



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

Ile Entretien. Des constructions primitives. Aperçu de l'art de l'architecture
chez les Grecs.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-66715](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-66715)

DEUXIÈME ENTRETIEN

DES CONSTRUCTIONS PRIMITIVES

Aperçu de l'art de l'Architecture chez les Grecs.

Dans notre précédent entretien j'ai essayé de définir ce que j'entends par l'Art, de faire comprendre comment il se développe, comment il procède, quelles sont ses expressions diverses. Il nous faut maintenant limiter notre sujet, nous occuper plus spécialement d'une des formes de l'art, l'Architecture. Je ne parlerai qu'incidemment de l'architecture antérieure à l'époque grecque, mon but étant de développer sous les yeux de mes lecteurs les systèmes appliqués par les peuples occidentaux, ceux dont l'esprit, la marche et les méthodes, ont été dirigés vers une même pensée de progrès incessant. Or, les Grecs sont les premiers qui tracent la voie aux civilisations occidentales ; les premiers, ils se sont débarrassés des langes dans lesquels l'Orient semblait enveloppé et vouloir envelopper le monde pour toujours.

Entrons donc tout d'abord dans notre sujet.

Il existe en Grèce, et dans les colonies grecques, des monuments d'une haute antiquité dont l'étude peut avoir un intérêt immense pour l'archéologie ; mais qui me sont trop peu connus pour que je m'étende sur leur histoire, leur origine, leur structure et leur destination. Je ne voudrais pas encourir le reproche de parler sur des sujets que je ne puis connaître

qu'imparfaitement. D'autres professeurs, beaucoup plus versés que moi dans cette étude, feront part ailleurs de leurs recherches ; et ce que je pourrais dire sur des monuments que je n'ai pas examinés, dessinés, fouillés, analysés, et dont je ne puis prendre une idée que par les descriptions ou les gravures qui en ont été faites, serait loin de valoir les discussions savantes de personnes ayant consacré de longues années à ces recherches et à cette étude. Autant qu'il me sera possible, je ne parlerai que de ce que j'ai vu et, par conséquent, de ce qu'un architecte peut décrire et apprécier avec exactitude. J'avoue, d'ailleurs, qu'il me faut, pour oser me prononcer sur les origines, les qualités, la progression, les défauts et la décadence d'un art, avoir eu le loisir d'étudier longuement cet art, de pénétrer ses mystères et connaître son langage. N'ayant qu'un faible respect pour les idées préconçues, et n'étant pas doué de l'heureuse faculté de parler sur des sujets qui ne me sont pas familiers, je préfère me taire, et je pense que mes lecteurs ne m'en sauront pas mauvais gré.

Plusieurs auteurs et professeurs ont prétendu que les temples grecs en pierre ou en marbre ne sont, comme structure, qu'une tradition d'une construction de bois. Cette hypothèse peut être ingénieuse, mais elle ne me paraît pas basée sur une observation attentive de ces monuments. Les premiers qui l'ont faite ne connaissaient pas l'architecture des Grecs ou du moins ne la connaissaient que très-superficiellement, et comme il arrive toujours, les auteurs qui, après eux, ont traité de ces matières, ont trouvé plus simple de reproduire cette hypothèse que d'examiner avec les yeux du critique si elle est probable ou si elle doit être contestée. « Le temple grec, » ont dit la plupart des auteurs qui se sont occupés de l'architecture de ce peuple, « est dérivé d'une construction de charpente ; les colonnes sont des arbres écorcés ; les chapiteaux, des pièces de bois qui leur servent de chapeau saillant pour recevoir des poitraux ; les triglyphes sont les bouts des solives des portiques ; le larmier incliné, le bout des chevrons du toit, sur lesquels bouts on a cloué une planche ; ainsi du reste. » Au premier abord tout cela paraît plausible ; une première difficulté se présente cependant pour faire admettre cette explication. C'est que les édifices primitifs en bois sont circulaires ; qu'ils se composent d'une série de troncs d'arbres, dont les pieds sont plantés sur un cercle et dont les sommets sont réunis en cône. Vitruve lui-même, auteur bon à consulter à cause de son antiquité, Vitruve qui rapporte tous les contes que l'on faisait probablement dans les écoles de son temps sur l'origine des chapiteaux ioniques et corinthiens, Vitruve, médiocre critique, malgré le respect que nous lui devons, Vitruve parle de la cabane primitive en bois, et il est loin de lui supposer les formes

