



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Entretiens sur l'architecture**

**Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel**

**Paris, 1872**

XVIe Entretien. Sur la statuaire monumentale

---

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

## SEIZIÈME ENTRETIEN

### SUR LA STATUAIRE MONUMENTALE

Je ne pense pas qu'en aucun temps l'architecture ait été un art dont la pratique fût aisée. Par cela même que l'architecture est un concert de divers arts, les difficultés s'accroissent lorsqu'il s'agit de composer et de procéder à l'exécution de cet ensemble d'une manière aussi complète que possible. Ces difficultés sont infranchissables si le concert ne peut être dirigé par une seule intelligence, si chaque artiste appelé à concourir au tout, conçoit et exécute de son côté. Aussi ne faut-il ni s'étonner, ni surtout s'en prendre seulement aux architectes si la plupart de nos monuments modernes ne présentent que des agglomérations d'objets d'art, non des œuvres d'art. Quand on sait comment les choses se passent aujourd'hui plus que jamais, lorsqu'il est question d'élever un édifice, ce dont on doit être émerveillé, c'est qu'il n'y ait pas plus de confusion encore dans les amas de toutes sortes d'objets qu'on décore du nom de monuments publics. La statuaire, sœur jadis de l'architecture, tend chaque jour à lui être étrangère, parfois hostile; elle prétend faire sa place comme elle prétendrait la faire dans une exposition ou un musée. Ce qu'elle veut, c'est être vue, c'est qu'il n'y ait rien autour d'elle qui puisse distraire le spectateur. Non-seulement le statuaire Jean veut paraître, mais il prétend écraser le statuaire Paul qui sculpte un motif à côté du sien. Émulation précieuse s'il s'agissait d'œuvres destinées à concourir dans une exposition publique, fâcheuse lorsqu'elle s'applique à des ouvrages destinés à composer un tout. L'architecte, objectera-t-on, peut-il avoir la prétention de diriger le statuaire, de soumettre son génie à certaines formules qu'il lui plairait de tracer, de faire de l'ar-

tiste sculpteur un simple exécutant, un tailleur d'images dont il donnerait la composition? C'est déjà beaucoup, — et les statuaires ne se font pas faute de s'en plaindre, — que l'architecte ait le privilège de désigner telle place, de tracer tel cadre, d'imposer telles saillies ou telles échelles! La statuaire n'est-elle pas un art dont la noblesse égale au moins celle de l'architecture? Pourquoi voudriez-vous que le premier fût soumis au second? Pareil abus a pu exister dans des temps de barbarie qui sont loin de nous, alors que le nom d'artiste n'existait même pas, et que les plus hautes positions dans les arts n'étaient occupées que par des artisans... Je sais, comme tout le monde, ce qu'on peut dire sur ce sujet; le nom ne fait rien à l'affaire, et l'artisan qui a sculpté certaines statues de Reims ou de Chartres vaut, à mon sens, beaucoup de nos artistes présents. Était-il aussi indépendant, libre dans l'expression de son talent? On peut le croire; seulement il ne s'efforçait pas de *détonner* dans le concert où il était appelé, et ne pensait pas que son mérite pût être rehaussé par l'effacement de ce qui l'entourait.

Il ne faudrait pas supposer que l'on veuille ici diminuer en rien la valeur réelle de nos artistes statuaires, car la somme de talent représentée par leurs œuvres est très-considérable. Peu d'époques d'art, dans les temps modernes, ont fourni un aussi grand nombre de très-bons ouvrages, et l'on peut dire, si l'on n'est pas aveugle, que cet art de la statuaire s'est élevé, depuis le commencement du siècle, à un niveau supérieur; mais, en s'élevant, il faut reconnaître qu'il se brouille de plus en plus avec sa sœur l'architecture, à ce point que l'on peut prévoir le temps très-proche où ils ne pourront vivre côte à côte. Quelle est la cause de ce défaut d'harmonie? C'est ce qu'il importe de rechercher.

Chez les peuples où les arts plastiques étaient soumis à un mode hiératique, comme en Égypte, par exemple, ces arts ne se mouvaient que dans certaines limites étroites qu'il leur était interdit de franchir. L'harmonie établie entre leurs rapports ne pouvait être détruite par l'initiative d'un homme de génie. Les fonctions, dirai-je, de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, définies tout d'abord, s'exerçaient sous une sorte de contrôle archaïque sévère, et cette harmonie préétablie était telle qu'il est difficile de dire, en voyant un monument égyptien de la belle époque, où commencent et où finissent les expressions de ces trois arts si intimement associés. Comment, sous quels efforts de génie, s'était établie primitivement cette association intime? C'est ce que je n'essayerai pas d'expliquer; bornons-nous à prendre le fait tel qu'il se présente. Ses conséquences sont telles pour l'observateur le plus vulgaire que les monuments d'Égypte, non-seulement se distinguent entre tous, mais

qu'ils présentent un caractère d'unité si complet que toute architecture, fût-ce la plus parfaite, semble manquer de cohésion si on la met en parallèle avec l'architecture égyptienne. Le monument romain lui-même (1), si concret, si bien assis et pondéré, paraît manquer de puissance et d'unité en présence du plus petit des monuments égyptiens de la belle époque. C'est que dans le monument égyptien, si la structure donne l'idée de la stabilité et de la force, parce qu'elle résulte du principe le plus simple et le plus facile à concevoir, l'intime liaison des arts de la sculpture et de la peinture avec la forme admise par l'architecte, reporte la pensée du spectateur vers l'unité absolue au lieu de l'en distraire. Les statues colossales assises qui flanquent la baie ouverte dans un pylône, présentent, comme composition, l'apparence de deux contre-forts. Les cariatides adossées aux piles du portique font partie de ces piliers par leur forme aussi bien que par la manière monumentale dont elles sont traitées. Si la sculpture *historique* intervient sur les parois, elle se fond avec la structure ; elle présente une sorte de tapisserie qui la recouvre sans modifier la surface. Quoique minutieux dans l'exécution de son œuvre, bien qu'il observe la nature avec une rare finesse, le sculpteur égyptien fait de larges sacrifices au principe monumental. Il sait merveilleusement la forme qu'il traduit, mais il se garde d'en exprimer tous les détails, et se contente d'une interprétation large, simple et toujours vraie, malgré l'apparence archaïque qu'il donne à cette forme. Il résulte de cette entente si complète de la statuaire appliquée à l'architecture que tous les autres édifices ont, en face de l'art égyptien, l'apparence de meubles, et que le regard se porte involontairement vers cette puissante et unique expression de l'intime union des trois arts. Est-ce à dire qu'il faille refaire les monuments de l'Égypte le long de nos boulevards ? Non ; mais si éloigné de notre temps et de nos mœurs que soit l'art égyptien, on y trouve un enseignement, si l'on veut voir dans les diverses expressions de l'art en général autre chose que la forme apparente, si l'on y cherche le principe générateur, la raison de cette diversité d'expression. La qualité dominante de la statuaire appliquée à l'architecture de l'Égypte, on ne saurait trop le redire, c'est son intime liaison avec les formes de cette architecture, sa participation à ces formes. Que la statuaire soit colossale ou soumise à une très-petite échelle, jamais, dans le premier cas, elle ne dérange les lignes maîtresses de l'édifice, jamais, dans le second, elle ne paraît mesquine, et ne détruit la grandeur de l'ensemble. Cela semble

(1) Il est entendu ici, comme toujours, que si nous parlons du monument romain, nous entendons l'édifice de structure romaine et non les fausses imitations de l'art grec admises sous l'empire.

tout simple quand on voit ces monuments des bords du Nil ; on croirait que ce résultat si complet n'a causé nul effort ; c'est, en effet, le propre des œuvres d'art complètes, de ne faire naître dans la pensée du spectateur aucune idée d'effort ou de recherche ; mais pour celui qui sait ce que demande de savoir et de travail intellectuel toute manifestation d'art dont l'apparence attire et retient le regard sans tourmenter l'esprit, la bonne architecture de l'Égypte est certainement ce qui a été produit de plus concret sur la surface du globe. Il faut dire que ce résultat pouvait être obtenu beaucoup plus aisément avec des programmes simples comme le sont ceux donnés par la civilisation égyptienne qu'avec les programmes compliqués que fournit une civilisation comme la nôtre. Toutefois le principe est toujours applicable. Il est de tout temps loisible à l'artiste de se servir de la nature sans la copier servilement, et de soumettre la composition aussi bien que l'exécution sculpturale à l'idée monumentale. Je suis loin de blâmer l'institution des musées qui est si favorable à la conservation des objets d'art et à l'instruction des artistes ; mais on ne peut nier que les musées ne contribuent à détruire, chez l'artiste, s'il n'est pas puissamment doué et s'il n'a pas le sens critique développé, cette idée de liaison intime des arts, qui est un des caractères saillants des belles époques. Ces chefs-d'œuvre isolés, exposés aux yeux des artistes, peuvent certes contribuer à faire produire de nouveaux chefs-d'œuvre... isolés, mais ne donnent pas ces larges idées d'ensemble si nécessaires à l'architecture et à ceux qui sont appelés à concourir à son expression. A plus forte raison, les musées contribuent-ils à éparpiller l'attention et les goûts du public, qui bientôt s'habitue à croire que pour être connaisseur en matière d'art, il suffit d'examiner curieusement quelques débris arrachés à des monuments, sans pouvoir, même par la pensée, les remettre à leur place. Pour être réellement instructifs, pour être autre chose qu'un magasin de curiosités archéologiques plus ou moins bien classées, ou de chefs-d'œuvre fragmentaires, les musées devraient, avec ces débris, fournir les ensembles d'où ils proviennent, ne fût-ce qu'en dessin, avec des catalogues raisonnés. Mais nous avons, en ces matières, tout à faire, et bien des préjugés à laisser de côté. C'est ce qu'ont déjà tenté nos voisins les Anglais, et ce que notre singulière vanité, bien plutôt que le manque de ressources, nous empêche de faire. Confiants en notre facilité, en notre goût naturel, nous croyons avoir donné tout ce que l'art réclame si nous avons exposé une belle toile ou une bonne statue ; mais, où sera la place de cette toile, de cette statue ? On ne s'en préoccupe guère. Ce n'est pas cependant ainsi qu'ont procédé les Grecs dans leur bon temps, lorsqu'ils ne faisaient pas encore des statues et des tableaux

pour quelque riche amateur romain, mais lorsqu'ils bâtissaient et décoraient les monuments qui sont une de leurs gloires. Ce n'est pas non plus de cette façon qu'ont procédé les artistes du moyen âge et de la renaissance. Pour ne parler que de la statuaire, l'habitude qu'ont prise nos artistes les plus recommandables de travailler de leur côté, dans l'atelier, de s'isoler; cette sorte de dédain qu'ils manifestent pour les arts qu'ils ne professent pas; leur ignorance absolue des conditions monumentales, sont la cause, pour eux-mêmes, des plus singulières déceptions, et pour le public, des critiques les plus vives lorsqu'ils sont appelés à concourir à la décoration d'un édifice. Croit-on alors que les statuaires s'en prennent à eux de ces déceptions et de ces critiques? Jamais! c'est toujours la faute de l'architecte ou du voisin. La place est mauvaise, l'architecture nuit à l'œuvre du sculpteur par sa masse, ses dispositions et ses détails, ou le voisin a prétendu *tuer* l'œuvre mise en parallèle avec la sienne! Pour être franc, il faut dire que ces accidents, si fréquents de nos jours, sont un peu le fait de l'architecte. En adoptant des dispositions qui fournissent toujours à l'artiste une sorte de cadre ou de socle propre à recevoir le morceau de statuaire comme un hors-d'œuvre, celui-ci ne pense absolument qu'à son *exposition*, et ne s'enquiert point d'un effet général qu'il ne comprend pas, qu'on ne lui explique pas, parce que, le plus souvent, on ne le prévoit pas, et pour le résultat duquel on ne le consulte pas. Je n'ai pas vu travailler les Grecs, mais je suis persuadé qu'ils ne procédaient pas de cette façon, et tout me porte à croire qu'Ictinus et Phidias ont combiné leur œuvre ensemble. Et encore, malgré la beauté de cette architecture grecque à son apogée, il faut bien convenir que dans les monuments qui nous sont restés, la statuaire est bien éloignée de composer, avec l'édifice, cette unité monumentale qui nous semble si complète en Égypte. Cette unité existait très-probablement dans l'architecture dorienne primitive, dans cette basilique d'Agrigente, par exemple, connue sous le nom de *temple des Géants*, et dans d'autres édifices d'un caractère archaïque; mais elle me paraît déjà bien près d'être détruite dans le Parthénon, sinon quant à l'exécution de la statuaire, du moins quant au principe.

