de Sainte-Sophie, on signale le mode de placage, du moins ces placages ne composent-ils qu'une tapisserie, et les ordres remplissent une fonction utile, nécessaire.

Avant de nous occuper de la décoration byzantine, il est bon d'examiner comment ces populations grecques de la Syrie, voisines de Constantinople, comprenaient l'art décoratif. Nous allons prendre un des exemples les plus simples de cette architecture syriaque, un des plus vulgaires, afin de mieux faire ressortir le sens véritable de ce génie grec, si souple, qui se transformait si facilement sans abandonner les principes vrais. Tout le monde a vu les maisons gréco-italiques de Pompéi, ou du moins connaît ces habitations par des reproductions assez fidèles ; il n'est donc pas nécessaire de faire ressortir ici le côté pratique de cette architecture privée, aussi bien que sa grâce et son élégance si parfaitement d'accord avec les besoins et les mœurs des populations. Riches ou simples, les maisons de Pompéi ont une égale valeur au point de vue de l'art, et leur décoration donne l'empreinte de ces mœurs. Ces bourgades des bords du golfe de Naples, élevées dans un pays riant, riche en matériaux, en ressources de toutes natures, avaient une existence facile, élégante, qui se peint dans leurs bâtisses. Autres étaient ces petites villes semées dans les environs d'Antioche, sur la route suivie par les caravanes qui faisaient le commerce de la Perse et du golfe Arabe avec Constantinople. Élevées dans une contrée aride, sous un ciel brûlant en été, capricieux en hiver, leur seule raison d'exister était le passage incessant de ces caravanes. Sur ce sol, pas de rivières, à peine quelques torrents ; pas de bois, de la pierre partout.... Or, les ruines d'un grand nombre de ces petites cités existent encore, et laissent voir des habitations presque intactes, d'autant que sur une partie du territoire qu'elles occupaient, le bois manquait si complètement que toutes les parties de la construction étaient faites de pierres, jusqu'aux vantaux des portes. Les planchers se composent de grandes dalles posées sur des linteaux ou des arcs. Il en est de même des terrasses. Il semblerait qu'avec des moyens aussi bornés, ces habitations devaient ressembler à des terriers. Point, le Grec sait encore mettre de l'art dans ses constructions primitives, et

faire que cette décoration soit l'expression vraie des besoins, qu'elle soit en parfait accord avec le mode de structure.

La planche XXVIII présente le côté intérieur de l'une de ces petites maisons de la Syrie centrale (1). Saurait-on trouver une construction plus franche, une décoration plus simple et plus vraie? Les pièces principales occupent le rez-de-chaussée et un étage, et donnent sur les deux portiques bas, relativement profonds, si bien disposés pour offrir un abri contre le soleil ou contre les bourrasques d'hiver terribles en ces contrées. Le portique du rez-de-chaussée, sans aucune moulure, peut-être décoré de quelques peintures, est composé de monolithes debout portant les linteaux qui reçoivent en feuillure le dallage formant sol à l'étage supérieur. Toute la décoration est réservée pour cet étage supérieur; c'est la *loge* de l'habitation, le lieu où l'on se tient. Le large profil qui encadre le portique et qui se termine en volutes est couronné par la corniche saillante, qui n'est autre que le bout des dalles servant de couverture. Un chéneau percé de gargouilles reçoit les eaux de la terrasse, et les rejette dans la cour. Trois colonnes à chapiteaux variés donnent à ce portique supérieur une élégance robuste, accusée encore par cette balustrade pleine dont les encadrements se dévient pour laisser buter les profils des bases sur une surface unie. Est-il nécessaire de poser un linteau en retour d'équerre? Un corbeau, pris dans la masse du monolithe, reçoit la portée de ce linteau. J'accorde que ce sont là des riens; mais en architecture, ces riens sont bien près d'être tout; et l'on éprouve plus de satisfaction à les observer qu'on ne ressent de plaisir à considérer une façade couverte d'ornements dont on ne comprend ni la raison d'être ni la signification. D'ailleurs, dans cette modeste habitation, le sentiment des proportions n'est-il pas profondément rendu? Tout cela n'est-il pas en rapport exact avec l'échelle humaine? Peut-on voir là autre chose qu'une maison indiquant exactement les habitudes de ceux qui s'y renferment?

Dans d'autres parties de la même contrée plus favorisées par le climat, on avait des bois de charpente. Dès lors apparaît un autre système de structure, et, comme conséquence, un autre mode de décoration. Cependant ces populations vivaient à quelques kilomètres de distance; elles bâtissaient en même temps leurs bourgades. Pourquoi donc ne procédait-elle pas comme nous autres, aujourd'hui, qui, dans nos villages, essayons d'imiter les bâtisses de la ville, qui, loin de varier le mode de

(1) Cette maison sise dans la localité de Refadi est datée : 13 août 510. (Voyez la *Syrie centrale*, par M. le comte Melchior de Vogüé, dessins de M. Duthoit).

décoration en raison de la nature des matériaux, du climat et des usages de chaque localité, reproduisons à satiété, sur toute l'étendue d'un vaste territoire, quelques types consacrés sans examen par la mode du moment? Pourquoi? c'est parce que ces populations conservaient l'essence du génie grec qui repose sur la raison. Et, chose étrange!... c'est au nom de ce génie des Grecs que nous avons perdu ce qui en constitue la qualité essentielle. Quelques bonnes gens se sont fait un jour un style grec, un goût grec, un art grec à leur convenance, pour les besoins de leur cause; l'insouciance du public aidant, ils se sont institués les seuls interprètes de l'art grec, et sont arrivés à nous persuader qu'en dehors de leur petite Église, il n'y a que confusion et barbarie! Il est à croire, cependant, que si le génie grec pouvait être personnifié et revenir parmi nous, il ne serait pas peu surpris de voir dans quel étui l'école prétendue classique l'a enfermé et ce qu'elle fait en son nom.

A Byzance, les traditions romaines avaient trop de puissance pour que le sentiment grec eût une influence aussi radicale sur l'art; cependant cette influence prend une place considérable. D'abord, elle établit une corrélation marquée entre la décoration et la structure; et dans l'église de Sainte-Sophie, de Constantinople, on ne saurait trouver un membre d'architecture, même décoratif, qui ne remplisse une fonction nécessaire. Il ne serait pas possible d'enlever, de cet édifice, des ordres tout entiers, comme on l'a fait à Rome, sans causer la ruine de la bâtisse. A Sainte-Sophie les colonnes et leurs chapiteaux ne sont pas purement un ornement, ces colonnes et chapiteaux portent réellement la structure. Ces derniers affectent même une forme nouvelle appropriée à leur destination, qui est de recevoir les sommiers d'arcs et de voûtes. Quand aux parois intérieures, elles sont revêtues de plaques de marbres sur les parties verticales et de mosaïques dans la concavité des voûtes.

Nous avons dit que les Grecs des beaux temps n'employaient pas les marbres de couleur, mais qu'ils coloraient le marbre blanc ou la pierre. Ils étaient ainsi les maîtres de l'harmonie colorante des extérieurs comme des intérieurs de leurs édifices. Or, la première condition pour obtenir une harmonie colorante, c'est de n'employer que les mêmes matières ou des matières qui s'allient sans efforts. La peinture appliquée a cet avantage de présenter des surfaces ayant une apparence semblable, sinon comme couleur, au moins comme matière, uniformité de grain, de poli, de dureté apparente, de brillant, etc. Mais, si l'on emploie, dans un édifice, une matière comme le marbre de couleur ou le jaspe, ou le porphyre rouge ou vert, jamais la peinture ne pourra s'allier avec ces matériaux colorés par la nature et possédant des reflets, une intensité de tons