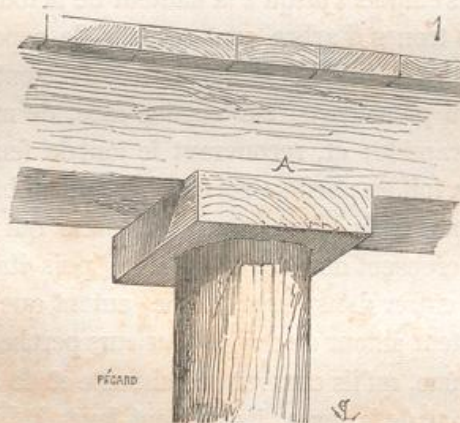
adoptées par les temples doriques grecs. Voici ce qu'il dit, chapitre III, liv. II.

« D'abord les hommes, plantant des fourches et les entrelaçant de
« branches d'arbres, firent des murailles en les enduisant de terre argi-
« leuse. Quelques-uns, formant des blocs de terre grasse desséchée, en
« construisirent des murailles; puis, posant des pièces de bois en travers,
« recouvrirent le tout de roseaux et de feuilles d'arbres pour se garan-
« tir de la pluie ou des ardeurs du soleil; mais parce que ces couvertures
« ne résistaient pas aux mauvais temps de l'hiver, ils inclinèrent les
« combles en ayant le soin de les enduire d'argile pour faciliter l'écou-
« lement des eaux. »

Voici où le texte de Vitruve devient plus curieux; « Or, ce qui prouve
« que les premiers bâtiments ont été construits de cette manière, c'est
« que nous pouvons en voir de pareils aujourd'hui chez les peuples
« étrangers, comme dans les Gaules, en Espagne, en Portugal et en
« Aquitaine, où les maisons sont couvertes de bardeaux de chêne
« fendus ou de sarments. Chez les habitants du Pont et la Colchide, où
« les forêts sont abondantes, et où l'on trouve quantité d'arbres, on fait
« les bâtiments de cette manière. Après avoir couché horizontalement
« les arbres à droite et à gauche, laissant entre eux un espace égal à leur
« longueur, les indigènes posent sur leurs extrémités d'autres arbres
« en travers, afin d'enfermer tout l'espace destiné à l'habitation; alors
« ils posent sur les quatre côtés (du carré) d'autres arbres qui portent les
« uns sur les autres aux angles, et ainsi les plaçant à l'aplomb de ceux
« inférieurs, ils les empilent jusqu'à la hauteur de la tour; les intervalles
« laissés entre les troncs d'arbre sont remplis de copeaux et de terre
« grasse. Pour faire le toit, ils posent successivement en gradin des
« arbres de plus en plus courts, sur chaque face, de manière à arriver
« au centre en pyramide; et, recouvrant le tout de feuilles et d'argile,
« ils composent un toit en pavillon suivant leur mode barbare. Mais les
« Phrygiens campagnards, n'ayant point de forêts qui leur fournissent
« des matériaux, creusent des tertres naturels, puis établissent un che-
« min creux pour entrer dans l'espace vide, autant que la nature le leur
« permet; ils plantent autour de ce vide plusieurs perches liées entre elles
« par le bout en cône, qu'ils couvrent de chaume et de sarments, et sur
« ce cône, amassant de la terre, ils rendent leurs habitations chaudes
« en hiver et fraîches en été. En d'autres pays, on couvre les maisons
« de roseaux de marais..... A Athènes on montre encore comme une
« chose curieuse, à cause de son antiquité, les toits de l'Aréopage faits
« de terre grasse; et dans le Capitole, la cabane de Romulus, cou-

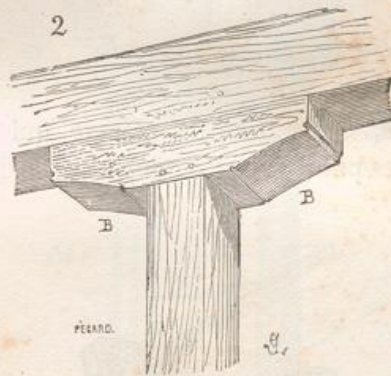
« verte de chaume, peut faire comprendre cette manière primitive de « bâtir. » Ces exemples font assez voir que la cabane de bois primitive ne ressemble en rien comme disposition au temple grec; c'est presque toujours un cône ou une pyramide, et, en effet, la première idée qui se présente à l'homme qui veut se faire un abri avec des arbres, c'est de les planter sur la circonférence d'un cercle et de les réunir à leur sommet. Aujourd'hui encore les peuples sauvages de l'Afrique ne procèdent pas autrement.