En effet, dans la statuaire monumentale, il est deux qualités à observer, la bonne disposition relativement à l'ensemble, l'échelle, puis l'exécution qui doit être en rapport avec le style adopté, avec la place et la destination. Or, sauf le respect que l'on doit à Phidias, il ne semble pas que les sujets représentés dans les métopes soient parfaitement à l'échelle du monument; et ces figures ronde bosse devaient, à la hauteur où elles sont placées, paraître mesquines surtout sur les faces antérieure et posté-

rieure, c'est-à-dire sous les figures colossales qui remplissaient les tympans. Mais si nous considérons l'exécution, il est impossible de trouver des œuvres de statuaire mieux en rapport avec la destination et la place. Là, nulle part l'exquise délicatesse de certains détails ne nuit à la masse toujours franchement comprise et accusée. On peut permettre à un artiste comme Phidias, qui probablement exposa quelques-unes des figures des tympans dans son atelier, d'avoir poussé l'exécution de certains détails jusqu'à la minutie, — détails qui ne pouvaient être vus que par les hirondelles, — si cette recherche n'altère pas les larges dispositions des masses. Il n'en est pas moins vrai qu'on prévoit déjà, dans cette recherche destinée à plaire à quelques amateurs, l'abus qui se manifesterait bientôt, c'est-à-dire la séparation des deux arts, de l'architecture et de la statuaire. Quand l'artiste travaille avec l'idée de contenter quelques *dilettanti*, il touche à la décadence, il perd sa véritable voie; il croit atteindre la perfection, parce qu'il plaît à une élite de connaisseurs, et, de fait, il se rapetisse. La perfection dans l'art est d'émouvoir tout le monde, les ignorants comme les délicats. C'est quand l'art de la statuaire est devenu chez nous un goût de quelques privilégiés, de quelques amateurs distingués, qu'il a perdu sa signification monumentale qui seule émeut les masses.

N'est-il pas évident aussi que la statuaire doit avoir une signification pour tout le monde si elle prétend produire une impression passablement profonde? Chez les Grecs, la statuaire mythologique, héroïque ou historique représentait quelque chose de très-vivant pour l'esprit de chacun. De même, dans nos monuments du moyen âge, la statuaire avait-elle une signification parfaitement comprise de tous; était-elle un moyen d'enseignement. L'iconographie de nos grandes cathédrales du Nord est une véritable encyclopédie instruisant la foule par les yeux. Je conviens qu'aujourd'hui ces moyens nous font défaut. L'allégorie est une pauvre ressource, une froide énigme que bien peu se donnent la peine de deviner, parce que cela n'intéresse personne et ne répond à aucun sentiment du cœur humain. Des personnifications de qualités ou de faits généraux, comme la Paix, la Guerre, l'Abondance, le Commerce, l'Art, etc.; tout cela est trop abstrait ou d'une métaphysique trop puérile pour intéresser qui que soit. Ce sont là des prétextes cherchés pour faire des statues, bas-reliefs ou groupes, dans lesquels chacun ne voit qu'une réunion plus ou moins bien agencée de figures, d'*académies* qui sentent l'atelier, ne répondent à aucun fait vivant, à aucun mouvement intellectuel, à aucune émotion de l'âme. On peut admirer la forme, si elle est belle; mais un art aussi puissant que l'est la statuaire n'est pas fait seulement pour amuser les yeux et ramener l'esprit vers une critique purement matérielle.

La forme n'est, après tout, qu'un moyen de faire naître une idée ou une sensation; si elle est seule, ou plutôt si elle n'est pas sortie du néant sous l'inspiration d'une pensée qu'elle est destinée à répandre, la forme ne laisse dans l'esprit qu'une trace bien fugitive et fatigue vite. Nos statuaires les plus distingués savent tout cela : aussi, ne pouvant disséminer sur tout un monument une pensée générale, ils se contentent de loger l'idée, s'ils en ont une, dans une statue, dans un buste; quelquefois ils atteignent le but. Mais cette idée, concentrée dans un cadre de plus en plus étroit, à mesure que l'art se renferme davantage dans l'atelier, fait absolument défaut dans la statuaire monumentale. Est-ce à dire que le mal présent soit fatal, irrémédiable? qu'avec les talents très-nombreux et très-distingués que possède notre époque, la statuaire monumentale soit condamnée à ne nous donner que des morceaux détachés, se nuisant par leur voisinage, n'ayant aucune relation avec l'architecture et présentant parfois des chefs-d'œuvre d'exécution noyés dans le vague ou la banalité de la pensée? Non, un art qui possède encore tant d'éléments de vitalité, qui produit, assez fréquemment même, des œuvres d'une grande valeur, n'est pas destiné à périr pour le public, et à loger ses produits isolés sur quelques piédestaux, dans des hôtels, des palais ou des musées. Il est facile de mettre le doigt sur le mal, et il est bon que le public en connaisse exactement la cause. Or le public ne sait comment se gouverne la république des arts, et les critiques qui veulent bien se charger de l'instruire, ou n'en savent guère plus que lui, ou sont trop intéressés dans ces questions pour lui dire toute la vérité.

Se fait-il un monument dans lequel la statuaire sera appelée à remplir un rôle assez important, l'architecte conçoit le projet, le fait approuver par qui de droit et passe à l'exécution; aussitôt il est assailli de demandes de statuaires désirant concourir à l'œuvre. Naturellement il les renvoie à l'administration qui se chargera de faire les commandes en temps opportun. Cependant l'édifice s'élève, l'architecte prépare les places que doit occuper la statuaire. Là, des statues... Lesquelles? il n'en sait rien, cela lui importe assez peu... Elles auront 2 mètres de hauteur, voilà ce dont il doit se préoccuper. Ici, un bas-relief... Que représentera-t-il?... Nous verrons plus tard. Sur cet acrotère, ou devant ces trumeaux, des groupes... Que signifieront-ils?... L'Industrie, l'Agriculture, la Musique ou la Poésie?.... On décidera la question quand il en sera temps. Arrive le jour où il s'agit de mettre les artistes à l'œuvre. C'est le moment de la curée... Celui-ci obtient une statue... il est furieux parce que son confrère, plus favorisé, en obtient deux. A son tour, ce dernier maudit l'administration qui donne un groupe à M. X..., et

M. X... enrage de savoir que son groupe sera moins bien placé que celui donné à M. N... Si l'architecte est dans les bonnes grâces de l'administration, ses amis, les statuaires, seront bien partagés; si l'administration ne tient pas à lui être agréable, son avis ne sera même pas demandé, et il saura par lettre officielle que messieurs tels et tels, statuaires, ayant été chargés par l'administration de l'exécution de telles statues, tels bas-reliefs et groupes, il est invité à s'entendre avec ces artistes relativement à cette exécution. Si, dans cette distribution, les statuaires qui ont été évincés ne sont pas contents, la plupart de ceux qui ont obtenu quelque chose ne le sont guère. Celui-ci, qui a l'honneur de faire partie de l'Institut, trouve malséant qu'on ne lui ait donné qu'une part égale à celle octroyée au sculpteur qui ne fait pas partie de la congrégation; il se considère comme lésé et demande un dédommagement. Cet autre, qui a manifesté quelques idées d'indépendance vis-à-vis de l'administration ou de l'Académie, c'est tout un, n'a que des médaillons de plâtre à placer dans l'intérieur, ou un de ces bustes qui, dans nos édifices publics, sont la menue monnaie que l'on réserve pour les aspirants ou pour les artistes peu agréables, mais que l'on ne veut pas laisser mourir absolument de faim. M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, qui volontiers fait parler Phidias, devrait le prier de nous dire ce qu'il pense de cette façon de procéder lorsqu'il s'agit de décorer nos édifices? Quoi qu'il en soit, chacun se met à l'œuvre, avec cette condition que toutes les esquisses devront être soumises à l'architecte ou, le plus souvent, à une *commission* pour être approuvées avant de passer à l'exécution définitive. Naturellement, chaque statuaire fait son esquisse dans son atelier; il a son programme et ses dimensions. Quant au style du monument, quant à la place, quant à l'effet d'ensemble, il en tient rarement compte. Si son œuvre doit être bien placée, il espère écraser le confrère et faire quelque chose... d'étonnant. S'il n'a été favorisé que d'une commande d'ordre secondaire, il broche une esquisse tant bien que mal, rien que pour obtenir l'ordre définitif de passer outre. C'est une Muse ou une Saison, ou n'importe quoi qui rappelle n'importe quelle statue antique... Beaucoup de femmes dans cette statuaire officielle, rarement des hommes! La Gloire, la Guerre, la Foi, la Charité, la Paix, la Physique, l'Astronomie, tout cela est féminin; mais s'il s'agit du Commerce, du Printemps, de l'Été ou de l'Automne, ce sont encore des femmes qui sont chargées de remplir ces rôles. Si, dans quelque deux ou trois mille ans, lorsque l'herbe poussera là où s'élèvent nos édifices, de savants antiquaires font faire des fouilles, ils croiront certainement, en retrouvant tant de statues féminines, qu'une loi ou qu'un dogme religieux nous interdisait de représenter l'homme par la sculpture; et ils

feront à ce sujet de longs mémoires qu'on lira dans les académies d'alors et qui seront peut-être couronnés. Enfin, les esquisses sont approuvées. Veuillez bien remarquer qu'une esquisse au vingtième, ou même au dixième, ne dit absolument rien s'il s'agit d'occuper une place dans un édifice. Ces petites maquettes en terre ou en plâtre ne peuvent donner à l'artiste le plus exercé qu'une idée de la composition de l'œuvre elle-même, mais ne sauraient lui permettre de se former une opinion relativement à l'effet que produira cette maquette grandie — admettant qu'on en suive rigoureusement les traits principaux — lorsqu'elle sera posée sur ou devant le monument. On approuve donc, et on n'a pas autre chose à faire. Alors les statuaires qui ont charge de statues se renferment de nouveau dans leur atelier avec leur esquisse et travaillent séparément.

Quelques-uns — j'en ai connu, pour ma part, mais c'est l'exception — vont voir leurs confrères; généralement ils s'abstiennent de ces visites, afin de ne point subir une influence qui pourrait ôter quelque chose à la personnalité de leur œuvre. Pour ceux qui ont des groupes ou des bas-reliefs à sculpter, on élève devant la place qu'ils doivent décorer, de ces baraques en planches que chacun a pu voir, et ils mettent leurs praticiens à l'œuvre sur un modèle fait à moitié le plus habituellement. Croyez qu'on ne se visite guère d'une baraque à l'autre, par les raisons énoncées ci-dessus. Un matin, ces boîtes tombent, des chariots amènent les statues que l'on place dans leurs niches ou sur leurs piédestaux, et toutes ces œuvres dans lesquelles séparément il y a des qualités très-réelles produisent, au total, le plus étrange assemblage. Les statues faites dans l'atelier, loin du monument, sont grêles et mesquines; les groupes écrasent tout ce qui les entoure, sculpture et architecture. Tel bas-relief est rempli d'ombres; tel autre, en pendant, n'est qu'une tache lumineuse. Chaque artiste amène ses amis devant son œuvre, et ces amis ne regardent que son œuvre comme s'ils étaient dans l'atelier; on *s'éreinte* un peu réciproquement; le public ne comprend pas trop, et les critiques qui, par aventure, n'ont pas de parti pris, essayent de démêler une intention au milieu de tout cela, ce qui n'est pas aisé.

Ainsi que je l'ai dit, dans un précédent *entretien*, ce qui préoccupe tant de gens chargés de la construction de nos édifices, depuis les administrateurs jusqu'aux artistes exécutants, et surtout les administrateurs, ce n'est pas la question d'art, ce sont des questions de personnes. Il faut plaire à la congrégation et à ses agrégés, il faut ménager tel protecteur, avoir égard à telle situation très-intéressante: il faut que tout cela se passe en famille, contenter le plus de monde possible pour augmenter son importance et avoir une cour de solliciteurs et d'obligés, ne pas dégoûter les

gens de talent, mais ménager les médiocrités qui font nombre. Il serait naturel qu'un architecte chargé de la construction d'un monument, dans lequel la statuaire occupe une place importante, fût également chargé de choisir et de diriger les statuaires; mais pour que cela se pût faire, il faudrait que ces architectes fussent en état d'imposer une direction et que les statuaires voulussent bien l'accepter: or, nous sommes encore loin de pouvoir remplir ces deux conditions. Peu d'architectes, il faut l'avouer, sont en état de donner, sur une œuvre de sculpture, un avis critique motivé; très-peu pourraient mettre sur le papier leurs idées à cet égard, admettant qu'ils en eussent. Si encore il leur était loisible de choisir un seul artiste et de lui confier l'ensemble de la statuaire décorant une façade ou une salle, à ses risques et périls, peut-être cette sculpture serait-elle en désaccord avec l'architecture, mais il y aurait des chances pour qu'elle fût en harmonie avec elle-même. Cela ne fait pas l'affaire des grandes administrations, et l'heureux élu aurait fort à faire de se défendre contre les récriminations et les haines qu'il accumulerait ainsi sur sa tête. Les choses étant ainsi, les architectes sages évitent, autant que faire se peut, de prévoir de la statuaire sur les monuments qu'ils élèvent; ceux qui sont assez hardis ou assez peu expérimentés pour oser demander à la statuaire un élément décoratif important ont toujours à s'en repentir.