particuliers. Aucune coloration peinte ne s'harmonise avec ces colorations naturelles. Le marbre coloré appelle le marbre ou des matières colorées analogues comme apparence, ou encore les métaux, l'or, le bronze. Les Romains de l'empire n'avaient pas craint d'allier les deux modes, celui de la coloration par les matières naturellement colorées et celui de la coloration par la peinture appliquée. Mais il ne faut pas prendre les Romains comme modèles s'il s'agit de délicatesse de goût en fait d'art. Lorsque l'architecture romaine fut importée à Byzance, au milieu de populations grecques, celles-ci ne tardèrent pas à faire prédominer leurs instincts. La décoration et la structure furent intimement liées; et, puisque l'empire voulait employer les marbres de couleur, tout le système de coloration fut emprunté au marbre ou à des matières d'une apparence analogue, telles que, par exemple, les pâtes de verre. Les parements se couvrirent donc de grandes plaques de marbre de nuances assorties; les colonnes furent prises dans des blocs de marbre d'une coloration chaude et intense, de porphyres, de jaspes; les chapiteaux et bases furent taillés dans du marbre blanc, et se couvrirent de délicates sculptures qui n'en détruisaient pas l'apparence de supports, et les voûtes, les surfaces courbes sur lesquelles il eût été impossible de plaquer des tables de marbre, se revêtirent de mosaïques composées de petits cubes de pâtes de verre colorées ou dorées sous un émail transparent. Ainsi l'ensemble de la décoration ne présentait aux yeux que des matières brillantes d'une apparence dure, possédant des qualités colorantes analogues; si la peinture appliquée remplissait un rôle, il n'était que secondaire, sur des parties séparées de l'édifice, ne participant pas de l'ensemble. D'ailleurs, pas de sculpture autre que de délicates gaufrures ou des réseaux très-déliés qui ne pouvaient influencer sur la tranquillité des lignes générales. C'est là un excellent procédé lorsqu'on prétend donner de la grandeur à un édifice; aussi l'intérieur de l'église de Sainte-Sophie paraît-il encore plus vaste qu'il ne l'est réellement, tandis que l'intérieur de Saint-Pierre de Rome semble petit, grâce aux sculptures et moulures colossales dont on a prétendu le décorer.

Quoiqu'il y ait beaucoup à dire sur le style d'architecture adopté à Sainte-Sophie, quoique la structure de cet édifice, malgré la grandeur de la conception, ne soit pas parfaite, et accuse même, en bien des points, des négligences et la décadence d'un art, si on la compare à celle des monuments de l'empire du bon temps; cependant, comme entente de la décoration intérieure, cette vaste église nous paraît avoir résolu le problème. La page est si bien remplie qu'on ne saurait rien y ajouter, rien en retrancher; et cela, parce que le parti adopté est franc, clair, suivi

rigoureusement des soubassements aux voûtes, que la manière dont la lumière extérieure est répartie ajoute encore à l'effet, en le complétant, en donnant sur toutes ces surfaces, composées de matières analogues, et possédant des qualités colorantes semblables, des jours frissants, dont l'intensité est égale à cause même de la similitude des matériaux sur lesquels ils viennent frapper. On sait qu'à Sainte-Sophie, la grande calotte centrale, aussi bien que les voûtes absidales, sont percées, à leur base, d'une série de fenêtres assez rapprochées, de telle sorte que ces voûtes semblent des voiles attachées sur quelques points et gonflées par le vent. Indépendamment de l'effet que produit ce mode de structure, ces jours percés à la base des voûtes ont encore l'avantage d'éclairer une couche d'air sous l'intrados des coupes. Cette nappe d'atmosphère, ainsi éclairée, interpose une gaze lumineuse entre l'œil du spectateur et les mosaïques supérieures, qui, sans cette sorte de glaci, paraîtraient dures et trop vives. Ces mosaïques, au contraire, prennent ainsi un ton transparent qui les élève et les allégit. Ici encore apparaît le génie du Grec, qui ne manque jamais dans la décoration architectonique de se servir de la lumière pour combiner ses effets.

On regarderait aujourd'hui, probablement, ces recherches comme des rêves; et, si un architecte parlait de la disposition des jours comme pouvant exercer, sur l'effet intérieur d'un vaisseau, une influence de grandeur, de calme, de recueillement ou de gaieté, on le pourrait bien considérer comme un pensionnaire de Charenton. Il ne serait guère mieux venu de présenter des projets dans lesquels il aurait tenu compte des effets que la perspective devra produire lors de l'exécution. C'est faire intervenir le raisonnement dans les conceptions décoratives, et aux yeux d'une certaine école, cette intervention n'est pas saine.

Quand, cependant, il s'agit de la décoration extérieure et intérieure des édifices, il semble — et cela a paru évident à bien d'autres artistes avant nous — que la lumière, la perspective, par conséquent l'orientation, et le plus ou moins de reculée du spectateur, doivent être prises en considération par l'architecte. En s'aidant de ces deux phénomènes, — dont on n'est pas le maître de se passer, — la lumière et la perspective, on peut, avec une dose de sens commun, épargner quelques millions et produire certains effets en toute assurance. Mais l'architecte se contente, le plus souvent, des effets satisfaisants... sur le papier; le premier, il est fort surpris quand, à l'exécution, ses dessins séduisants ne produisent qu'un médiocre effet. Je dis qu'on peut éviter des dépenses inutiles si l'on se rend un compte exact des effets de la perspective et de la lumière sur les édifices, et j'ajoute que plus on sait s'abstenir de ces dépenses superflues et plus

on donne de valeur à l'œuvre d'art. La question est de mettre les choses à leur place, et tel ornement que l'on prodigue sur une façade jusqu'à fatiguer le spectateur, le charmerait s'il n'apparaissait que sur quelques points où il trouverait sa place naturelle. En cela, les Orientaux ont été nos maîtres. Chez eux, si riche que soit la décoration, jamais elle ne détruit l'effet des masses, toujours elle laisse des repos parfaitement motivés d'ailleurs par la structure. Loin de fatiguer, cette décoration sait se faire désirer, parce qu'elle est placée dans des conditions qui la font valoir. Nous nous sommes si fort écartés des méthodes décoratives de l'Orient qu'il est nécessaire d'indiquer en quoi ces méthodes diffèrent de celles suivies chez nous (1). Depuis le xvii^e siècle, en Italie et en France, dans l'architecture considérée au point de vue de la décoration, on a pris de l'antiquité les éléments qui s'accordaient le moins bien avec les nécessités commandées par les programmes nouveaux. Ainsi, par exemple, des ordres admis sous l'empire des Césars, et qui, sauf certaines exceptions, constituent l'édifice, nous avons fait le plus habituellement un placage dont le moindre inconvénient est de diviser les façades ou les parements en compartiments coupés régulièrement par des lignes verticales et horizontales d'une monotonie peu supportable. L'application non justifiée d'ailleurs de ces ordres a un inconvénient plus grave encore peut-être s'il s'agit de la décoration. Les ordres d'architecture possèdent une échelle, un module qui leur sont propres, et que l'artiste ne saurait modifier, de telle sorte que s'il adopte des ordres superposés, par exemple, pour un grand édifice, il est obligé de soumettre la décoration de l'ensemble, qui est vaste, à des ordres qui sont relativement petits. Cette décoration paraît alors mesquine et au-dessous de l'échelle de l'édifice. Si, au contraire, l'artiste adopte, sur une façade, un ordre colossal à travers l'ordonnance duquel il sera obligé d'ouvrir des jours, de percer des baies d'étages, de passer des bandeaux, l'échelle de la décoration de cet ordre ne pourra s'accorder avec l'échelle de la décoration des membres intercalés; il y aura défaut d'harmonie. Nous avons un exemple récent des inconvénients résultant de ce système dans la nouvelle construction du pavillon de Flore, qui fait l'angle du palais des Tuileries, sur le quai. Malgré le talent incontestable déployé par l'architecte, dans cette vaste construction, il n'a pu, et personne n'aurait pu faire, que la décoration commandée par les petits ordres fût à l'échelle de l'ensemble.

(1) En parlant des monuments de l'Orient, nous n'entendons nous occuper ici que de ceux des écoles de la Perse, de l'Asie Mineure et de l'Égypte, et nous laissons de côté l'architecture hindoue, dont l'esthétique demanderait un examen spécial et qui nous entraînerait trop loin.