Mais venons aux détails : Supposons qu'un homme, ne connaissant pas les ressources de l'art de la construction, veuille poser des pièces de bois en travers sur des poteaux; supposons que cet homme est intelligent, comme l'étaient certainement les peuples indigènes ou aborigènes de la Grèce; qu'il ait au moins inventé la hache, sinon la scie et la bisaiçue; la première idée qui lui viendra pour pouvoir aligner les poteaux (condition essentielle s'il prétend les réunir par une traverse), c'est de les équarrir, car on ne peut régler facilement sur une ligne droite des troncs d'arbres, lesquels présentent toujours quelque torsion. Cet homme intelligent (n'oublions pas ce point) a remarqué que les arbres, portés vers leurs extrémités, horizontalement, fléchissent sous leur propre poids, à plus forte raison s'ils sont chargés; il pose donc entre la tête de ses poteaux et la pièce horizontale, le poitrail ou la sablière, une pièce intermédiaire destinée à diminuer sa portée. Pren- dra-t-il pour remplir cet office un parallépipède de bois à base carrée,



tel que l'indique la figure 1, en A, c'est-à-dire un bloc de bois très-difficile à se procurer à cause de sa largeur plus forte que le diamètre

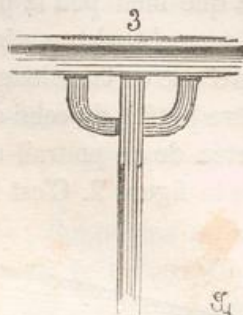
des poteaux, et très-difficile surtout à couper et dresser sans le secours de la scie? Non certes, d'autant moins que ce chapiteau, ce parallépipède à base carrée ne soulagera que bien peu la portée du poitrail. Il ne se donnera pas tant de peine pour obtenir un résultat insignifiant; mais il coupera un morceau de bois d'une certaine longueur, égal comme largeur au poteau, et, le posant entre la tête de celui-ci et le poitrail, il viendra réellement soulager la portée de ce poitrail au moyen de deux fortes saillies B, comme l'indique la figure 2. C'est là véritablement une con-



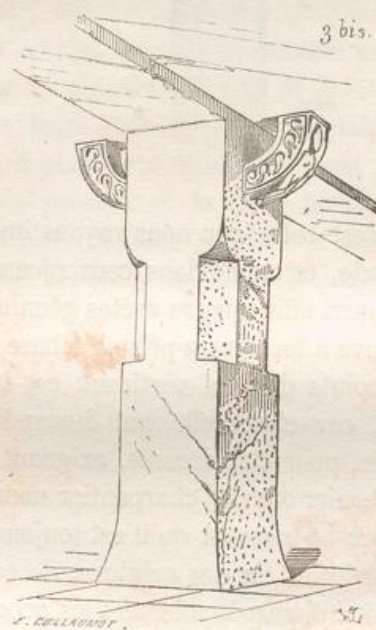
struction de bois, et c'est celle que nous voyons imitée en pierre dans les monuments de l'Inde, et même dans ceux récemment découverts à Ninive. Le poteau équarri offre quatre arêtes gênantes; le constructeur primitif les abat et arrive à former un prisme à base octogone; la forme cylindrique pour les points d'appui verticaux est la dernière que les charpentiers adoptent, car c'est celle qui demande la façon la plus longue, la charpenterie, pour être dressée, exigeant avant tout l'équarissage du bois. Le dernier ouvrier charpentier nous le pourra dire, et nous devons reconnaître en passant qu'il est toujours prudent, lorsque l'on veut établir des théories sur des origines, de consulter les métiers dont les méthodes donnent perpétuellement les procédés primitifs.