Après les Égyptiens, et dans un tout autre ordre d'idées, aucune période d'art, à notre avis, n'a mieux su appliquer la statuaire à l'architecture que la belle époque du moyen âge. Nous avons si peu de statuaire grecque concourant à une œuvre monumentale, que je n'oserais affirmer qu'au point de vue de la composition, de l'entente générale, les Grecs aient été supérieurs ou inférieurs à nos maîtres du moyen âge. On ne peut parler que de ce qui existe, de ce que l'on voit et de ce que l'on peut analyser par conséquent. Or si la statuaire des édifices grecs connus est, comme exécution, supérieure à tout ce qui ait jamais été fait, on peut ne pas s'émerveiller outre mesure devant ces compositions uniformes et ces compartiments réservés à la statuaire dans le temple grec. Évidemment (je ne parle que des temples) la statuaire est sacrifiée à la composition architectonique; elle ne remplit qu'un rôle restreint et qui ne peut avoir une influence considérable, en bien ou en mal, sur l'effet d'ensemble. Il est à croire — et nous en avons un exemple dans le Pandrosium d'Athènes (1) — que les Grecs avaient élevé des édifices dans lesquels la statuaire avait, sur la composition architectonique, une influence prépondérante; mais ces monuments n'existant plus, on ne peut, à cet égard,

(1) Voyez le SEPTIÈME ENTRETIEN.

que se livrer à des conjectures plus ou moins ingénieuses. Je suis disposé à admettre, chez les Grecs, une supériorité absolue en matière d'art; mais, en fait d'architecture, on ne peut parler que de ce qui existe et non de ce que l'on suppose avoir existé; du moins, ce n'est pas ici l'occasion de le tenter. Il n'y a pas à s'étendre sur la statuaire appliquée à l'architecture de l'empire. La statuaire n'a rien à faire avec le génie du Romain; c'est pour le Romain un art exotique, un objet de luxe, et la beauté de l'édifice réellement romain ne consiste que dans son admirable structure. J'admets volontiers que dans la basilique du forum de Trajan la statuaire occupait une place importante, qu'elle était remarquablement disposée, si l'on s'en rapporte à des médailles et à quelques débris, mais il serait difficile de faire de cet édifice, à ce point de vue, une restauration appuyée sur des éléments certains. Les arcs de triomphe — je ne parle pas des temples romains qui sont une importation grecque altérée — sont à peu près les seuls édifices romains encore existants dans lesquels la statuaire ait avec l'architecture une liaison intime. Bien que l'assemblage ne donne pas, dans ces monuments, une harmonie exempte de critiques, cependant on ne peut méconnaître l'entente d'un effet général grandiose, des rapports d'échelle souvent heureux, et surtout l'unité de composition entre les statues, les bas-reliefs et les lignes de l'architecture. Il y avait là certainement entente parfaite entre l'architecte et le sculpteur, et il est probable que Rome ne possédait pas une administration chargée de distribuer des commandes à dix statues pour orner un édifice. D'ailleurs, quant à l'idée, elle ne manque pas plus dans la statuaire appliquée à un objet chez le Romain que chez le Grec. Les sujets se tiennent, signifient quelque chose, composent un ensemble clair. Sous ce rapport, la colonne Trajane, dont nous avons déjà parlé (1), est un chef-d'œuvre; et les arcs de triomphe, seuls monuments qui nous présentent encore des exemples complets de l'union intime de la statuaire à l'architecture chez le Romain, n'expliquent pas moins clairement les motifs qui les ont fait élever. On peut me dire que j'en parle à mon aise: qu'il n'y avait aucune difficulté, chez les Grecs, à l'aide de leur mythologie et de leur histoire héroïque, à composer sur un monument sacré des œuvres de statuaire ayant une relation compréhensible pour tous; chez les Romains, à trouver les sujets convenables pour décorer un arc de triomphe; des combats, des dépouilles, des traités, des captifs, des victoires; tout cela va de soi et est compris de tous; chez les gens du moyen âge, au milieu d'une société en grande partie établie et vivant sur une croyance reli-

(1) QUATRIÈME ENTRETIEN.

gieuse, de montrer sur les faces d'une église toute la hiérarchie sacrée, l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. Mais quel programme de statuaire adopter pour une bourse, pour un palais de justice, pour un théâtre? Ne sommes-nous pas dès lors entraînés vers ces abstractions vaines et passablement uniformes qui ne disent rien à la foule? Un public peut se former une idée de Jupiter, des Parques, de la Vierge; à la rigueur, il peut arriver à personnifier une vertu, une qualité, le Courage, la Patience, la Foi, la Force; même une ville, une province; mais sous quelle forme prétend-on lui montrer l'Industrie, le Commerce, la Constitution, la Physique, l'Astronomie, la Musique, la Poésie lyrique ou légère? Que des muses président à la tragédie, à la comédie ou à l'astronomie, cela se comprend, comme on peut comprendre une divinité présidant à la pluie ou aux moissons: la foule admet un mythe et tout est dit; mais comment personnifier une abstraction? Sommes-nous donc éternellement condamnés à reproduire des mythes qui n'ont pour nous aucune signification, ou à donner une forme à des idées qui ne comportent aucune forme? Ou bien faut-il nous en tenir aux allégories glacées et toujours ridicules; montrer le despotisme écrasé sous la libre pensée, ou l'anarchie vaincue par l'ordre, ou la religion abritant sous son éternel manteau ceux qui souffrent, la liberté brisant un tas de chaînes? N'y a-t-il pas mieux ou autre chose à faire? Ne trouverait-on pas dans le passé des idées en germe que nous pourrions développer? En fait d'art, de poésie, de sentiments, il y a longtemps que tout est trouvé, parce qu'il y a longtemps que le cœur humain bat de la même façon, et ce qu'on appelle le neuf ne peut être qu'un développement plus étendu ou plus large d'une idée habituellement bien vieille. C'est avec deux sentiments, l'amour et la haine, que les poètes, les romanciers et les auteurs dramatiques savent et sauront encore longtemps émouvoir les lecteurs et les auditeurs, à la condition de présenter ces deux sentiments sous un nouvel aspect.

Je conviens que s'il s'agit de faire un programme destiné à la composition d'une œuvre générale de statuaire pour un monument, il faut un peu d'esprit et beaucoup de tact, et les administrations n'ont pas à se préoccuper de ces conditions; mais au moins les architectes pourraient-ils, eux, en tenir compte, car il y va souvent de leur réputation. Les banalités sculpturales dont ils couvrent les monuments qui leur sont confiés, sont imputées à l'aridité de leur imagination, à leur défaut de connaissances ou à des préjugés d'école qui, quoi qu'ils prétendent, ne dépassent pas les limites d'un cénacle très-restreint. Les neuf dixièmes des sculpteurs, des peintres, vivent entre eux et manifestent un mépris profond pour qui ne tient pas le ciseau et le pinceau; les architectes, moins exclu-

sifs peut-être, sont cependant atteints de cette maladie de la caste, inoculée chez nous par l'institution des Académies. Ce monde d'artistes lit peu, ne tient pas à se mettre au courant du mouvement général des idées. Par contre, le public ignore absolument les motifs qui dirigent les artistes dans telle ou telle voie. Le contact ne se faisant jamais ou presque jamais, l'éloignement de ce public pour les questions qui intéressent les artistes augmente en raison directe du mépris que ceux-ci manifestent pour des jugements portés en dehors de la caste. A ce compte, les artistes ont, les premiers, tout à perdre, et il serait utile qu'ils en fussent convaincus, dans leur propre intérêt. Ceux, parmi eux, qui recherchent le succès, sentant bien qu'entre le public et eux il y a différence de langage, flattent les goûts équivoques de la foule, ne pensant pas qu'il puisse y avoir chez elle autre chose que des fantaisies malsaines. Quel que soit le talent qu'ils mettent dès lors dans leurs productions, ces artistes abaissent le niveau de l'art, et tendent à en faire un assez vilain métier. Qu'on ne se méprenne pas, je ne suis pas de ceux qui admettent un grand art et un petit art; il n'y a qu'un art, et si le public donne la préférence aux œuvres d'un genre équivoque, c'est qu'il trouve au moins là des idées, tandis qu'il n'en démêle aucune dans les œuvres d'un genre relevé. Ce qu'on appelle aujourd'hui, par exemple, statuaire ou peinture religieuse est tout simplement, quel que soit le mérite de l'exécution, le genre ennuyeux par excellence, et celui dans lequel la pensée fait absolument défaut. Ce n'est pas parce que ces œuvres représentent des sujets prétendus religieux que le public ne les regarde pas, c'est parce que ces œuvres reproduisent des poncifs dépourvus de toute pensée religieuse ou autre. Tous les sujets sont bons, à la condition qu'ils reflètent sur le public une pensée nette; or, pour peindre ou sculpter des sujets d'un ordre élevé, il faut nécessairement que l'artiste qui les conçoit ait l'esprit élevé et ne prenne pas ses inspirations dans l'arsenal des banalités consacrées. Tout peintre qui fait une peinture religieuse est hanté immédiatement par les productions de Raphaël ou de quelques maîtres de la renaissance. Tout sculpteur qui fait un bas-relief, un groupe ou une figure allégorique ou d'une mythologie douteuse, est de même circonvenu par les œuvres de l'antiquité ou, ce qui est pis, des imitateurs de l'antiquité. Cela fatigue, non sans raison, le public, ou, tout au moins, ne peut attirer son attention. Il sait, à première vue, que c'est là une affaire de convention quasi officielle; il ne croit pas, selon une expression triviale, *que cela soit arrivé*, et il passe. Indépendamment du mérite de l'œuvre, il n'en était pas ainsi chez les Grecs, et les sculptures qui décoraient le Parthénon ou le temple de Thésée avaient pour eux une signification bien

claire et, pour ainsi dire, vivante. Il n'en était pas ainsi non plus pour les populations qui jadis s'arrêtaient devant un portail de cathédrale, car non-seulement là ce public retrouvait tout un monde qu'il connaissait, mais il y voyait la lutte éternelle du bien contre le mal, la ruine des méchants, l'apothéose des justes, la glorification de la vertu si humble qu'elle fût. C'était ainsi qu'à l'aide d'une idée ou d'une succession d'idées comprises de tous, si la forme était belle, les yeux s'habituèrent à s'intéresser aux choses d'art, à les aimer et à se familiariser avec le beau. Pour le public, il n'y a d'autre moyen de l'habituer au beau et de le lui faire aimer que de présenter la forme belle comme l'expression d'une idée qui frappe son intelligence, l'occupe et l'intéresse. Mais faut-il que l'idée ne fasse pas défaut, qu'elle soit compréhensible et qu'elle frappe juste. Laissant de côté les plates allégories ou les abstractions en sculpture, si nous prenons, par exemple, un bas-relief de nos jours représentant le jugement dernier, — j'admets que le jugement dernier soit une croyance acceptée de tous, — il n'en est pas moins vrai que le xix<sup>e</sup> siècle a sonné depuis longtemps, et que l'idée que les personnes religieuses se forment du jugement dernier ne peut être celle qui entraînait dans l'esprit des populations au xii<sup>e</sup> siècle. Eh bien, si l'on compare les bas-reliefs représentant cette scène sur nos vieilles cathédrales avec le bas-relief qui décore le tympan de la Madeleine, c'est dans les premières sculptures que se développera une pensée philosophique, délicate et vraie, et dans le second que s'étalera la pensée matérielle et grossière, ou plutôt l'absence de la pensée. Examinons, d'abord le bas-relief du xii<sup>e</sup> siècle : le Christ est représenté demi-nu, montrant ses plaies, c'est-à-dire le sacrifice de la Rédemption, l'effort divin destiné à racheter les péchés du monde. Cela seul indique que ceux qui sont condamnés ne sont pas excusables. Il est accompagné des anges qui portent, comme témoignage, les instruments de la Passion. Puis son disciple favori, saint Jean, et sa mère à genoux, à ses côtés, intercèdent pour les humains. Les élus, tous vêtus de même, couronnés, n'ont pas de sexe, ce qui sauve, au point de vue de l'art, une grande difficulté ; les damnés, au contraire, conservent leurs attributs ; c'est une foule dans laquelle s'entassent des gens de tout état, peuple, marchand, soldat, femmes, pape, roi, prêtre : nulle distinction entre les réprouvés. Certes, la croyance admise, on ne peut la rendre avec une pensée plus juste et en même temps plus conforme aux données de la plastique. Que nous montre le bas-relief du tympan de la Madeleine ? Un Christ vêtu qui semble venu là pour séparer une foule en deux ; d'un côté, des personnages, des femmes surtout, aux expressions béates, et qui semblent s'adresser au Sauveur pour le remercier de les séparer d'un tas d'énerg-