Et l'artiste a si bien lui-même prévu la difficulté... insurmontable, qu'il a essayé de corriger ce désaccord de l'échelle des petits ordres avec un vaste ensemble en couronnant les angles et les milieux des faces de ce pavillon par des sculptures colossales qui, elles, sont à l'échelle de cet ensemble, mais qui ne sont pas à l'échelle des étages. Voici qui fera mettre le doigt sur la difficulté; du côté du quai, l'habile architecte avait disposé, entre les trumeaux milieux, des niches dans lesquelles des statues ont été posées; ces niches et ces statues étaient parfaitement à l'échelle de l'ordonnance des étages, mais lorsque les tympan supérieurs et couronnements d'angle qui sont à l'échelle de l'ensemble de la bâtisse ont été découverts, ces statues et leurs niches ont paru tellement mesquines, hors d'échelle avec la masse, qu'il a fallu les supprimer; cela hurlait. Si nous prenons cet exemple, ce n'est pas pour nous donner la satisfaction de critiquer une œuvre d'ailleurs recommandable, mais pour faire comprendre le vice du système admis dans la décoration architectonique, depuis le XVII^e siècle, vice tel que le talent ne saurait se soustraire à ses conséquences impérieuses. Mais si l'artiste est pourvu de moins de goût, s'il est moins scrupuleux, moins prompt à corriger son œuvre, oh! alors, c'est bien pis; partant de cette première donnée fautive, il n'est pas d'extravagances ou de fantaisies auxquelles il ne s'abandonne. Il couvre les façades de sculptures, les unes délicates comme des arabesques, les autres saillantes et heurtées d'effet. Plus il en met, plus il a besoin d'en ajouter de nouvelles. Alors chaque place vide semble le tourmenter comme un remords. Ayant épuisé les ressources que la pierre lui permet, ayant adopté à la fois toutes les échelles, ou plutôt n'ayant tenu compte d'aucune échelle, soit relativement à l'ensemble, soit relativement aux parties, à bout de moyens pour produire de l'effet, sentant d'instinct que tant d'efforts, tant d'éléments accumulés ne présentent qu'un ensemble disloqué, il appelle à son aide des procédés décoratifs d'un autre ordre, les marbres, l'éclat des métaux, et ne parvient qu'à montrer ainsi le défaut d'idée. Suivant le mot si vrai du Grec, n'ayant pu faire son œuvre belle, il l'a faite riche. Ce n'est pas d'aujourd'hui que se manifeste cette impuissance de l'artiste, lorsqu'il n'est plus guidé par le sens vrai à donner à la décoration architectonique; les Romains de l'empire étaient déjà tombés dans ces écarts. Y tombent et y tomberont tous ceux qui voudront voir, dans la décoration des édifices, un caprice, un travail purement d'imagination, en dehors des limites tracées par le jugement ou le simple bon sens, par une observation délicate de l'échelle et des effets perspectifs.

Mais n'allons pas chercher comme exemples parmi les œuvres à criti-

quer celles qui passent pour les plus faibles avec raison, aux yeux de tous. Ce sont, dans chaque système d'architecture, les chefs-d'œuvre qu'il faut mettre en parallèle; non, d'une part, le monument excellent, et de l'autre, le monument médiocre; car, même en admettant l'infériorité d'un système relativement à un autre, il y a encore manière d'appliquer des principes vicieux, ou plutôt de se mouvoir en négligeant les lois écrites par la raison et en ne suivant que sa fantaisie. Il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître, par exemple, que dans les édifices élevés depuis le xvii^e siècle, sous l'influence d'une fausse application des arts de l'antiquité, il n'y ait parfois des œuvres recommandables au point de vue de la décoration. Ainsi, les façades des bâtiments du Garde Meuble élevés sur la place de la Concorde à Paris, présentent une heureuse application des ordres à un monument de notre époque. Outre que ces façades se relient avec adresse à celles en retour et ne présentent pas un de ces placages si fréquemment admis aujourd'hui, le grand portique à colonnes s'appuyant sur un rez-de-chaussée d'une excellente proportion relativement à l'ensemble, s'explique en ce qu'il forme d'immenses loges abritant deux étages. Il y a là une idée véritablement monumentale et qui se prête à la décoration en ce qu'elle permet des effets d'ombre et de lumière des plus piquants, en ce qu'elle donne à l'étage des appartements situés au niveau du portique un magnifique promenoir, un isolement de la voie publique parfaitement digne et parfaitement justifié. Cette décoration n'a pas besoin de marbres et de dorures pour produire tout son effet, et, malgré son opulence, elle laisse une impression de calme et de grandeur qui convient à la place qu'elle occupe. Le grande loge s'ouvre, comme l'indique la raison, sur le milieu du bâtiment et est bornée à ses extrémités par les deux pavillons qui, en formant retour d'équerre, relient la façade principale aux deux faces latérales, sans efforts, sans décrochements. L'ordre est à une assez grande échelle pour que ses détails soient à l'échelle de l'ensemble du palais; et d'ailleurs, conformément à la méthode des maîtres des meilleurs temps et des meilleures architectures, l'artiste s'est gardé de prodiguer la sculpture sur cette façade. Il a concentré les délicatesses de l'ornementation sur cette loge centrale en ayant le soin d'éviter le plus léger rappel de sculpture sur le sou-bassement ajouré d'arcades. Cette œuvre est donc, — à notre sens, du moins, — vraiment belle et digne, parce qu'elle porte l'empreinte d'un raisonnement juste, d'un calcul profond et de la sobriété dont jamais l'architecte ne doit se départir même dans les plus larges expressions de la richesse. Eût-il dépensé un million de plus à couvrir les pavillons latéraux et le portique inférieur de sculptures, d'ornements, de groupes, de

statues, qu'il eût diminué l'impression générale de grandeur, si fortement exprimée.

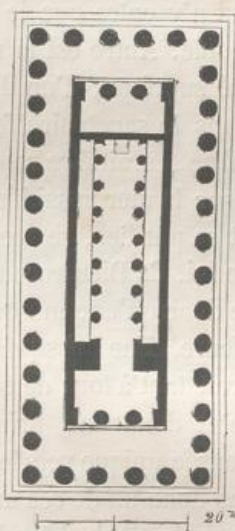
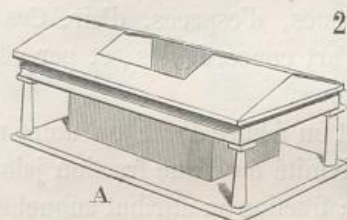
Pour qu'une œuvre d'art soit belle en architecture il faut que chacun puisse penser, en la voyant, qu'elle s'est élevée naturellement, sans efforts, qu'elle n'a demandé à son auteur ni peine ni recherche, qu'elle ne pouvait être autrement. Il ne faut pas, surtout, qu'on y découvre ces *chevilles* qui trahissent le manque d'idées, ces *morceaux à effet* qui sentent le travail du cabinet ou le désir, chez l'auteur, de surprendre, d'occuper les yeux du passant sans pouvoir satisfaire son esprit. Être clair, être compréhensible sans provoquer un effort, tel est et tel sera toujours le but que l'artiste doit se proposer d'atteindre. Le plus bel éloge que chacun puisse faire d'un orateur, après l'avoir entendu, est de se dire : « C'est ce que je pensais, il n'a fait qu'exprimer mon sentiment. » De même, en passant devant l'œuvre de l'architecte, chacun doit-il être persuadé que ces matériaux, par leur assemblage, ne font que reproduire l'idée que l'on portait en soi du monument, que la conception perçue est la seule qui convenait en la circonstance.

Si riche que l'on veuille supposer un édifice, il faut nécessairement que cette richesse soit soumise à l'idée, qu'elle ne puisse en affaiblir, en corrompre ou en voiler l'expression. J'accorde qu'alors, plus la richesse est prodiguée et plus l'idée doit être exprimée vigoureusement, et qu'il est plus aisé de la laisser deviner sur un monument simple que sur un monument chargé d'ornements. Mais aussi convenons qu'en l'absence de l'idée, il est naturel que l'on essaye de dissimuler cette impuissance sous une décoration parasite.

Je disais que les Orientaux étaient nos maîtres dans l'application de la décoration à l'architecture, c'est qu'en effet jamais cette décoration, chez eux, ne vient voiler l'idée ; au contraire, elle l'appuie toujours avec énergie ; elle en est le corollaire ; il faudrait dire, tout d'abord, que l'idée ne leur fait jamais défaut. Parler sans rien avoir à dire est une des innovations dues aux Académies et dont, en architecture, nous abusons quelque peu en ces derniers temps. Je sais qu'il est une école qui considère l'idée comme secondaire dans l'art ; c'est qu'en effet l'idée est impérieuse ou tout au moins peu soumise ; elle manifeste certaines allures parfois un peu libres, ne fait pas volontiers des concessions ; toutes façons d'être et de se présenter qui déplaisent aux corps pour lesquels l'effacement est la suprême qualité.

La décoration des édifices n'est cependant attrayante qu'autant qu'elle exprime très-clairement une idée. Nous avons vu comme, dans certains monuments antiques, l'idée ressort de l'œuvre ; poursuivons cet examen.

Prenons un temple grec des époques primitives : le *grand temple* de Pestum, par exemple, figure 2. Quelle est la pensée de l'artiste ? elle ressort clairement du plan. Le temple est ici un coffre, une *capsa* contenant l'image de la divinité spéciale ou locale, les offrandes dont on entoure cette image. Autour de ce coffre ou, si l'on veut, de cette enceinte, un portique, promenoir, sorte de barrière couverte et à claire-voie, afin de laisser apparaître la cella, le lieu fermé. En quoi consiste donc le parti décoratif de cet édifice ? C'est la claire-voie elle-même qui la constitue tout entière. C'est de cette claire-voie que l'artiste grec a fait son motif déco-



ratif, en cherchant, pour la composer, le système de proportions et de formes le plus harmonieux qu'il ait pu obtenir. Le petit figuré A dans lequel, pour plus de clarté, nous ne laissons subsister que les colonnes d'angle, exprime cette conception si simple, d'une *boîte* entourée d'une *claire-voie* couverte. Que les tympans se garnissent de sculptures, que les angles du fronton se couronnent de statues et d'acrotères, que les métopes se remplissent de bas-reliefs, tout cela ne modifie en rien l'idée et la concordance de la décoration à l'idée. Et quand une fois l'artiste a si parfaitement su, tout d'abord, établir cette concordance, il a beau jeu et

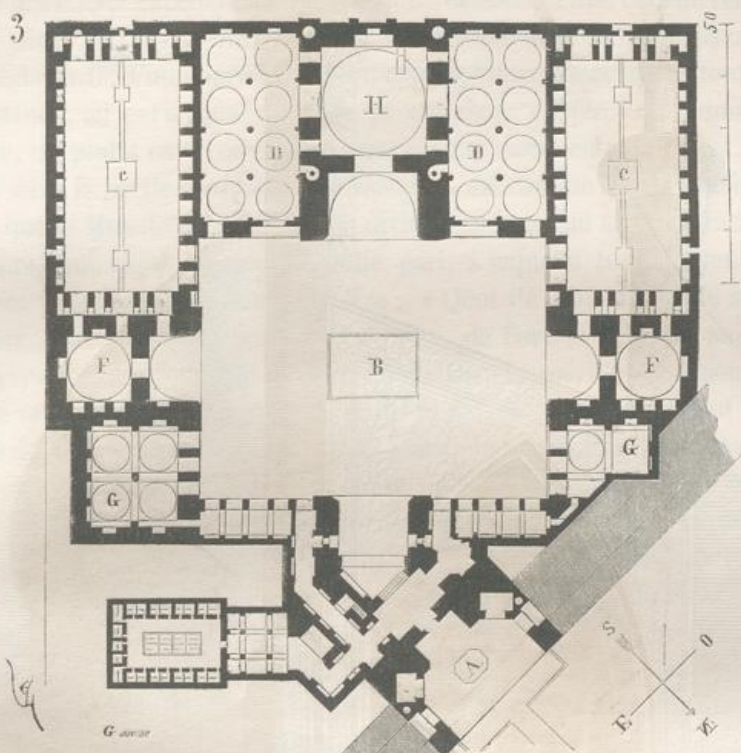
tout loisir pour perfectionner les détails de sa conception première de telle sorte, qu'en les perfectionnant, il ne fait que mieux exprimer, qu'exprimer d'une manière plus séduisante sa pensée première. Mais on n'est pas toujours le maître d'exprimer une pensée aussi simple ; ou plutôt, la plupart des programmes donnés exigent une réunion d'idées.

Il n'en est pas moins évident que dans un programme, si compliqué qu'on le veuille supposer, il y a une idée dominante. Est-ce un palais ? il y aura la salle principale, le centre de réunion. Est-ce une église ? il y aura le sanctuaire. Est-ce une bibliothèque ? on devra, du centre des études, pouvoir faire des recherches promptes. Est-ce un marché ? il n'y aura jamais trop d'issues, d'espaces, d'air. Ces nécessités principales exigent des formes d'art concordantes, et par conséquent une décoration qui appuie ces formes.

Prenons maintenant un édifice d'une tout autre nature. Dans le temple grec, il s'agit d'une divinité ou d'une fraction jalouse de la divinité, suivant l'idée panthéiste ; fraction ou attribut auquel est rendu un culte spécial ; la cella est fermée, nul n'y entre que le prêtre, l'initié, l'intermédiaire entre le Dieu et le peuple. Autre est la mosquée. Il ne s'agit plus là d'un attribut de la divinité suprême, d'un dieu jaloux qui ne communique avec l'homme que dans le sanctuaire fermé qu'il préfère ; le dieu du Mahométan est partout, il ne saurait être représenté par une image ; on l'implore dans le désert et sur la mer aussi bien que dans une enceinte. Mais pour l'implorer, il faut se purifier, se recueillir, méditer, se rendre digne de communiquer avec lui. Ce Dieu recommande la charité, la sérénité de l'âme..... Qu'est-ce donc qu'une mosquée ? Pas d'images, pas de culte, pas de pompe extérieure. Une mosquée n'est autre chose qu'une enceinte avec des abris permettant à tous de se recueillir dans le silence et, dans cet enceinte un point dominant, principal, qui indique, non la présence du Dieu, mais la pensée unique vers laquelle tout Mahométan doit diriger sa prière. Examinons donc un de ces monuments. Voici, figure 3, le plan de la mosquée de Mesdjid-i-Chah, à Ispahan. Son entrée principale donne sur une des galeries d'un immense bazar orienté du nord au sud ; mais comme la mosquée doit être elle-même orientée, de cette sorte que tout croyant puisse diriger sa prière vers la Mecque : « Tourne ton front vers » le temple Haram. En quelque lieu que tu sois, porte des regards vers » ce sanctuaire auguste (1) », l'édifice détourne son axe de manière à présenter sa face sainte vers ce point de l'horizon. En A, premier bassin ; en B, second bassin pour les ablutions, au milieu d'une vaste cour ; en

(1) Coran, chap. II.

C, autres bassins dans deux cours latérales entourées de niches servant d'abris. Bien que chaque croyant puisse selon sa convenance, et sans distinction de rang, méditer et prier partout, dans les cours latérales, dans les salles D, F et G, cependant il est en H un point central, dominant, qui rappelle l'unité de la divinité. Par sa configuration seule, ce plan indique le système décoratif qui exprime nettement l'idée principale. Par-