mènes qui s'en vont de l'autre côté en faisant force grimaces et se donnant des bourrades. Je le demande à tous ceux qui sont de bonne foi : lequel de ces deux sujets renferme la pensée religieuse propre à impressionner la foule ? Mieux vaut, en vérité, ne pas faire de statuaire et s'abstenir comme les musulmans, que de mettre au frontispice de nos églises des sujets aussi dépourvus de toute pensée, je ne dirai pas religieuse, mais juste, mais saine. On me dira que le bas-relief du tympan de la Madeleine n'est pas fait pour convertir les gens, mais pour montrer aux générations comme nos statuaires savent modeler et draper une figure... Qu'est-ce que cela fait au public, si ces figures si bien modelées et drapées qu'elles soient, ne lui apprennent rien, ne disent rien à son esprit, ne font naître chez lui aucune impression morale ; il préférera se promener au musée des antiques, et il aura raison. Bien que nous ne croyions plus guère au jugement dernier, et que je n'aie jamais vu un passant s'arrêter pour considérer le tympan de la Madeleine, en traversant le parvis de Notre-Dame (ce qui m'est arrivé quelquefois), j'ai souvent aperçu des groupes de gens arrêtés devant la porte centrale et interprétant à leur manière les bas-reliefs du tympan qui la surmonte. Encore aujourd'hui, cette sculpture provoque les idées, fait songer à quelque chose, tandis que celle de la Madeleine intéresse peut-être quelques statuaires, mais est comme non avenue aux yeux du public pour lequel cependant on doit supposer qu'elle est faite. Encore là existe-t-il une apparence d'idée... pauvrement rendue ; mais que dire de ces statues juchées on ne sait ni pourquoi, ni à propos de quoi, sur la plupart de nos églises modernes, et qui ne sont évidemment faites que pour donner du travail aux artistes, qui croient avoir acquis le droit à la sculpture ?

Laissons ces misères, et voyons s'il n'est pas un moyen d'échapper aux mythologies fanées, aux allégories insipides et au style religieux maladif ou sottement béat qui envahissent nos édifices depuis nombre d'années. Il est un sujet, éternellement vrai, et qui, tant qu'il y aura des humains sur cette terre, aura toujours le pouvoir d'intéresser : c'est l'antagonisme entre le bien et le mal, la lutte des bons contre les mauvais, de la vérité contre l'erreur. Que l'erreur ou le mal triomphent souvent, les défaites du vrai et du bien n'ont pu atténuer le respect que chacun leur voue dans sa conscience. Cet antagonisme offre aux artistes une mine inépuisable de sujets, et notamment aux sculpteurs qui ne disposent que d'un petit nombre de moyens pour exprimer une idée. Celle-là saisit toujours l'esprit parce qu'elle rappelle à chacun sa propre histoire, qu'elle encourage les victimes à persister dans le bien, et qu'elle met l'erreur ou la méchanceté au pilori en face du public.

Les statuaires et les peintres du moyen âge l'avaient bien compris ainsi, et ils nous ont laissé de nombreux exemples plastiques de cet antagonisme, aussi bien dans les monuments religieux que dans les monuments civils. Personnifier une vertu, une qualité et placer en opposition le contraire de cette vertu ou de cette qualité est une idée au moins ingénieuse au point de vue de l'esthétique. C'est un motif de contrastes qui ne peut manquer d'attirer les yeux et d'occuper l'esprit; c'est de plus un élément de compositions plastiques. Il ne s'agit pas d'avoir recours à l'allégorie et de montrer, par exemple, comme je le disais tout à l'heure, la personnification de l'Ordre écrasant la personnification de l'Anarchie, ou de la Liberté piétinant le Despotisme. Mais je prévois les objections... Comment prétendez-vous, sur nos édifices, établir ces corrélations de sujets? D'accord, cela est impossible avec l'architecture telle qu'on la conçoit en ces temps-ci; et c'est justement à cela que j'en voulais venir. Si l'on prétend appeler la statuaire sur une façade, on lui ménage quelques tympans, quelques niches, quelques piédestaux qui sont évidemment des chevilles, puis on dit à la troupe des élus : voilà vos places; il pourrait y en avoir moins, ou plus, ou pas du tout; car cette statuaire ne participe pas de l'édifice, elle ne constitue qu'une décoration superflue, un appoint de luxe. Entre le groupe qui est placé là sur un piédestal près du sol, les statues juchées dans ces niches et le bas-relief qui remplit un tympan, nous ne songeons à établir par la pensée, le sujet et même l'exécution, nuls rapports. Si ces œuvres signifient quelque chose, c'est chacune de son côté. L'iconographie générale n'existe pas, on ne s'en préoccupe pas. Ce sont des morceaux de sculpture, rien de plus; n'y cherchez pas autre chose. Cependant précisons.

De toutes les architectures connues qui ont appelé la statuaire comme appoint décoratif, il ressort trois systèmes différents entre eux, et il ne paraît guère possible d'en trouver un quatrième. Le premier, le plus ancien, est celui adopté par les Égyptiens, et il est probable qu'ils n'en sont pas les inventeurs. Ce système consiste, comme on sait, à revêtir les nus d'une sorte de tapisserie continue représentant des sujets religieux, héroïques ou historiques, tapisserie qui ne modifie d'aucune manière les lignes principales de l'architecture; puis à placer des figures colossales devant des piliers ou des pylones, ou en manière d'ornements; figures qui participent essentiellement à l'architecture aussi bien par leur composition que par la façon dont elles sont traitées. Là, la statuaire et l'architecture semblent pour ainsi dire poussées ensemble. On peut comprendre dans les dérivés de ce système les monuments grecs. Beaucoup moins prodigues de statuaire monumentale que l'ont été les Égyptiens,

les Grecs considéraient encore ce genre de décoration comme faisant partie essentielle de l'architecture. Les métopes, les tympans et frises du Parthénon sont des panneaux ou des tapisseries de sculpture qui n'ont sur les lignes structurales aucune influence; et si nous ne connaissons aucun temple grec dont les murs de la cella aient été couverts de bas-reliefs du haut en bas, la chose a pu se faire et n'est pas contraire à la manière de comprendre, chez eux, l'application de la statuaire à l'architecture. L'exemple de la basilique des Géants à Agrigente permet aussi d'admettre que les statues colossales ayant un caractère purement architectonique, participant essentiellement aux lignes de l'architecture, comme chez les Égyptiens, étaient acceptées par les populations doriennes. Après ce système primitif et dont on retrouve les expressions en Asie, on peut classer le système romain. Il est toujours entendu que nous parlons de l'architecture appartenant réellement aux Romains, et non de leur imitation de l'art grec. Le système romain ne considère la statuaire que comme un appoint décoratif sans liaison intime avec l'architecture. A part quelques monuments dont nous avons fait ressortir les qualités à ce point de vue, savoir, la colonne Trajane et les arcs de triomphe, les Romains prennent la statuaire comme une dépouille dont ils ornent leurs édifices; et en effet, c'est ainsi qu'ils ont procédé. Ce sont les premiers peut-être qui ont eu ce goût d'amateurs d'objets dont la valeur était cotée, et qui ont prétendu s'en faire honneur en les accumulant chez eux. Sous la république encore, Cicéron se fait un musée, et, à défaut de statues originales grecques, prie son ami Atticus de lui envoyer d'Athènes des copies ou des moulages. Il ne paraît pas que les Romains, sauf dans les monuments d'un ordre particulier dont nous avons parlé, se soient préoccupés de l'iconographie. Leurs architectes, comme les nôtres, préparaient des niches, élevaient deçà et delà des piédestaux, et l'on allait en Grèce chercher des statues propres à remplir ces places.

Apparaît enfin le système adopté par les artistes du moyen âge, système qui rend à l'iconographie l'importance qu'elle avait acquise chez les Égyptiens et en Grèce, mais qui, au point de vue de la composition, procède autrement. Ce système n'admet pas la statuaire colossale (1), et groupe les figures de manière à présenter sur un point un effet scénique saisissant. Il ne comporte pas, comme les sculptures égyptienne et grecque,

(1) On ne peut donner le nom de statuaire colossale qu'à celle qui par ses proportions relatives paraît telle. Les statues des rois des galeries de Notre-Dame d'Amiens, qui ont 4 mètres de hauteur, n'ont pas la prétention de paraître colossales, et ne sont telles qu'à cause de la hauteur où elles sont placées. De fait, elles semblent être de grandeur naturelle.

le bas-relief, ces sortes de tapisseries couvertes de figures d'un modelé peu saillant, et tous les sujets sont représentés ronde bosse, sauf sur quelques points rapprochés de l'œil et destinés à présenter l'apparence d'une tenture. Il ne cherche pas, comme l'artiste égyptien et grec, à développer la statuaire sur de larges parements ou sur de longues frises, mais au contraire à la concentrer sur quelques points dont l'excessive richesse et les effets brillants contrastent avec les parties tranquilles. Plus que l'Égyptien et le Grec, il fait participer la statuaire à la structure ; elle s'y associe intimement, la fait ressortir même ; et l'on peut donner comme preuve de ce fait ces portes si richement décorées, dont les linteaux, les tympans, les jambages, les vousoirs de décharge sont nettement accusés par les dispositions sculpturales, de telle sorte que chaque sujet, chaque figure est un morceau de pierre dont la fonction est définie et utile. L'artiste du moyen âge, en France, autant par des motifs déduits de la nature du climat que par des raisons d'art, abrite la statuaire et lui permet rarement de se découper en silhouette sur le ciel. D'ailleurs la statuaire du moyen âge, comme celle de l'Égypte, de l'Inde et de la Grèce, est toujours peinte. Ce qui équivaut à dire que les civilisations qui ont réellement eu des écoles de statuaire ont pensé que cet art ne pouvait se passer de la peinture.

Il ressort assez clairement, je crois, de ce qui vient d'être exposé, que la statuaire appliquée à l'architecture s'est conformée à deux systèmes distincts de composition : l'un qui appartient aux peuples asiatiques, à l'Égypte et aussi à la Grèce ; l'autre qui appartient à notre art du moyen âge.

Les Romains n'ont adopté ni l'un ni l'autre avec franchise ; leur méthode consiste à n'en avoir aucune. Nous paraissions aujourd'hui préférer cette négation ; c'est-à-dire, l'absence d'une iconographie et l'absence de parti pris comme disposition décorative, mais avec des prétentions que n'avaient certainement pas les Romains. Alors pourquoi vanter les Grecs, si nous tenons si peu à leur ressembler par les bons côtés, et que vont faire à Athènes nos architectes ? Serions-nous comme ces fripons qui n'ont sur les lèvres que les mots d'honneur et de probité ? Je préfère la franchise avec laquelle quelques membres de l'Académie des Beaux-Arts, il y a une vingtaine d'années, alors qu'on inaugurerait pour nos artistes les voyages helléniques, déclaraient que le séjour en Grèce était inutile, sinon nuisible aux architectes. Ils supposaient que le séjour dans la patrie de Périclès — et en cela l'expérience prouve qu'ils se trompaient — pouvait leur donner des idées contraires aux origines de l'institution académique, et les détourner du style romain bâtard, le seul admis par cette institution,

et dont le siècle de Lebrun est resté pour elle l'expression. Par le fait, nous en sommes toujours réduits à ce romain de fantaisie, avec quelques signes d'appauvrissement : ce qui doit être ; et si nos architectes rapportent quelque chose de l'Attique, ce sont des narrations, mais des principes, point ; ou du moins se gardent-ils de les appliquer dans leurs œuvres.