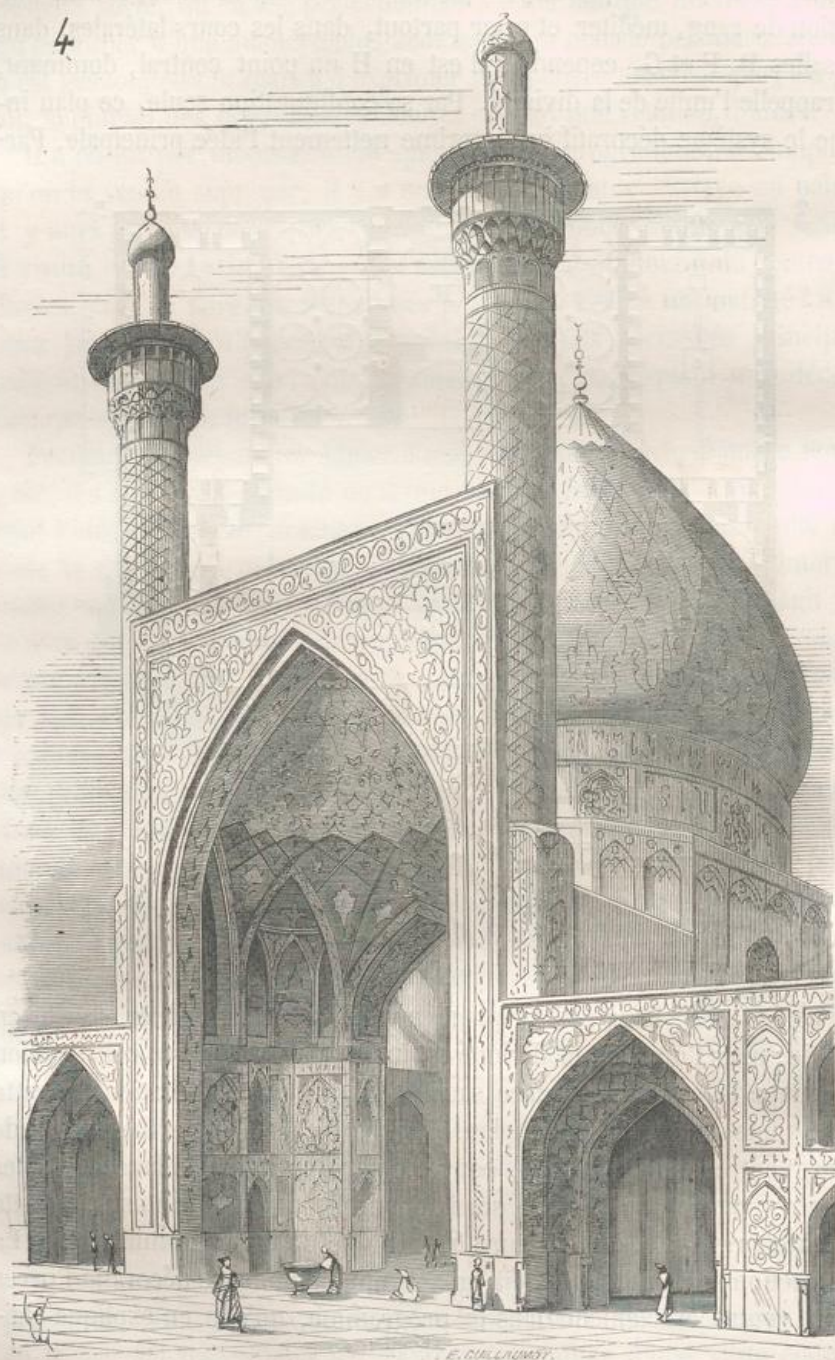


tout accès facile, lieux retirés pour ceux qui veulent méditer et prier en solitude ; mais l'unité de la divinité est marquée par la vaste construction qui occupe le milieu de la face sacrée. Et, en effet l'élévation de cette face a toute la franchise du plan. Porche élevé, large et haute arcade donnant entrée dans la salle H, couverte par une coupole élancée. Toutes les autres parties de l'édifice sont soumises, comme hauteurs, à cette structure principale. Voici figure 4, une vue de la partie milieu (1). La construction seule constitue déjà un magnifique motif de décoration parce qu'elle rentre exactement dans le programme, qu'elle en explique clai-

(1) Voyez, pour les détails de cette mosquée, l'ouvrage de M. Coste ; *Monuments modernes de la Perse*. La mosquée de Mesdjid-i-Chah a été bâtie vers l'année 1580 de notre ère.

rement l'idée principale. Cependant il faut orner ces parois.... Sera-ce

4



par des ordres si bien appropriés au programme du temple grec, mais

qui n'auraient rien à faire ici ? sera-ce par des sculptures saillantes, grandes d'échelles, qui viendraient distraire l'esprit du croyant ? sera-ce enfin par un échafaudage de petits motifs accumulés sans raison, criblés de moulures, de membres inutiles, de niches et de frontons ? non... Un revêtement de faïences émaillées viendra couvrir, comme le ferait une tapisserie, toutes les parois aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. L'harmonie des tons, l'excellente répartition des dessins, d'une échelle relativement petite, composeront seules la décoration de l'édifice, décoration splendide, mais d'une parfaite unité d'aspect, laissant aux lignes toute leur importance, au parti général toute sa grandeur simple et tranquille. Ce porche, ou plutôt cette ouverture énorme qui laisse entrer l'air et la lumière dans la partie centrale de la mosquée, est comme le signe visible de l'idée que le Musulman se fait de la divinité unique qui a pour sanctuaire l'univers, qui réside partout et nulle part, à laquelle tout croyant peut adresser la prière sans intermédiaire : « Quoi de plus agréable au Seigneur, que de tourner son front vers lui, de faire le bien, de suivre la croyance d'Abraham, qui n'adora qu'un Dieu et mérita d'être son ami ! » Dieu est le souverain des cieux et de la terre. Il embrasse tout l'univers de son immensité (1) ! » Deux tours, deux minarets accompagnent cette ouverture. C'est de leur sommet que l'heure de la prière est annoncée. La coupole, qui couvre la salle centrale au fond de laquelle est une niche qui indique l'orientation de la Mecque, est elle-même revêtue de briques émaillées de tons clairs se mariant avec l'éclat du ciel.

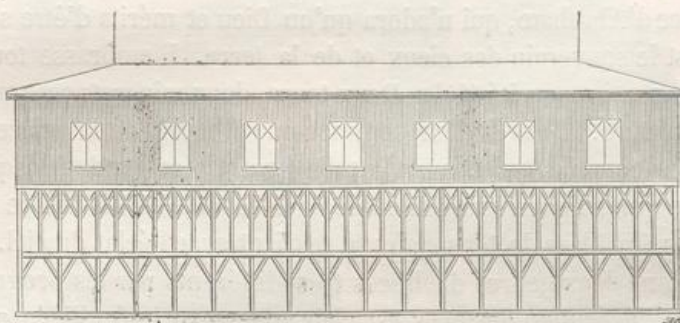
Voici donc deux genres d'édifices très-différents par les programmes, mais dans l'exécution desquels est clairement exprimée l'idée qui les a fait élever. Que l'on préfère à l'architecture du Persan celle du Grec, ou au panthéisme grec le monothéisme du Mahométan, cela n'importe guère, mais on ne peut nier que les deux formes décoratives soient, chacune, parfaitement appropriées à l'objet ; que la forme, dans les deux cas, exprime l'idée, et qu'on ne saurait impunément prendre dans l'arsenal architectonique quelque forme que ce soit pour exprimer telle ou telle idée. Il faut bien constater encore que la décoration n'est point une parure banale propre à revêtir n'importe quel monument ; que la décoration se manifeste dès le plan, dès la conception première sur l'interprétation d'un programme ; qu'elle est écrite déjà dans la structure si cette structure est sensée ; qu'elle tient à l'édifice, non comme le vêtement, mais comme les muscles et la peau tiennent à l'homme ; que la méthode qui consiste à poser des décorations sur une construction comme on accroche

(1) Coran, chap. IV.

des médaillons, des panoplies ou des tableaux le long des murs d'un appartement, est une méthode assez récente, puisqu'elle ne fut employée ni chez les anciens, aux belles époques, ni pendant le moyen âge, et qu'enfin, ceux qui emploient cette méthode doivent, ou condamner les meilleurs ouvrages des anciens, ou se condamner eux-mêmes s'ils reconnaissent la valeur de ces ouvrages. Ce genre de décoration, en manière de tapisserie, de revêtement émaillé, est d'autant mieux justifié dans la mosquée de Mesdjid-i-Chah, que ce monument est élevé en briques cuites, qu'ainsi l'ornementation est posée sur la même matière que celle employée dans la bâtisse, et qu'avec la brique il n'est pas possible d'obtenir de fortes saillies. Seuls, les soubassements sont revêtus de plaques de marbre rougeâtre.

Portons maintenant notre attention sur un édifice d'un tout autre ordre. Transportons-nous à Venise et examinons le vieux palais, bâti de pierre.

5



Laissons de côté, si l'on veut, le détail décoratif qui n'est pas d'un goût irréprochable; voyons l'ensemble. Le vieux palais ducal de la Piazzetta de Saint-Marc se compose extérieurement de deux portiques superposés, portant le véritable logis, c'est-à-dire des salles spacieuses et hautes. Ici encore le programme est interprété avec autant de franchise que pour le temple grec et la mosquée d'Ispahan. La boîte, la partie fermée, est portée sur le quillage des portiques derrière lesquels sont placés des services secondaires. L'interprétation rigoureuse du programme, en supposant cet édifice élevé en bois, c'est-à-dire à l'aide des moyens les plus rapides et les plus économiques, donnerait la figure 5. Mais il s'agit d'élever un édifice durable, d'employer des matériaux solides, et de produire, à l'aide de ces matériaux, sans mentir à leurs propriétés, cette apparence d'un local fermé, contenant de vastes salles, et posé sur un double promenoir couvert.