Je ne tiens pas du tout à ce qu'on nous rebâtisse à Paris un des monuments de Thèbes, ni même le Parthénon ; qu'en ferions-nous ? Si l'on doit absolument copier un édifice du passé, je préfère voir élever quelques-unes de ces constructions franchement romaines, comme, par exemple, la basilique de Constantin ; au moins pourrions-nous l'utiliser. Mais alors soyons modestes ; considérons les façades de nos édifices comme des expositions d'œuvres d'art, des musées ou des bazars en plein air où chaque sculpteur offre son morceau aux amateurs, mais n'ayons pas la prétention de faire croire que nous savons appliquer l'art de la statuaire à l'architecture. Qu'on me permette, à ce propos, une anecdote ; d'ailleurs elle n'est pas longue. A dix-sept ans, X... était élève dans l'atelier d'un architecte, membre de l'Institut, excellent homme s'il en fut, et qu'il vénérât comme il méritait de l'être, à cause de la droiture de son caractère. Ce maître faisait copier à son élève et laver beaucoup de fragments tirés d'édifices romains ; et sur la marge de ses dessins, le jeune homme s'amusait à faire des ensembles présumés des monuments dont une portion seule lui était confiée. Bien entendu, ces ensembles ne pouvaient avoir aucun rapport avec la réalité. Il bâtissait cela à l'aide de réminiscences de toute provenance, et Dieu sait quelles singulières compositions donnaient ces mélanges. Les éclectiques en eussent tressailli d'aise ! Une porte du temple de Cora se trouvait plantée sur quelque façade de maison entrevue à Rouen ou à Dreux ; un ordre du théâtre de Marcellus était surmonté d'un attique couvert de bas-reliefs et portait sur un soubassement emprunté à quelque palais de Florence. Les premières fois, le maître parut ne faire aucune attention à ces restaurations fantastiques ; voyant que ces vellétés se renouvelaient, il dit : « Qu'est-ce-là ? » En balbutiant, l'élève cherchait à expliquer ses motifs. On lui tourna le dos. Cependant, voyant que le mal était chronique, un beau matin l'élève fut appelé dans le cabinet du patron, qui lui tint à peu près ce langage : « Mon ami, « vous perdez votre temps : si vous avez de quoi faire un petit voyage, « voici l'été, allez-vous-en sur les bords de la Loire ou en Normandie, « copiez les édifices que vous verrez, et montrez-moi vos dessins au re- « tour. » Croyez que le rapin ne se fit pas répéter l'avis. Au retour, en effet, il n'eut rien de plus pressé que de mettre son portefeuille sous les yeux du patron. Après avoir tout regardé en silence : « Eh bien, dit-il, que

« concluez-vous de tout cela? » L'apprenti architecte n'avait rien conclu, comme vous le pensez, et restait silencieux. Le maître ajouta : « Puisque, « d'un fragment, d'un ordre que vous copiez dans l'atelier, vous préten- « diez en déduire le monument tout entier, comment de tant d'édifices ou « portions d'édifices que vous avez dessinés ne tirez-vous aucune consé- « quence? Une maison, un hôtel, une église ont leur raison d'être, et « tout ce qui contribue à la décoration de ces édifices doit avoir sa raison « d'être. Vous êtes-vous demandé si les divers édifices que vous avez des- « sinés vous ont séduit, vous ont donné l'envie de les copier parce qu'ils « étaient en rapport excellent avec leur destination, et si leur décoration « était ce qu'elle doit être? Je vois que, de sentiment, vous avez assez bien « choisi; mais cela ne suffit pas, il faut savoir pourquoi et comment une « œuvre d'art plaît. Retournez voyager, mon ami, si vous le pouvez, et « faites que votre tête travaille plus que votre main, sur les chemins aussi « bien qu'à l'atelier. » Le conseil était trop du goût de l'élève pour qu'il ne fût pas suivi; il ne cessa de courir la France et une partie de l'Europe, entendant toujours résonner les derniers mots de son excellent patron. Et la conclusion finale, la voici : C'est que, pour plaire, quelle que soit la parure sous laquelle l'art de l'architecture se montre, il faut que l'expression résulte d'une pensée parfaitement nette et définie; que sous le prétexte de rendre une inspiration soudaine, une disposition métaphysique de l'esprit, un sentiment, elle ne s'égaré jamais dans le vague du songe insaisissable. Les mouvements que la musique et la poésie peuvent provoquer dans l'âme de l'auditeur ne sauraient se produire devant une œuvre d'architecture, qui ne touche l'esprit qu'en passant par le crible de la raison. A ce compte, on devient exclusif, comme disent nos modernes fantaisistes, c'est-à-dire qu'on exclut de l'art tout ce qui ne remplit pas cette condition.

Vouloir transposer dans les arts, cela sent un peu la décadence. L'écrivain prétend peindre, il échange sa plume contre un pinceau, et, pour lui, les mots de la langue deviennent une palette. Brin à brin il détaille les ronces de son paysage, ne vous fait grâce ni des termes techniques, ni des ombres et des lumières; il vous donne un catalogue des cailloux du chemin; il sait que celui-ci est composé du granit le plus pur, cet autre d'un fragment de quartz, et croit, après cet inventaire, vous placer devant un site; il *estompe* les fonds et *glace* les feuillées..... Le moindre croquis ferait mieux notre affaire. Par contre, il est une école de peinture qui voudrait, d'un tableau, faire un manifeste philosophique ou social. Pas une draperie, pas un accessoire qui ne soit dessiné sans une profonde intention. La peinture passe ainsi au logogriphe; et si l'on ne saisit pas tout d'abord les moindres recherches de l'artiste, si l'on ne pénètre pas avec

lui dans le dédale des pensées malades qu'il a cru fixer sur sa toile, on est à ses yeux un sot.

En architecture nous avons aussi ces fourvoyés. Ils sont rares, j'en conviens, et en présence du défaut d'idées que manifestent la plupart des conceptions architectoniques modernes, je me sens pris d'une grande indulgence pour ces chercheurs à côté du droit chemin; encore sont-ils des chercheurs! Cependant la jeunesse s'en doit garer, ils sont dangereux.

Une page de copie employée à décrire, dans un roman ou une nouvelle, le coin d'une cour sordide ou le dessous d'un escalier abandonné aux rats, n'est qu'une page inutile; on la peut passer. Une plume légère, d'heureuses tournures, un cliquetis de mots, un choix d'antithèses piquantes, tiendront encore le lecteur en éveil; mais en architecture il n'en va pas ainsi et les transpositions sont lourdes. Même sur le papier cet art est forcé d'exprimer la pensée par des procédés positifs, rigoureusement déduits de lois impérieuses; et quand il faut rendre une idée vague, nuageuse, en dehors du domaine de la plastique, par de la pierre, du bois, du fer, on est bien près de toucher au ridicule.

N'est-il pas étrange qu'au moment où une certaine école d'écrivains s'efforce d'inventorier jusque dans les plus minutieux détails un bout de paysage, une chambre, un taudis, sous le prétexte de vous faire paraître plus saisissante et vraisemblable la scène qui va se passer devant vos yeux, il se trouve des architectes qui, dédaigneux du côté matériellement impérieux de leur art, ne tenant compte ni des besoins les plus vulgaires, ni des matériaux, ni de leur emploi, ni des rapports de la dépense avec l'importance de l'objet, prétendent exprimer avec de la pierre et du fer une pensée complexe, difficile à faire saisir même à l'aide de l'analyse la plus délicate.

L'architecture ne saurait avoir cette prétention, elle ne parle que le langage plastique. Il est clair que si l'architecte élève un mur sans ouvertures, il donne l'idée d'un lieu fermé, défendu, de la défiance par conséquent; que si, au contraire, il perce une façade de nombreuses baies et la décore de sculptures, il donne à son édifice une apparence hospitalière, y attache une idée de plaisance et de luxe. La défiance ou l'hospitalité luxueuse sont d'ailleurs des impressions très-simples et concordantes avec la plastique, parce qu'elles touchent à des faits matériels, visibles et sensibles. Mais comment rendrez-vous en architecture l'*amour de la patrie*, le *sentiment du devoir*, la *tolérance*, l'idée de *fraternité et d'union*?

Ce sont là des résultats complexes et réfléchis des mouvements du cœur humain, qui sortent entièrement du domaine plastique; et si, par aventure, un artiste essaye de rendre ces idées métaphysiques à l'aide de la

pierre et du fer, il est entraîné à composer de véritables rébus ou à sacrifier des nécessités essentielles, des convenances impérieuses à l'expression d'une pensée philosophique qu'au total personne ne pénètre, et qui demanderait, pour être comprise, quelques pages de texte ou la présence d'un cicerone.

Or, pour en revenir à la sculpture, il me paraît que le nom de statuaire monumentale ne saurait être accordé qu'à celle dont toutes les parties sont liées à l'architecture aussi bien par la pensée générale que par l'exécution dans le détail. La statuaire de l'Égypte, celle de la Grèce et celle de notre moyen âge, par des moyens différents, sont arrivées à satisfaire à ces données impérieuses, et la dernière venue, celle du moyen âge, a fourni, sans abandonner son principe, la plus grande variété d'expressions qu'il soit peut-être possible d'obtenir. Depuis le milieu du XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup>, cet art français a produit, avec une abondance sans égale, une quantité d'œuvres d'architecture dans lesquelles la statuaire, fût-elle d'une exécution médiocre, obtient des effets dont la grandeur n'est pas contestable. Citerai-je comme exemples les portes des abbayes de Moissac et de Vézelay, les porches latéraux de Notre-Dame de Chartres, de la cathédrale de Bourges, de l'église Saint-Seurin de Bordeaux, ceux du portail de la cathédrale d'Amiens, et la façade de Notre-Dame de Paris? Qui ne connaît et qui n'a entre les mains des gravures ou des photographies de ces merveilleuses conceptions, à la fois architectoniques et sculpturales? Conceptions dans lesquelles l'iconographie est si bien tracée, les rapports d'échelle si savamment observés! Mais cherchons des exemples plus modestes. La valeur d'un art se manifeste, non par quelques conceptions grandioses où les ressources de toute nature ont abondé, mais dans les œuvres d'un ordre relativement secondaire. Un siècle qui, à côté de monuments d'une richesse inouïe, d'un luxe prodigieux, d'un déploiement exagéré de moyens, élève des bicoques sans nom, constructions dignes des barbares, tant elles sont mal conçues, mal exécutées et difformes, ne peut passer pour un siècle d'art. Pour exister, l'art a besoin d'une atmosphère dans laquelle il puisse vivre. Si on le met en serre chaude, il n'est plus qu'une curiosité, un amusement ou un objet d'étude pour quelques privilégiés. Supposons un propriétaire terrien qui ferait élever une serre magnifique, qui consacrerait tout son avoir, qui emploierait tous les bras dont il dispose à faire pousser dans cette serre les plantes les plus rares, mais qui laisserait les chardons et les ronces pousser sur ses terres; n'aimerait-on pas mieux voir la serre à bas et les terres produire de beaux bois, de belles moissons, de belles vendanges? Nous sommes un peu en France, aujourd'hui, s'il s'agit d'architecture, comme

ce seigneur; nous avons une serre magnifique, et à côté trop de char-dons. La vie de l'architecture, autrefois répandue partout sur notre sol, s'est concentrée dans une serre chauffée et cultivée à grands frais; et, après tout, on aime toujours mieux se promener sous des futaies poussant à l'air libre que sous des ombrages protégés par un vitrage.

Quant à la statuaire, en supposant même que nous soyons trop sévère dans notre appréciation lorsqu'il s'agit de deux ou trois de nos grandes villes, si par hasard elle se montre dans des édifices communaux, n'est-elle pas grotesque? Ou bien, si, grâce à la libéralité d'une administration, elle figure sur une façade, a-t-elle quelque relation possible avec cet édifice? Acheter une statue dans une exposition, l'emballer, l'envoyer à deux ou trois cents kilomètres pour être placée dans une niche disposée sur la paroi d'un mur et qui attend n'importe quoi, c'est ce qu'on appelle encourager les arts! Encourager l'artiste à faire une seconde statue dans l'espoir qu'elle aura le même sort que la première, oui.... Mais l'art, qu'a-t-il à voir là dedans? C'est cependant vers ce but que tendent la plupart de nos statuaires; je ne parle que de ceux qui ont un talent réel. Faire tranquillement une statue ou un groupe dans l'atelier, et voir l'objet acheté par une administration pour être envoyé quelque part. Ni l'artiste qui le cède, ni l'administration qui l'achète, ne savent où. On trouvera bien une place! Et « à statue donnée.... » De pareilles habitudes sont-elles de nature à former une école de statuaire monumentale?