L'architecte vénitien a scrupuleusement rempli ce programme, et son œuvre emprunte toute sa décoration à l'expression rigoureuse, absolue de la structure. Il n'est personne qui ne connaisse cet édifice par des dessins, des photographies, ou qui ne l'ait vu. Or, que l'on aime ou que l'on fasse peu de cas du style, toujours est-il que le parti adopté produit, sur tous, une très-vive impression qui ne s'efface jamais du souvenir; marque certaine d'une qualité supérieure, d'une expression vraie. Le détail plus ou moins bon de l'ornementation n'est pour rien dans l'impression produite, et tout architecte pourrait, en modifiant le style suivant le goût du public qui l'entoure, produire autant d'effet, à la condition de rendre aussi fidèlement l'idée générale. Et d'ailleurs, dans cet édifice, tel qu'il est, on trouve des qualités remarquables au point de vue du détail décoratif. L'architecte, par l'arrangement excellent des angles (point délicat) a su donner un aspect robuste à ce quillage soutenant une boîte massive en apparence. Notre planche XXIX, qui donne cet angle, fait ressortir les qualités de l'œuvre. Afin d'alléger ce mur plein qui porte sur les galeries, l'architecte l'a élevé en matériaux de deux couleurs (blanc et rouge), formant des compartiments réguliers, comme un sorte de large mosaïque. Là encore, l'exemple des Orientaux, ces grands maîtres dans l'art décoratif, est venue en aide à l'artiste vénitien. Laisser de larges surfaces lisses en opposition avec des parties très-refouillées, très-chargées d'ombres et de points brillants, et couvrir ces surfaces lisses d'une coloration qui occupe l'œil sans détruire l'unité plane, est un des moyens les plus fréquemment et les plus heureusement employés par les Orientaux. Un appareil petit et apparent, de imbrications les plus simples, des briques mêlées à des matériaux blancs, suffisent pour produire cet effet toujours attachant des parties lisses, mais ayant une valeur colorante en opposition avec des membres chargés de détails et présentant des saillies et des retraites. En face de ce palais s'élève un autre édifice dont le programme est à peu près semblable (les Procuraties). Là le goût de la renaissance se déploie dans toute sa splendeur, et les détails de la décoration sont charmants. Mais le caractère franc, grandiose, fait défaut, et le regard se reporte toujours vers le vieux palais ducal, dont l'apparence extérieure indique si bien la destination intérieure, dont le système décoratif est si parfaitement d'accord avec la structure. Ne voit-on pas, en examinant la façade, que ce portique de rez-de-chaussée est voûté, et que celui du premier étage porte un plancher, le plancher des salles hautes? Que ces salles hautes sont plafonnées en bois? Pas de saillies, contreforts ou pilastres pour cet étage supérieur, qui n'est qu'une véritable boîte percée de grandes baies.

Cependant, notre architecture occidentale du Nord est peut-être encore plus franche dans ses parties décoratives, avant l'époque de la renaissance. Elle est mieux entendue dans les rapports de la décoration avec la structure, et les détails de son ornementation sont d'un meilleur goût : il est vrai que sur ces monuments on ne saurait trouver de ces décorations parasites qui abondent dans notre architecture moderne; et, il faut bien le dire, c'est là un défaut, si l'on s'en rapporte au jugement de l'école peu tolérante qui domine, non que cette école prenne la peine de le dire franchement, ce n'est pas sa manière; elle ne discute point sur des principes, elle se contente d'empêcher, par toutes voies, qu'ils se produisent; car les principes sont gênants, ils engagent.

A nos yeux, la meilleure architecture est celle dont la décoration ne peut être distraite de la structure. Quel que soit le mérite d'un morceau de sculpture, d'une composition décorative, si ce morceau ou même cette composition peuvent être enlevés sans que le passant s'aperçoive qu'il manque quelque chose d'essentiel à l'édifice, il est indifférent et peut-être même préférable que cet accessoire n'existe pas. Il ne faut pas être grand praticien pour reconnaître, sur un monument, les parties décoratives ajoutées par l'architecte sans aucune nécessité commandée par la structure. Des panneaux ornés, par exemple, sont très-justifiés sur une œuvre de menuiserie; ils n'ont aucune raison d'exister sur un trumeau de pierre. Des médaillons accrochés sur des nus comme des tableaux, ne sont évidemment pas une décoration motivée par un besoin de la construction. Surmonter une fenêtre ou une porte d'attributs plus ou moins ingénieux, de telle sorte que la corniche de cette baie rappelle le dessus de cheminée d'un amateur de *bibelots* ne saurait passer pour une application vraie de la décoration à l'architecture. Des groupes de figures posées sur un fronton, et qui semblent s'être échappées du tympan pour prendre leurs aises sur les toits, donnent quelque envie aux gens sensés de faire rentrer ces statues émancipées dans leurs cadres. De petites baies circulaires, remplies par des bustes sur leurs piédouches, peuvent convenir peut-être dans une galerie de portraits, mais font une assez étrange figure sur une façade extérieure. Des frontons circulaires ou triangulaires sur des chambranles de fenêtres, des *clefs* d'arcades dont la saillie exagérée ne porte rien, peuvent, en vérité, passer, sans trop de sévérité, pour des *chevilles* décoratives. Ces banalités fort à la mode ont, outre la dépense qu'elles occasionnent sans profit pour l'art, un défaut plus grave, elles fatiguent et lassent le spectateur, le dégoûtent peu à peu des formes d'art, l'ennuient en un mot, si bien que, les yeux repus de ces décorations que rien ne motive, ne peuvent plus regarder celles dont les

véritables compositeurs passés ou présents ont su orner leurs œuvres. Les mauvaises tragédies classiques ont empêché bien des gens d'aller entendre les quelques chefs-d'œuvre des Corneille et des Racine. Et cependant, comme disait mon ami Sandeau : « Il est si facile de ne pas faire une tragédie en cinq actes et en vers ! » Il serait si facile de nous épargner ces *poncifs* de la décoration architectonique, qui ne sont demandés ni par les formes de la structure, ni par des traditions respectées. Que veulent dire ces attributs antiques, cette symbolique fanée sur un monument ? Que signifient des masques grecs et des lyres sur les murs d'un théâtre où l'on ne se sert ni de lyres, ni de masques tragiques ou comiques ? Que veulent dire des trophées d'armes de Romains retouchés par Lebrun sur des palais à la porte desquels veillent des soldats armés de fusils Chassepot?... Mais, à quoi bon insister ? tout cela est bien usé, n'intéresse guère que les sculpteurs, et ne donne pas de valeur réelle à une œuvre d'art. Combien peu d'architectes ont le courage de se soustraire à ces vulgarités décoratives plaquées qui, même à défaut de raison, ne font pas honneur à la fertilité imaginative de leurs auteurs, et sont parfaitement indifférentes au public. Mais aussi, quand un artiste trouve en lui assez d'idées et de raison pour échapper à cette contagion, ne saurait-on trop le féliciter, le louer, le signaler à l'attention émoussée d'un public sceptique, et pour cause (1). Si beaux que soient les matériaux employés, le mode décoratif (si fort en vogue aujourd'hui) rappelle les estampages de plâtre ou les pâtes que l'on prodigue dans les constructions luxueuses... à bas prix... Qu'importe qu'un ornement soit taillé en pleine pierre s'il ressemble, à s'y méprendre, à un placage de carton-pâte ? Et quel mérite y a-t-il à employer des matériaux admirables pour simuler une décoration que le premier cafetier venu peut faire clouer en plâtre sur sa façade ? Le vrai luxe est celui qui, sous une apparence de simplicité, montre des élégances que l'on ne saurait imiter à l'aide de moyens grossiers. C'est ce que, dans le monde, on appelle la *distinction*, une manière d'être sensée, discrète et simple, qui est l'apanage de quelques-uns, indépendamment de la richesse et du rang.

(1) Quelques-uns de nos monuments, à Paris, échappent en effet à cette vulgarité. On peut citer, entre autres, l'un des plus remarquables : la nouvelle partie du Palais de justice dont la décoration tient à la structure, l'appuie même, et ne manque par cela même ni de grandeur ni d'originalité. La salle des Pas-Perdus, extérieurement et intérieurement, est un de ces monuments qui fera honneur à notre temps. Là, tout se tient, tout est lié par une pensée claire. L'exécution, comme il arrive toujours, répond à la composition ; elle est belle et pure. On sent l'artiste, chose rare dans notre temps, qui respecte son art et le public.

Un des charmes de la bonne architecture consiste dans un rapport intime entre la décoration intérieure et la décoration extérieure. Il faut que la décoration extérieure prépare le spectateur, lui fasse pressentir ce qu'il va trouver en entrant dans l'édifice. Les surprises ne sont pas le fait de l'architecture. Il faut encore que l'artiste, auteur d'un édifice, ne promette pas, sur une façade extérieure par exemple, plus qu'il ne pourra tenir. Si, sur cette façade, il a prodigué toutes les ressources décoratives, que lui restera-t-il à montrer à l'intérieur? Sous ce rapport, les Orientaux nous donnent encore un enseignement. Leurs édifices affectent extérieurement une grande simplicité relative, et c'est à mesure que l'on pénètre dans les parties intérieures que se développe la richesse, les élégances. C'est, pourrait-on dire, une coquetterie de bon aloi et qui ne manque jamais de séduire. Ils savent ménager les transitions, initier peu à peu le regard aux splendeurs dernières, de telle sorte qu'on n'ait jamais l'envie de retourner en arrière. En fait de décoration, rien n'est plus dangereux qu'un préambule trop pompeux, qu'une promesse outre-cuidante. Cela rappelle trop le prologue ampoulé du poète. Tenir plus qu'on ne semble promettre est le véritable moyen de ménager et de soutenir l'attention de celui qui écoute ou qui regarde, mais faut-il que le prologue ait des rapports immédiats avec la suite du discours, qu'il en prépare et en fasse pressentir l'intérêt principal. Pour obtenir ce résultat désirable, rien n'est tel que d'être vrai, c'est-à-dire de conformer la décoration aux données d'un programme. Il est toujours, dans un édifice, comme il a été dit plus haut, un objet principal; or, cet objet principal ne saurait exister à l'extérieur, car je ne sache pas que l'on élève un monument avec l'idée de n'en faire qu'un point de vue sur la voie publique. Il faut donc ménager ses ressources de telle sorte que sur cet objet principal se concentre l'intérêt, l'effet décoratif. Est-ce un palais? ce seront les salons de réception. Est-ce un théâtre? ce sera la salle et les foyers. Est-ce une église! ce sera le sanctuaire. Un hôtel-de-ville? la galerie des fêtes et solennité. Un palais de justice? les salles d'audience. Un château? le lieu de réunion des invités. Il faudra donc établir une gradation de l'extérieur à l'intérieur, et ne pas donner l'envie aux gens de demeurer dans un vestibule ou sur un escalier. C'est faire un triste éloge d'une œuvre d'architecture que de dire: « Les salons sont tristes ou froids d'aspect, mais l'escalier est magnifique. » Car peut-être ces pièces intérieures ne paraissent-elles être d'un aspect peu agréable que parce que l'escalier a trop promis.

Il faut reconnaître que, dans la plupart de nos édifices modernes, le parti décoratif est pris au rebours. Les façades s'étalent splendides, cou-

vertes d'ornements ; on cherche des effets décoratifs surprenants dans la conception des vestibules et escaliers ; tout ce préambule pour conduire les gens dans des salons relativement mesquins. Vous avez vu des colonnes se dresser devant les façades, vous avez traversé des péristyles d'un effet majestueux, des escaliers féeriques couverts par des coupoles ornées de sculptures, de rampes de marbres, et, après ce développement imposant, qui nous font supposer des galeries pouvant rivaliser avec celles des hôtels Lambert ou du Maine, ou Mazarin, ou du palais Farnèse, que trouvez-vous enfin ? Des appartements très-ordinaires comme composition générale, mais où l'on a prodigué les dorures sur pâtes, les fausses boiseries, des tentures d'un effet mesquin, et tout un mobilier de brimborions qui sentent le boudoir de femme entretenue. Moins de majesté à l'extérieur, plus de dignité et de véritable richesse à l'intérieur sembleraient plus conformes aux principes de la véritable décoration.

Mais que dire de ces ordres fastueux de pilastres qui se développent entre les étages supérieurs de nos maisons, et qui reposent... sur des boutiques ? Combien paraîtra ridicule cette richesse intempestive lorsque, — ce qui ne saurait tarder, — le goût du public fera un retour vers des formes simples et vraies après tant de débauches de luxe ; lorsque viendra l'heure de mettre d'accord l'expression la plus sensible de l'architecture avec les mœurs. Que signifient ces maisons à location plus riches à l'extérieur que n'étaient les hôtels des grands seigneurs du xvii^e siècle ? N'est-ce pas des vanités la plus triste, celle qui, derrière des trumeaux et des chambranles chargés d'ornements, cache la gêne de bourgeois entassés dans des appartements exigus, dans des chambres pouvant à peine contenir une couchette et un siège ?

Il y avait dans le style d'architecture appliqué aux édifices et hôtels du xvii^e et xviii^e siècles une certaine harmonie. Chacun alors, — et les grands surtout, — consentait à sacrifier les commodités de la vie à la majesté. On avait des cours spacieuses, des façades décorées largement ; à l'intérieur de magnifiques vestibules, des escaliers solennels, et de vastes salons, mais tout cela était obtenu aux dépens du confort. Les chambres étaient le plus souvent, petites, entre-solées, mal aérées ; les dégagements, des casse-cous. Les gens s'entassaient dans de misérables grabats sous les combles. Hors les appartements d'apparat, on ne trouvait plus que la gêne et l'apparence de la misère. Cela était dans les mœurs, il n'y avait rien à dire. Mais dans une société *démocratisée*, ces imitations d'une aristocratie éteinte et peu regrettée sont d'autant plus ridicules, qu'elles ne s'attachent qu'aux surfaces, aux apparences extérieures. Les mœurs l'emportent sur cet art suranné et, pour plier les habitudes de confort à cette

majesté extérieure, on est contraint aux plus étranges mensonges. Encore, dans les habitations privées, l'architecte peut-il concilier, jusqu'à un certain point, les distributions commandées par les besoins avec ce luxe déployé sur la voie publique. Ses étages sont divisés, et ses fenêtres percés par la spéculation en dépit des ordres et de la majesté; mais, dans les palais, il n'en est pas ainsi : là, la spéculation n'intervient pas, le produit ne s'impose pas, il en résulte que des façades magistrales cachent les dispositions les plus étrangères à ce qu'elles paraissent contenir. Il y a une architecture pour le passant, une autre architecture pour l'habitant; et, si jamais quelque architecte prétend relever ces demeures princières, il lui faudra s'évertuer à concilier les plans intérieurs avec l'ordonnance extérieure. Cette fenêtre qu'il aura dessinée au dehors ne se retrouvera plus dans la distribution des appartements; telle baie carrée pour le passant sera une arcade pour l'habitant. Si bien que le palais a une double enveloppe : l'une pour la voie publique, l'autre pour les distributions intérieures. Que devient la décoration architectonique dans ce coûteux désordre? elle est double comme la structure; celle de l'extérieur n'ayant aucun rapport avec celle de l'intérieur. A ces observations dont chacun peut reconnaître l'exactitude, beaucoup disent : « Que nous importe! pourvu que l'œuvre soit belle au dehors, belle au dedans, il ne paraît pas nécessaire que ces deux beautés concordent. Nous voulons un édifice qui, pour la foule qui passe, soit splendide, majestueux, symétrique et parfait, mais nous voulons aussi être logés commodément, réunir dans les intérieurs les splendeurs d'un luxe merveilleux. Nous, nous ne regardons pas ces façades faites pour occuper le vulgaire, nous vivons derrière elles, nous avons notre goût et notre luxe privés. » Soit; que des personnes entièrement étrangères à l'art parlent ainsi, cela se peut admettre; mais que des artistes se soumettent à ces singulières conditions et, que s'y soumettant, ils se considèrent comme des architectes, cela est plus difficile à comprendre; car s'il est une chose digne d'occuper l'architecte, c'est cette concordance parfaite entre toutes les parties de son édifice, la corrélation entre l'enveloppe et ce qu'elle contient, l'expression sincère du dedans à l'extérieur, non-seulement par la structure, mais par la décoration qui s'y doit lier intimement. On a vu, sous Louis XIV, un médecin se prétendant architecte, élever la colonnade du Louvre comme on élève une décoration, sans se soucier de ce qu'il mettrait derrière ce majestueux paravent. En effet, n'y mit-il rien et ses successeurs furent-ils bien empêchés d'y mettre quelque chose propre à être utilisé. Nous ne croyons pas que les défenseurs les plus zélés de l'architecture du grand siècle aient manifesté pour cette devanture autre chose qu'une admiration purement

platonique, et aient tenté d'expliquer ce passe-temps de pierre. Mais des fantaisies de ce genre sont-elles de notre temps? peuvent-elles être acceptées par un public qui tôt ou tard demande à savoir pourquoi on lui élève tel ou tel édifice? Construisons des monuments splendides, c'est très-bien, mais qu'ils aient le sens commun et ne soient pas fait surtout pour la montre; car ce public si bon enfant parfois, et qui depuis longtemps accepte.... pardon.... subit une certaine architecture qu'on lui déclare, non sans hauteur, être la gloire de l'art français, peut un jour prétendre qu'il n'est pas assez riche pour payer cette gloire. Que nos jeunes architectes se défient de ce tour de fortune et se persuadent que ce n'est pas le goût appuyé sur la raison qui provoque les réactions, mais bien le luxe impertinent, la richesse effrontée et qui s'étale inutilement. L'architecture de notre temps n'est point un art de luxe fait pour quelques amateurs, pour une fraction de la société; c'est un art qui appartient à tous puisqu'il est, s'il s'agit de monuments publics, payé par tous, il doit donc se conformer au mœurs, non d'une coterie, non d'un public, mais du public. Essayons donc de laisser de côté en les admirant, je le veux bien, les splendeurs vaniteuses de l'art romain ou de l'architecture de Louis XIV et tentons, non de nous faire pauvres, dépouillés et humbles, ce qui ne peut convenir à un grand pays, mais mieux estimer par le goût, par la raison et la sagesse de nos œuvres que par un abus injustifiable de la richesse. Mettre d'accord la décoration de nos monuments avec les qualités solides et réelles de l'esprit français qui se dégoûte promptement de l'exagération et du manque de mesure, est un beau programme, digne d'exercer l'esprit de la partie jeune et indépendante de nos architectes. C'est de l'observation de ce programme que renâtra cette architecture de l'*avenir* et non d'un mélange indigeste des formes empruntées aux temps où cet art n'avait pour guide que le caprice de quelques privilégiés.