Existen-elles, oui ou non, ces habitudes? Y a-t-il quelque exagération dans ce qui vient d'être dit? Dernièrement il a été question de réformes dans le domaine des arts. Sait-on, dans le public, sur quoi ont porté la discussion entre les artistes? Sur l'exposition, c'est-à-dire sur l'organisation d'un vaste bazar. — Quelques-uns demandent que tout le monde puisse y placer ses œuvres; d'autres veulent un jury éliminateur; plusieurs — et ceux-là ne sont pas les moins logiques, le gouvernement actuel de la république des arts admis — réclament des expositions spéciales pour l'Institut et... ses agrégés! Le mot a été prononcé; qu'on ne pense pas qu'il est de moi. Mais personne n'a songé à demander s'il n'y avait pas, dans le mode d'enseignement, de distribution des ouvrages d'art, quelque chose de plus urgent à tenter; si l'État devait continuer à se faire maître d'école pour les artistes, sous la tutelle d'une coterie, ou s'il n'était pas plus sensé de laisser ce soin à l'initiative privée? Il se trouve un ministre qui, par aventure, dans un moment de *poussée* libérale, prétend donner aux artistes la liberté. Chaque groupe ne songe dès lors qu'à l'organiser à son profit; l'Institut en tête, cela va sans dire. *Organiser la liberté!* Voilà un singulier assemblage de mots. Organiser la liberté, c'est

dire à quelqu'un : « Vous serez libre de vous lever à sept heures, d'aller  
« à huit heures au boulevard des Italiens, de déjeuner à dix heures à la  
« Maison-d'Or, et de passer à midi chez M. X..., qui vous donnera des  
« instructions pour l'emploi du reste de votre journée. »

Grâce au régime sous lequel les artistes ont appris à vivre depuis fort longtemps, voilà cependant ce qu'ils demandent sous des formes différentes. Il est un moyen bien naturel de donner aux artistes cette liberté, si l'on veut la leur donner ; c'est de leur dire : « Vous êtes libres... Moi  
« aussi. Travaillez, prospérez, occupez-vous de vos affaires ; je serai le  
« premier à encourager les talents qui se montreront et à considérer  
« comme des citoyens utiles à l'État ceux qui produiront des œuvres  
« d'une valeur reconnue par tous. Mais, pour l'amour de l'art, instruisez-  
« vous, régentez-vous comme bon vous semblera, s'il vous plaît d'être  
« régentés ! »

Donc, pendant ces époques d'esclavage où les arts n'étaient pas organisés par l'État, où l'État n'avait ni Académie à protéger ou à ménager, ni école à soutenir, ni pensions de Rome ou d'Athènes à servir, ni directeurs ou inspecteurs à nommer, ni blâme à essayer de la part des artistes ou du public touchant les questions d'art, on élevait cependant des monuments sur lesquels la statuaire n'était pas épargnée. Sur quelques-uns de ces monuments, on compte les figures sculptées, non par centaines, mais par milliers. Le nombre ne fait rien à l'affaire ; il prouve seulement que les statuaires ne chômaient pas. Mais ce qui est mieux, c'est que ce nombre est réparti de manière à faire valoir l'ensemble, et que l'ensemble étant satisfaisant, clair, facile à saisir, cette qualité générale rejaillit sur chaque détail, et qu'ainsi les œuvres qui pourraient être considérées comme médiocres isolément, ne nuisent pas au concert, mais y tiennent leur partie sans choquer les yeux. Il n'est pas besoin, je le répète, de reproduire ces œuvres gigantesques, connues de tous, entre les mains de tous, pour faire apprécier ces qualités d'ensemble. Mieux vaut choisir, en vue de l'objet qui nous occupe, un modeste édifice perdu entre les limites de la Bourgogne et du Nivernais. Dans un cadre restreint nous pourrions plus facilement apprécier les rapports de la composition architectonique dans laquelle la statuaire remplit une place essentielle. J'entends parler du portail de la petite église de Saint-Pierre sous Vézelay (1). La planche XXX donne toute la partie supérieure de la façade, dont le bas a été masqué par un porche très-saillant, d'une époque postérieure. Cette façade appartient au milieu du XII<sup>e</sup> siècle et est bâtie de pierre dure d'un beau ton doré. Primitivement,

(1) Yonne, à 16 kilomètres d'Avallon.

elle était entièrement peinte. Le sujet général n'a guère besoin d'être expliqué. Au sommet, le Christ, assis, est couronné par deux anges ; sous ses pieds est placé saint Étienne, patron du diocèse ; à ses côtés, la Vierge et sainte Anne, puis saint Pierre et saint Paul, saint Jean, saint André et deux autres apôtres. Rien ne manque à cette composition : ni la liaison complète avec les lignes de l'architecture, qu'elle appuie, loin de les contrarier ; ni la juste proportion des statues par rapport à l'ensemble ; ni la clarté, ni l'exécution. Le pignon, destiné à masquer le comble, surmonte une rose éclairant la nef, laquelle rose, avec sa robuste archivoltte portant ce pignon, est percée au-dessus d'une belle porte décorée autrefois de trois statues. Deux clochers — un seul est achevé — terminaient cette large composition et se mariaient avec ses lignes principales. Ainsi qu'on voudra bien le remarquer, toutes les figures sont abritées, et ne sont pas ainsi sujettes à être tachées par la pluie, comme cela n'arrive que trop souvent dans nos édifices modernes. La clarté, cette qualité principale de toute œuvre d'art, n'est pas ici discutable.

Que le style du monument ne soit pas du goût de quelques artistes, ce que nous admettons, puisqu'il possède les qualités qui leur font absolument défaut, cela ne change pas la question. Il s'agit d'une disposition générale, de rapports d'échelle, de l'harmonie entre les lignes de l'architecture et le caractère de la statuaire ; il s'agit de montrer comment ces artistes du moyen âge, fussent-ils parmi les plus humbles, savaient s'entendre pour obtenir un ensemble auquel deux arts doivent concourir. Il ne s'agit pas d'autre chose. La statuaire n'est pas ici un hors-d'œuvre, un objet apporté après coup, une réunion de morceaux enlevés à des ateliers ; elle tient à l'architecture comme les membres de l'édifice y tiennent eux-mêmes. C'est tout ce que nous voulons démontrer.

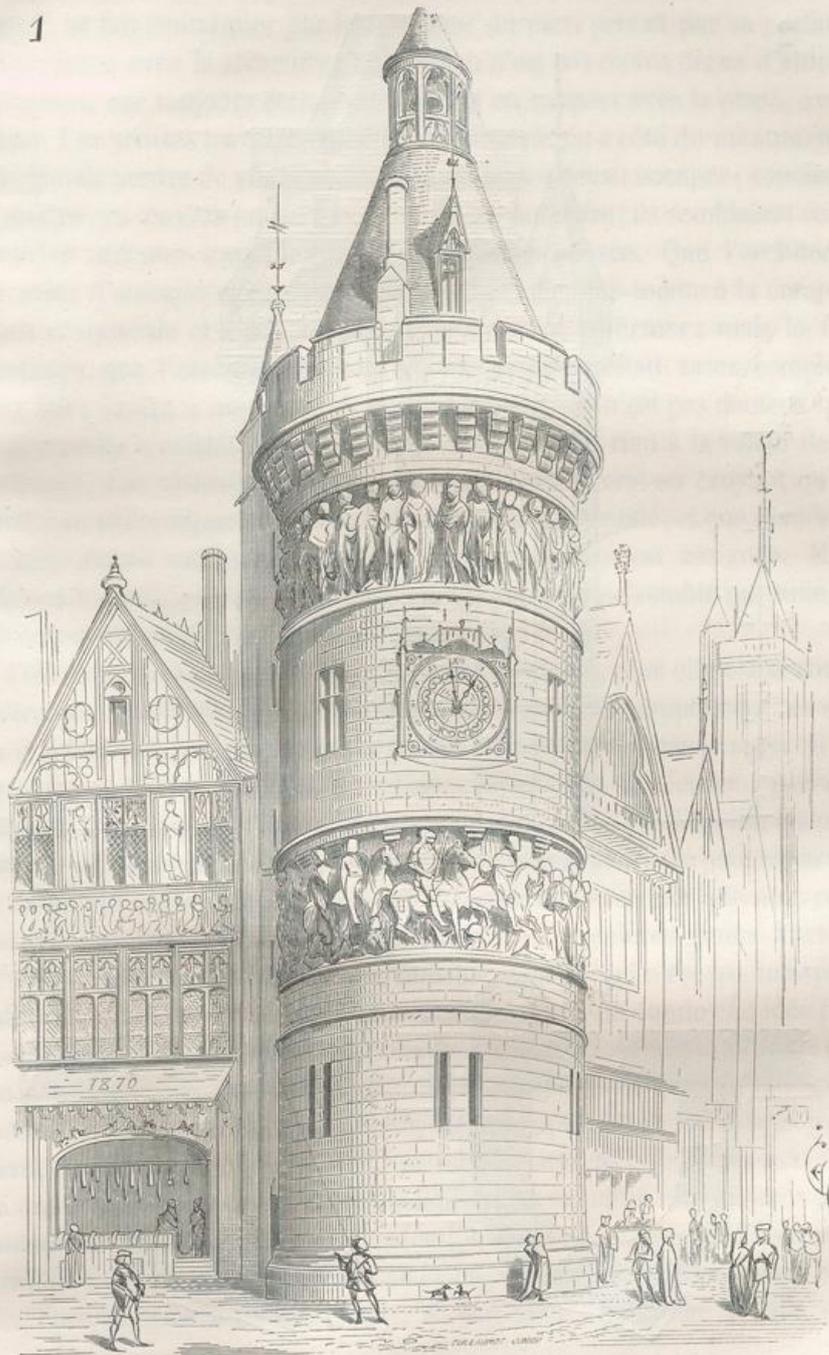
Ce n'est pas seulement sur les monuments existants qu'on peut apprécier cette union intime des deux arts — union destinée à les faire valoir réciproquement — chez les artistes du moyen âge ; c'est aussi dans une quantité de compositions auxquelles certainement ils n'attachaient nulle importance : dans des vignettes de manuscrits, par exemple. C'est quand des arts reproduisent leurs expressions sur des œuvres de toute nature, et non sur quelques objets exceptionnels, qu'on peut apprécier leur valeur, et dire qu'ils sont devenus comme une sorte d'habitude, qu'ils émanent d'un principe admis et compris de tous.

Il existe à la Bibliothèque impériale un manuscrit de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, rempli de miniatures assez médiocres sous le rapport de l'exécution, mais dans lesquelles l'artiste s'est plu à tracer un grand nombre d'édifices. C'est un Tite-Live en français. Le peintre, croyant sans doute que les monu-

ments de la Rome antique étaient chargés de sculptures, s'est cru obligé de répandre sur son architecture quantité de bas-reliefs ou de statues. D'ailleurs, les édifices qu'il donne sont parfaitement de son temps et français du Nord. Eh bien, ce miniaturiste a su toujours placer la statuaire sur ses maisons, palais, temples, tours, etc., de la manière la plus heureuse et la plus pittoresque, tant cette bonne habitude s'était alors conservée chez nous. Il s'agit, par exemple, d'une tour de beffroi ; le miniaturiste, auquel la sculpture ne coûtait rien, imagine d'ornez cette tour (fig. 1) de deux zones de sujets ronde bosse. N'y a-t-il pas là une idée vraie exprimée avec franchise et clarté ? Certes, cet artiste, fort ordinaire, ne s'est pas creusé le cerveau pour trouver cela ; il n'était que l'expression, pour ainsi dire inconsciente, des idées d'art de son temps, et ces idées étaient justes. D'ailleurs ne faisait-il là que reproduire des dispositions analogues à celles qui frappaient ses yeux. La porte du château de la Ferté-Milon nous en fournit une preuve. Cette porte est une des belles conceptions de l'architecture féodale du moyen âge, si variée, et dans laquelle les parties décoratives sont si bien d'accord avec les nécessités impérieuses de la défense et l'aspect sévère que doivent conserver ces sortes d'édifices. La planche XXXI donne la vue perspective de cette porte, dont le plan et la coupe sont tracés, pour l'intelligence du lecteur, figure 2. Ce tracé fait voir que le grand arc qui réunit les deux grosses tours est un immense mâchicoulis décoré extérieurement par un bas-relief représentant le couronnement de la Vierge. Dans les châteaux bâtis par Louis d'Orléans, vers 1400, il y a toujours, sur la façade, un sujet relatif à l'histoire de la Vierge. A Pierrefonds, c'est une Annonciation. Cela importe peu, il ne s'agit ici que de la composition au point de vue sculptural. Chacune des tours était en outre décorée d'une statue colossale d'une des neuf *preuses*, comme au château de Pierrefonds les tours étaient décorées des statues des *preux* : c'était un moyen de les désigner, de leur donner un nom. On observera que les niches qui entourent ces statues sont posées latéralement et du même côté, par rapport aux becs saillants ou aux éperons qui renforcent ces tours contre la sape et qui augmentent les flanquements. Une disposition nécessaire à la défense a fait poser (voy. le plan) ces éperons obliquement, et l'architecte a placé les statues sur le côté qui fait face à la partie du terrain voisin d'où l'on découvrait le mieux le château. Voilà des gens qui ne se préoccupent que médiocrement de la symétrie, mais qui entendent à merveille l'effet pittoresque, que ne dédaignaient point les Grecs. Cette façon d'affiche posée sur les parois d'une tour pourra sembler étrange à plus d'un artiste et n'avoir pas demandé un grand effort d'imagination. C'est précisément cette *crânerie* (qu'on me passe le mot) dans la simplicité du