Il est une puissance toute moderne, de laquelle il faut nécessairement tenir compte: c'est la critique, non la critique de parti pris, envieuse et dissolvante — de celle-là on ne doit pas se préoccuper, — mais de la critique qui participe de l'esprit du siècle, penchant vers l'examen attentif et s'appuyant sur la raison. Cet esprit investigateur qui ne se paye, dans les sciences, ni d'hypothèses, ni de systèmes établis *à priori*, mais qui demande des preuves fondées sur l'expérience et l'observation, tend à pénétrer dans le domaine de l'art, surtout si l'art touche par un côté à la science. C'est de notre temps, et de notre temps seulement, que l'on a vu la nouvelle méthode critique appliquée à l'étude du passé dans l'ordre matériel aussi bien que dans l'ordre immatériel. Cette méthode ne se

contente plus de conjectures plus ou moins ingénieuses, d'opinions établies sur une impression ou un sentiment, elle veut des preuves déduites d'une façon logique. Dédaigner cette tendance du siècle, ce n'est pas argumenter contre la méthode, c'est simplement faire preuve d'ignorance. Or, si pendant les derniers siècles il était permis de considérer les œuvres d'architectures laissées par les civilisations éteintes au point de vue de la forme seulement, de l'apparence, sans tenir compte des causes qui avaient produit ces formes, cela aujourd'hui n'est plus possible. Il en est de même de l'histoire; et, un écrivain qui prétendrait passer en revue les formes diverses des gouvernements acceptées par les civilisations passées, sans rechercher les causes qui chez les unes ont produit des théocraties ou des monarchies, chez les autres des républiques oligarchiques ou démocratiques, serait considéré tout au plus comme un chroniqueur, non comme un historien. Il résulte de la tendance de l'esprit du siècle que dans la politique pratique, actuelle, ces connaissances analytiques du passé, cette philosophie de l'histoire, deviennent nécessaires puisqu'elles sont sans cesse invoquées sous forme d'arguments. Le dernier siècle avait déjà introduit cette méthode critique dans l'étude de l'histoire; Montesquieu (1), Voltaire lui-même (2), ne se sont pas contentés de narrer, ils ont cherché à comparer, à apprécier, à tirer des conséquences qui, lorsqu'elles sont appuyées sur des observations bien faites, deviennent, pour la civilisation, des lois acquises, invariables, des axiomes. Même phénomène se produisit alors dans l'étude des sciences. Mais les arts, sous ce rapport, étaient restés en arrière et, sauf quelques systèmes dogmatiques non expliqués, les critiques ne se servaient guère pour apprécier les œuvres d'art que de leur sentiment personnel, ou jugeaient d'après les goûts instinctifs de la société au milieu de laquelle ils vivaient. Winkelmann le premier, en Allemagne, tenta d'ouvrir la voie à la méthode critique appliquée aux arts de l'antiquité. Bien que le champ de ses observations fût peu étendu, cet effort eut pour résultat de porter un premier coup aux procédés empiriques; on voulut voir dans les monuments autre chose que l'apparence extérieure, on commença à rechercher les causes qui avaient produit ces apparences. Mais nos artistes français ne mordaient que difficilement aux méthodes critiques; confiants en leur facilité, beaucoup crurent longtemps que l'ignorance de tout ce qui n'est pas le métier était même une des conditions du talent. Dans ma jeunesse, j'ai eu des camarades, élèves architectes, qui se piquaient de ne point être *lisards*,

(1) *Grandeur et décadence des Romains. Esprit des lois.*

(2) *Dictionn. philosophique. Essai sur les mœurs.*

c'était le terme dont ils se servaient. Et en effet ils ne savaient autre chose que tracer un plan, laver une façade et ce qu'on enseignait alors à l'École.... bagage léger. Depuis lors les choses ont un peu changé.

L'étude des arts du passé, et particulièrement de l'architecture, a mis d'abord le désordre dans les rangs épais des architectes n'ayant pour toute bibliothèque que la traduction du Vitruve par Perrault, un Vignole, un Palladio, la *construction* de Rondelet, et les *palais de Rome* de Percier et Fontaine. Les esprits les plus actifs se sont empressés de compléter leurs rayons de tout ce qui paraissait de bon comme de médiocre. Il arriva que toutes ces formes d'art compilées au hasard, sans méthode, apportèrent, pour ainsi dire, un nombre prodigieux de mots à des gens qui n'en connaissaient pas le sens et auxquels manquaient la syntaxe et la grammaire ; on peut imaginer le galimatias qui s'ensuivit. Les conservateurs vénérables des *bases* de la bonne architecture virent avec effroi cet envahissement de documents recueillis partout et prononcèrent des anathèmes contre ce qu'ils appelaient l'*archéologie* empiétant sur l'art. Ils n'avaient pas tout à fait tort. Mais le tort est, aujourd'hui que l'on possède, si l'on veut, la méthode analytique appliquée à l'architecture comme on l'applique aux sciences, de croire que cette étude du passé est nuisible.

Cette étude, — je suppose qu'elle ne s'arrête pas à la forme et qu'elle remonte aux causes, aux principes ; je suppose qu'elle n'est pas exclusive et qu'elle n'a pas de partis pris *a priori*, — permet bientôt de distinguer, entre les arts, ceux qui sont de première main de ceux qui ne sont que des plagiats plus ou moins heureux ; de réunir les exemples qui procèdent d'une suite non interrompue de déductions logiques ; de dégager des principes communs à certaines civilisations ; d'établir ainsi des règles, non sur l'application de telle ou telle forme, mais sur la raison immuable. Je reconnais que cela est plus compliqué que ne l'était le système admis il y a trente ans et qui consistait à appliquer certaines formes d'art sans s'être enquis des raisons qui les avaient fait admettre ; mais c'est un procédé qu'il faudra bien employer parce qu'il sera imposé par la critique sérieuse (et la critique sérieuse aura son heure, sans qu'il se passe longtemps) le jour où cette critique mieux éclairée sur les conditions de l'architecture viendra demander à l'architecte : Pourquoi un ordre antique, fait pour reposer sur un socle, est-il monté au premier étage ? Pourquoi cet ordre, qui d'ailleurs ne sert à rien, puisqu'il ne porte que lui-même, est-il divisé en deux étages ? Pourquoi ces fenêtres si hautes d'ouverture puisqu'il vous faut les diviser en deux baies par un plancher ? Pourquoi cette imitation d'une petite façade de palais italien, plaquée sur un

énorme bâtiment qui ne contient que des salles vastes? Pourquoi des colonnes superposées formant contre-forts devant un mur épais qui ne supporte que des planchers dont la poussée est nulle? Pourquoi cette reproduction, sur l'aile neuve d'un édifice élevée d'un jet, d'une ordonnance d'architecture produit d'époques différentes et de besoins divers? Pourquoi deux campaniles et deux cadrans d'horloge sur la même façade d'un édifice et à quelques mètres l'un de l'autre? La symétrie, dites-vous? mais où s'arrête cette symétrie? et en quoi constitue-t-elle l'art? Pourquoi des portiques où personne ne passe et ne peut passer puisqu'ils ne mènent à rien, et qui assombrissent un rez-de-chaussée et un entre-sol utiles? Pourquoi des bâtiments épais puisque vous ne pouvez en éclairer la partie centrale? A ces demandes et à bien d'autres, qu'un critique sérieux peut adresser aux architectes en maintes circonstances, répondra-t-on qu'il est archéologue, exclusif, ou passionné? Où est ici l'archéologie, l'exclusivisme, la passion? C'est aux jeunes architectes à pressentir ce jour du jugement de la critique non archéologique, exclusive ou passionnée, mais demandant simplement la raison des choses. C'est à eux à se prémunir contre ce jugement par des études faites suivant l'esprit méthodique moderne, et par des œuvres dans lesquelles l'apparence ne soit jamais en désaccord avec ce que commande la raison, l'exacte et judicieuse appréciation du besoin du temps où nous vivons.