parti pris qui produit un effet inmanquable. Ce sont là de ces naïvetés

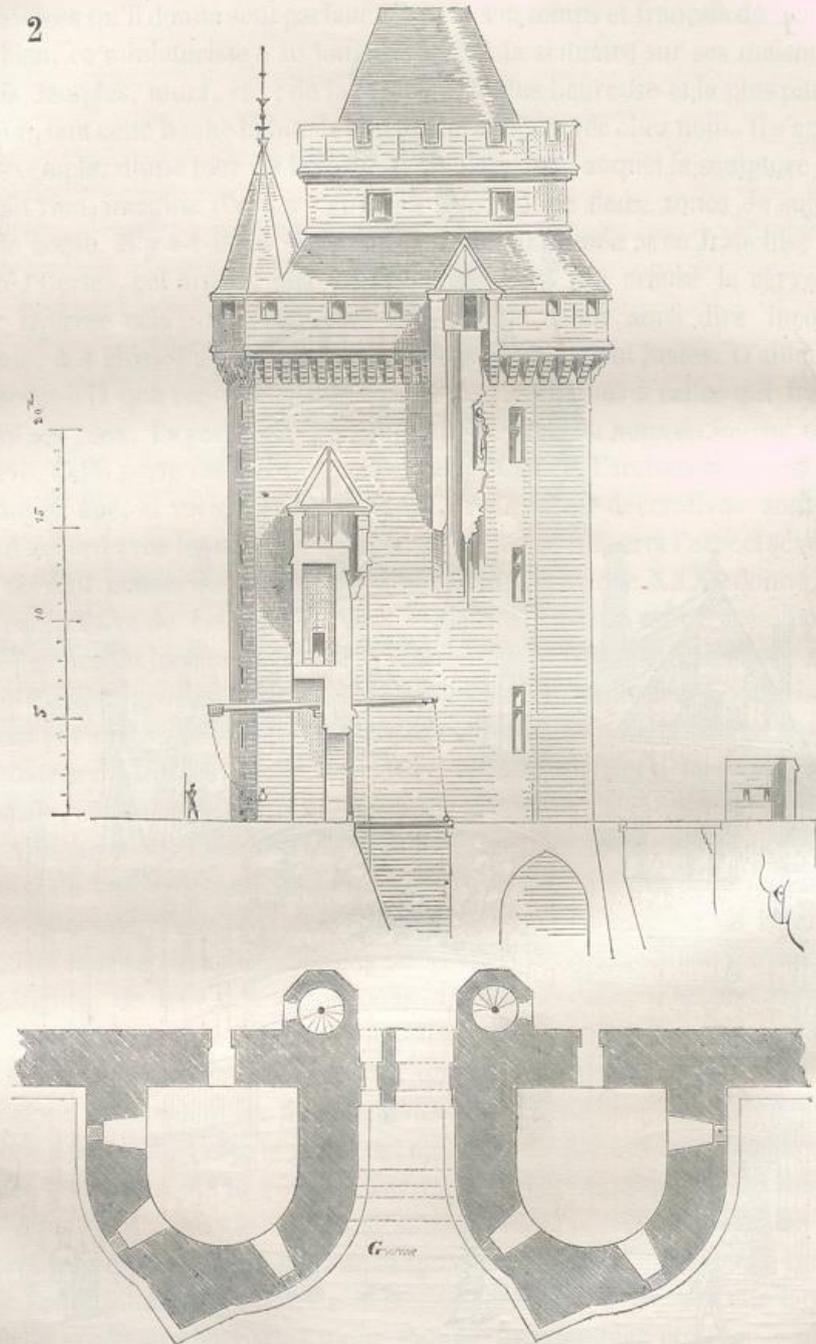
1



de gens qui savent très-bien ce qu'ils font et ce qu'ils veulent; et il n'est

pas si aisé d'être naïf, suivant l'acception qu'on donne aujourd'hui à ce

2



mot, sans tomber dans la fausse simplicité, qui est de toutes les façons

d'être maniéré la plus insupportable. Mais si la composition de la statuaire appliquée aux édifices, pendant les belles époques du moyen âge en France, se fait remarquer par la franchise du parti pris et par sa parfaite concordance avec la structure, l'exécution n'est pas moins digne d'attirer l'attention, car toujours cette exécution est en rapport avec la place, avec l'objet. Les artistes travaillaient sur le monument ou à côté du monument, sans jamais perdre de vue la place que leur œuvre devait occuper ; soucieux de mettre ces œuvres en harmonie avec l'architecture, ils semblaient concevoir et exécuter sous l'influence d'une seule pensée. Que l'architecte eût assez d'autorité et assez de savoir pour veiller lui-même à la composition sculpturale et à son exécution, je n'oserais l'affirmer ; mais le fait démontre que l'entente entre lui et les statuaires était assez complète pour faire croire à une seule et même direction. Il n'est pas douteux que cette entente n'existât chez les Grecs, ce qui n'était rien à la valeur de la sculpture. Les statuaires ne sont donc pas dans le vrai en croyant qu'ils n'ont à se préoccuper que du morceau qui leur est confié, et que le mérite de leur œuvre est indépendant de la place qui lui est assignée. Mais laissons les dispositions générales, sur lesquelles il ne semble pas utile de s'étendre davantage ; parlons de l'exécution.

Plus une œuvre de statuaire est grande d'échelle, plus elle est destinée à être placée loin de l'œil, plus elle doit être traitée simplement. Je sais qu'il est difficile de faire grand et simple, mais je crois savoir aussi qu'on ne fait grand qu'à la condition de procéder, dans l'exécution, par des moyens très-simples. Retournons à l'antiquité. Les Egyptiens ont traité la statuaire d'autant plus simplement qu'elle est plus grande. On peut observer le même fait sur le petit nombre d'œuvres vraiment grecques que nous possédons. Ces admirables artistes ont poussé aux dernières limites l'art de sacrifier, dans l'exécution, comme nuisible, tout ce qui n'est pas indispensable à l'expression de la forme. Aucun monument ne donne une idée plus claire de la façon dont les anciens savaient traiter la statuaire colossale que les statues taillées dans la montagne et qui forment l'entrée du grand Spéos à Abou-Sembil, sur les bords du Nil, en Nubie (1). Seuls les grands traits caractéristiques des figures sont conservés ; seul le type est intact ; tout ce qui est détail est omis. Et cependant si l'on examine ces colosses avec attention, on reconnaîtra que l'exécution est d'une extrême délicatesse ; le modelé est en même temps large et fin, traité avec amour, mais sans que l'artiste, maître de son ciseau, se soit laissé entraîner à faire plus

(1) Voyez l'Atlas des photographies de l'Égypte publié par M. Félix Teynard. Goupil, éditeur.

qu'il n'était absolument nécessaire. Quelques fragments de statues colossales égyptiennes, taillées dans du granit et déposées au Musée Britannique, présentent ces mêmes qualités à un degré supérieur. Toujours une silhouette simple, facile à saisir, à graver dans le souvenir, et un modelé qui semble revêtir les détails d'une enveloppe, les laissant deviner, mais ne faisant ressortir que les traits principaux.

On retrouve encore ces qualités essentiellement monumentales dans les nus des figures du tympan du Parthénon, avec une beauté dans le choix de la forme qu'il ne peut être donné à l'homme de surpasser.

D'ailleurs, dans la belle statuaire monumentale de l'antiquité, jamais un geste outré ou faux, jamais une expression grimaçante. Il y a là comme un triage des œuvres de la nature, laissant de côté les détails insignifiants et les points vulgaires, afin de n'en saisir que la donnée principale, méritant seule de fixer l'esprit et manifestant l'idée par le procédé le plus simple. Pour remplir ces conditions, il est nécessaire qu'indépendamment de l'habileté de main, l'artiste ait compris le côté philosophique, pour ainsi dire, de son art; qu'il ait analysé les effets produits sur les êtres animés par les instincts, les passions et les sentiments, et qu'il ait su distinguer, parmi ces effets, ceux qui sont réellement en rapport immédiat avec l'organisme individuel, de ceux qui résultent d'habitudes sociales. Jamais les animaux ne font un faux geste; on n'en peut dire autant de l'homme, que l'éducation, le milieu où il vit, le vêtement, la mode du jour, font passer souvent à l'état de fantoche savamment articulé. Pour qui sait voir cependant dessous ce fantoche, — et il ne faut pas croire qu'il n'y en eût pas à Athènes, — on retrouve l'homme, le vrai, comme sous les travers, les ridicules et les vices, il y a la conscience humaine. L'habileté chez le statuaire, comme pour le psychologue, est de chercher et de découvrir, l'un le geste vrai, l'expression matérielle vraie d'un sentiment, l'autre ce recoin de l'âme qui ne change pas et qu'on est convenu d'appeler la conscience. Quelques critiques attaquent vivement le *réalisme*, peut-être n'ont-ils pas tort; mais il faudrait dire par quel côté il est attaquable, ce qu'on se garde généralement de faire. Blâmer le réalisme parce qu'il prétend prendre la nature sur le fait et la rendre telle qu'elle est, c'est répondre par la question elle-même et ne rien résoudre. Le fait est que le réalisme n'est pas plus près de la nature que ne l'est le *poncif* académique. L'un n'en aperçoit et n'en fait connaître qu'une apparence, qui n'est pas la vérité; l'autre met à la place une forme de convention, comprise seulement par ceux pour lesquels cette forme est devenue familière et s'est substituée à la nature. Je vais tâcher de me faire comprendre par un exemple.

Vous voyez un personnage à l'apparence vulgaire, aux traits irréguliers ; mais sous ces traits, sous cette apparence, sauf quelques exceptions heureusement assez rares, il y a une expression, un résultat d'habitudes qui domine, il y a ce qu'on appelle la physionomie. Or, le peintre ou le statuaire de talent peut faire de ce personnage un portrait ressemblant, plus ressemblant que nature, s'il saisit cette physionomie, cette expression dominante, s'il la fait ressortir en négligeant les détails vulgaires ou laids à travers lesquels elle se fait difficilement jour, et ainsi produira-t-il une œuvre d'art. Le *réaliste*, ou du moins celui auquel on donne cette épithète, se laissera tellement dominer par l'enveloppe grossière, il la rendra avec une vérité matérielle si parfaite, un scepticisme si complet, que sa production ne pourra posséder aucune trace de la flamme passagère qui parfois illumine son modèle. Il n'aura pas substitué à son modèle un type de convention, mais il aura peint la lanterne en omettant la lumière qu'elle contient. Un des grands plaisirs intimes de l'artiste est souvent de considérer avec attention une personne passant pour laide, gauche ou sans usage, et de découvrir dans ce modèle que le hasard lui montre des sources de beautés et de grâces cachées pour tous, et de se dire qu'avec ces éléments imparfaits, on pourrait produire une œuvre éminemment belle ; de chercher par quelle suite d'efforts, par quel travail d'élimination et de choix il arriverait à ce résultat. C'est suivant cette manière d'observer que les Grecs ont procédé. Car ils sont aussi éloignés — je parle de leur beau temps — du poncif académique que du réalisme grossier. S'ils savent chercher et découvrir le beau même dans le laid — et pour trouver le beau il ne s'agit que d'en être l'amant passionné — ils ont en aversion le poncif. Le beau vit chez le Grec et n'est point embaumé, mais il vit dans le choix par sélection, en omettant ce qui peut l'entacher d'afféterie, de vulgarité, de détails misérables, de puérides recherches ; et c'est autant par l'exécution que par la composition que la statuaire grecque est entrée dans cette voie en abandonnant cependant, la première, les traditions archaïques et en émancipant l'art. Elle n'a pu longtemps se maintenir à cette hauteur, il est vrai, mais la valeur d'un art ne se mesure pas à sa durée. Il nous reste à traiter des conditions dans lesquelles la statuaire monumentale produit certains effets préconçus.

Il n'est guère besoin de dire que la lumière donne à la statuaire sa valeur. Dès lors le statuaire doit-il tenir compte des effets qu'elle produira sur son œuvre. Il est évident, par exemple, qu'une statue éclairée directement par les rayons du soleil aura une tout autre apparence que si elle est éclairée par reflet ; donc l'exécution de cette statue doit être différente dans l'un ou l'autre de ces deux cas. Cependant si, comme il arrive sou-

vent, la statue est faite sans que l'artiste connaisse la place qui lui sera destinée, comment pourra-t-il tenir compte de cette différence dans l'exécution ? et n'en tenant compte, le hasard seul le servira donc ? Je ne crois pas que les Grecs aient fait des statues sans destination précise avant la domination romaine, c'est-à-dire avant l'invasion des amateurs romains, plus vaniteux que connaisseurs. Je suis certain, par ce que nous avons sous les yeux, que les imagiers du moyen âge n'ont jamais sculpté une statue ou un bas-relief sans savoir où leurs ouvrages seraient placés. Sous ce rapport, ce sont eux qui, à juste titre, auraient le droit de nous traiter de barbares.

Sous le ciel de l'Attique, l'atmosphère est d'une si parfaite transparence, la lumière si vive, que les artistes de cette contrée pouvaient compter sur un effet constant, et se permettre des compositions qui, sous notre climat, seraient exposées en pure perte. Mais encore avaient-ils besoin d'appuyer la statuaire, fût-elle taillée dans du marbre blanc, par la peinture. Ainsi les fonds des métopes, des tympans, étaient toujours peints, et les figures elles-mêmes étaient redessinées et ornées au moins d'accessoires peints, dorés ou de métal. Il n'y avait donc pas à craindre que de loin ces sculptures fussent perdues dans les ombres projetées par la saillie des corniches. Encore est-il aisé de reconnaître que les statuaires tenaient compte de la place, de la lumière directe ou reflétée, par la manière dont le modelé est traité. Cela est sensible, par exemple, sur les frises intérieures du portique du Parthénon, qui ne pouvaient jamais être éclairées que par reflet, et vues à petite distance, de bas en haut. Les surfaces destinées à accrocher la lumière pour faire sentir la forme sont inclinées, contrairement, souvent, au modelé réel. Les caryatides du Pandrosium, placées en pleine lumière, sont traitées de telle façon que les parties accusant fortement la pose offrent de larges surfaces unies, tandis que celles qui doivent s'effacer sont chargées de détails, qui prennent toujours de l'ombre, d'où vient la lumière (1). Le même principe peut être observé dans les charmants fragments arrachés au petit temple de la Victoire Aptère, et qui étaient exposés également à l'air libre.

Mais le nord de la France n'est pas placé dans des conditions atmosphériques aussi favorables. La lumière du soleil fait souvent défaut ; souvent même des brumes épaisses ne laissent passer que des rayons solaires très-affaiblis et décolorés. Si l'on plaçait des bas-reliefs dans un de nos édifices ainsi que l'étaient les frises du portique du Parthénon, on les verrait peut-être pendant quinze jours par an ; le reste du temps,

(1) Voyez le SEPTIÈME ENTRETIEN, fig. 15.

ces sculptures seraient plongées dans l'obscurité. Il fallait donc que chez nous les statuaires prissent un tout autre parti. Si, à cause de l'intensité de la lumière, les Grecs jugeaient nécessaire de colorer les fonds de leurs bas-reliefs afin que les parties éclairées de ceux-ci ne se confondissent pas avec ces fonds, chez nous ce moyen, à cause au contraire de la diffusion de la lumière, n'eût pas été suffisant. Il fallait donner aux figures elles-mêmes un relief assez puissant pour qu'elles pussent se détacher des fonds indépendamment de la coloration de ceux-ci, ou donner aux fonds eux-mêmes, par des gaufrures, par des semis, une intensité bien distincte de celle des figures. Il fallait aussi diminuer autant que possible les surfaces libres de ces fonds, afin de les charger d'ombres par la forte saillie donnée aux figures. C'est ce que ne manquèrent jamais de faire les statuaires des <sup>xii<sup>e</sup></sup> et <sup>xiii<sup>e</sup></sup> siècles.

Ces artistes avaient observé qu'une statue isolée le long d'un parement, sous notre climat, prend bien vite, par l'effet de l'humidité, une coloration plus sombre que celle de ce parement, et qu'au lieu de se détacher en lumière sur ce fond, elle forme une tache obscure, effet des plus désagréables : aussi ne placèrent-ils que bien rarement des statues dans ces conditions ; et, quand ils crurent le devoir faire, ils accompagnèrent toujours ces figures de supports, de montants et de dais très-saillants, qui, tout en les abritant, leur faisaient un entourage assez coloré pour leur permettre de se détacher en clair. Il est possible de concevoir encore des statues posées le long d'un parement lisse et dépourvues d'un entourage qui leur fasse un fond obscur, parce que les ombres portées par ces figures elles-mêmes sur ce parement les détacheront, leur donneront un relief. Mais quel effet pense-t-on pouvoir obtenir si l'on pose des statues en avant d'un mur percé de baies, par exemple ? Ces statues, maculées par l'humidité, ne portant pas leur ombre sur ce mur éloigné, se découpant tantôt sur un trumeau, tantôt sur un vide, ne produiront, en perspective, que l'apparence de taches confuses, désagréables, gênantes pour l'œil. Ce fâcheux résultat n'est que trop évident sur les façades intérieures du nouveau Louvre, au-dessus du portique ; et l'on peut être assuré que cette architecture gagnerait à être privée d'une décoration inopportune autant que dispendieuse. Faudrait-il au moins que l'exécution de figures ainsi placées fût traitée avec une extrême simplicité de moyens, qu'elle présentât à la lumière du jour de larges surfaces propres à arrêter les rayons lumineux ; conditions auxquelles les statuaires qui ont taillé ces figures dans l'atelier n'ont pas cru devoir se soumettre et que l'architecte, préoccupé d'autres soins, n'a pas jugé opportun de leur imposer.

Il serait à souhaiter que les architectes et statuaires qui considèrent

L'étude de l'antiquité comme la première, la plus essentielle, la plus fertile (ce en quoi ils ont raison), missent au moins en pratique les principes que ses œuvres manifestent avec évidence. Mais ils n'ont garde.

Cet amour de l'antiquité est purement platonique, ou plutôt il constitue une sorte de privilège, de monopole, à l'abri duquel ceux qui se sont attribué l'exploitation du monopole sous la garantie du gouvernement se permettent les plus singuliers écarts. On parle au nom de l'antiquité, on fait un éloge pompeux de ses arts dans les discours académiques, — sans d'ailleurs analyser leurs mérites, ce qui serait trop dangereux et pourrait induire à comparer; — on prétend avoir acquis, pour ainsi dire, le droit d'en parler seuls, et de mépriser tout ce qui est en dehors de cette antiquité présentée sous la forme d'un dogme auquel on doit croire sans examen; on veut considérer l'école de Rome et d'Athènes comme les pierres angulaires de l'éducation dans les arts; mais si l'on met la main à l'œuvre, il ne paraît guère que cet enseignement ait profité à ceux qui le vantent si fort. Cela fait songer à cette sorte d'hypocrisie, passablement en honneur aujourd'hui, et qui consiste à remplir, en apparence, ses devoirs religieux... pour les enfants, les petites gens du village et les domestiques, quitte, lorsqu'on est entre ses pairs dans l'intimité, à jeter le masque. Si vous aimez l'antiquité, que n'en pratiquez-vous, dans vos propres œuvres, les principes les plus essentiels? ou, si vous ne les pratiquez pas, pourquoi vous poser comme les grands prêtres de ses arts, les seuls initiés à leurs mystères?

Remarquez bien que je ne dis pas qu'il faille la copier servilement, cette antiquité, mais seulement s'appuyer sur ses principes, lesquels sont d'ailleurs les principes des arts de toutes les belles époques. Il faudrait cependant s'entendre et ne pas sans cesse équivoquer. Je n'oserais dire que vous voulez ainsi spéculer sur la crédulité, l'ignorance ou l'indifférence du public, et derrière l'affiche respectée que vous collez sur votre propre maison, vous passer toutes sortes de fantaisies.... qu'il paye, ce bon public; mais on pourrait croire qu'il en est ainsi. Remarquez bien que vous ne trouverez dans aucun monument de l'antiquité, ni même de la renaissance, et encore moins dans ceux du moyen âge, des partis décoratifs analogues en quoi que ce soit à ceux que vous adoptez généralement dans votre architecture; je n'y vois, quant à moi, — et je ne suis pas seul à voir ainsi, — qu'une pâle réminiscence de ce qui s'est fait au xvii<sup>e</sup> siècle, moins la grandeur et l'unité; plus, une aggravation des défauts inhérents aux arts de cette époque; plus, un complet désordre dans la conception et une absence non moins complète de l'entente des effets décoratifs. Que signifient, par exemple, ces amas de figures contournées

sur ces couronnements? si bien que l'humidité et la mousse aidant, après un peu de temps, il est impossible de rien comprendre à ces tortillements de corps et de membres. Voit-on quelque chose de pareil dans l'antiquité? Non pas : tout ce qui est destiné à se détacher en silhouette sur le ciel est toujours traité de la manière la plus simple et la plus facile à saisir, aussi bien par l'ensemble que par les détails. Est-ce neuf? Est-ce cet art de l'avenir, promis? Non; car on commence à se trouver en face de ces abus dans les plus mauvaises conceptions de l'art italien au déclin de la renaissance. Est-ce là ce que vous allez chercher à Rome? Soit; mais alors ne nous parlez pas des études à faire sur les arts de l'antiquité, et surtout sur ceux de la Grèce? Quels sont donc vos principes? où les puisez-vous? Nulle part.... dans votre imagination? C'est autant dire que vous n'en avez pas, de principes! Alors ne nous parlez pas des grandes traditions, du besoin de les conserver. Ne vous posez pas comme les défenseurs patentés de ces traditions, si vous êtes les premiers à vous en affranchir, et convenez un jour, loyalement, que vous faites, d'une étude sans critique de l'antiquité, un monopole à votre profit sous la tutelle du gouvernement, qui a la simplicité de vous croire, sur votre affirmation et sans preuves, les soutiens nécessaires de doctrines que vous ne pratiquez pas et qui ne sont qu'un masque!

Rarement un siècle n'a autant usé et abusé de la statuaire que l'a fait notre temps sur les édifices; en est-il résulté pour le public un goût plus délicat, un jugement plus viril sur les choses d'art? Je crains que l'effet contraire ne se produise. Le public ne s'occupe pas des morceaux, des parties qui intéressent les ateliers, à moins qu'une grosse réclame n'attire son attention sur le point mis ainsi en évidence; il ne voit et ne juge que les ensembles. Si la clarté leur manque, si l'harmonie fait défaut, il passe indifférent, et il est dans son droit de public. Les artistes l'accusent, le traitent d'ignorant, gémissent sur la dépravation du goût, et ils ont tort. Ce que demande et ce que demandera toujours le public avec raison, c'est de comprendre sans effort ce qu'on fait pour lui, c'est que les parties d'un édifice ne s'isolent pas de l'ensemble. Il veut prendre son plaisir en masse, et n'a pas le loisir de distinguer si, dans une œuvre confuse pour son esprit et ses yeux, il y a quelques morceaux recommandables, pas plus qu'il n'écouterait patiemment cinq actes d'un drame mal conçu et obscur, mais au milieu desquels brilleraient deux ou trois bonnes scènes.

Il est trop commode de toujours accuser le public; et, quand un pays comme la France possède des Académies d'art, entretient à grands frais une école d'art, si ce public, au lieu de s'intéresser aux produits fournis par ces écoles et ces Académies, cherche ailleurs satisfaction à ses goûts,

s'il attache chaque jour un prix plus élevé à des *bibelots* auxquels le temps a donné, à ses yeux, une sorte de consécration, si la vogue s'adresse à des ouvrages d'ordre secondaire, c'est que vous, Académies ou écoles, vous ne remplissez pas la mission à laquelle vous étiez appelées; c'est qu'en un mot, vous êtes inutiles. Alors, si l'État vous soutient encore, c'est par des motifs étrangers à l'art; c'est pour obéir à certaines traditions sur la valeur desquelles il s'abuse, et plutôt, bien plutôt encore par des considérations de personnes. Il ne faut pas se faire d'illusions: toutes les fois que l'État s'occupe de questions émanant du domaine intellectuel, en dehors de la politique, il ne voit plus que les questions de personnes. Il s'agit pour lui de ne se point brouiller avec tel corps qui pourrait lui causer des embarras, et de le ménager pour s'en servir au besoin. Quant aux questions de principes, en dehors de la politique et de la morale publique, il s'en soucie médiocrement, ou plutôt n'y entend rien; il les trouve gênantes. C'est pour cela que l'État est exploité par les corps qu'il prétend protéger et tenir sous sa main, et c'est pour cela qu'il a tort de leur accorder une protection spéciale, autre que celle qu'il doit à tous les citoyens.