L'architecture primitive des peuples du fond de l'Orient (source commune de tous les arts) nous fournit plus que toute autre, dans ses dispositions d'ensemble comme dans ses détails, des imitations en pierre de la structure de bois, à ce point que, dans des monuments taillés dans le roc, les architectes indiens ont été jusqu'à simuler dans les plafonds des solives et des madriers. Il est quantité de maisons chinoises qui possèdent par exemple des portiques en bois dont les sablières sont supportées par des poteaux accompagnés de liens faits avec des bois courbes, ainsi

que l'indique la figure 3 ; or, on voit dans les cryptes de Ganesa, à



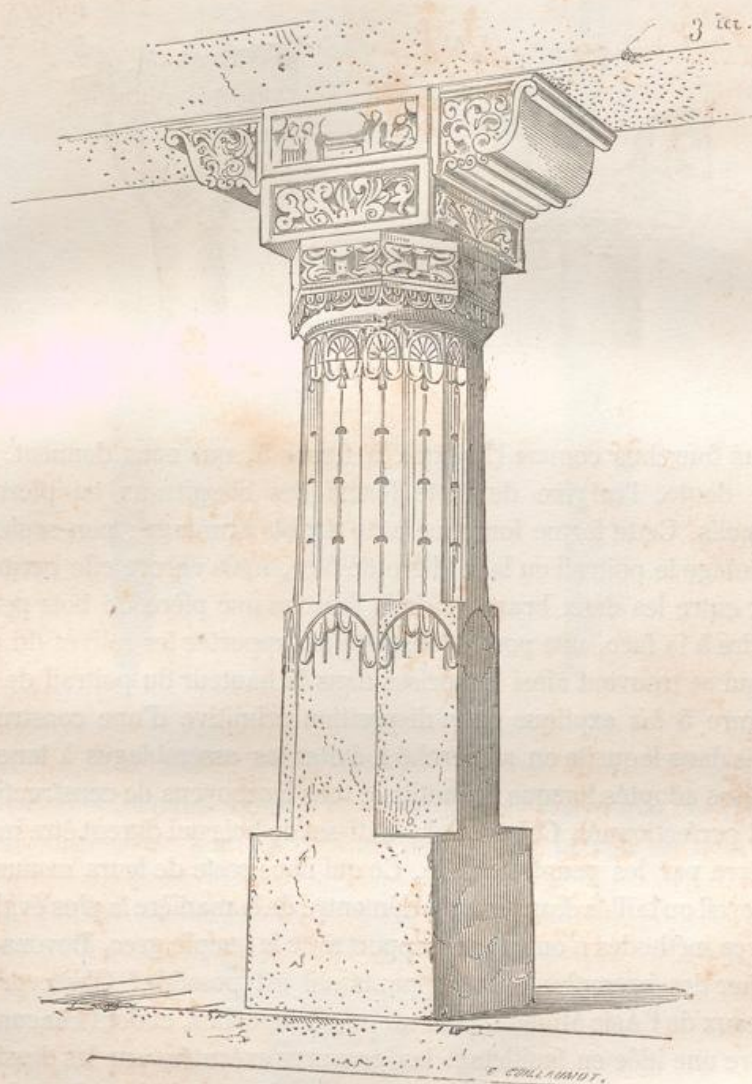
Cuttack, dans l'Inde, des piliers de réserve qui ont cette forme, figure 3 bis¹. D'autres piles, dans l'un des temples d'Ajunta, présentent



cette structure, figure 3 ter. Dans ces deux exemples les liens et le chapeau qui portent le poitrail, pris dans la masse du rocher, sont évidemment un souvenir d'assemblages et de pièces de bois. Le bloc à

¹ Voyez *The illustrated handbook of Architecture* : being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries; by J. Fergusson. London, 1855. T. I^{er}.

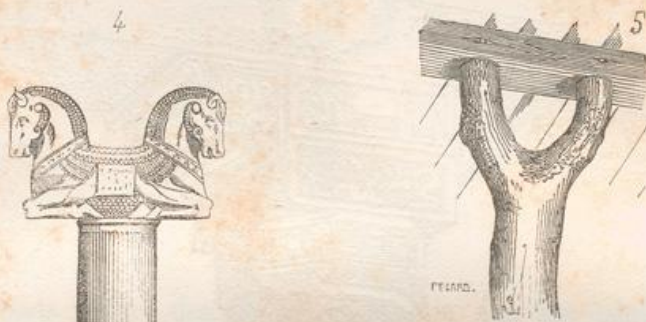
base carrée qui passe à l'octogone, puis, dans l'exemple 3^{ter}, au polygone à seize côtés, pour revenir près du sommet à l'octogone et au carré, rappelle bien plutôt les procédés propres à façonner et assembler



les bois que ceux employés pour tailler la pierre. Cela est évident pour tous ceux qui ont essayé de disposer un morceau de bois avec l'idée d'en faire un support résistant, bien assis, et allégé autant que la matière le permet.

Nous connaissons tous les chapiteaux des ruines de Persépolis; il en

est plusieurs entre autres qui affectent la forme indiquée ici, figure 4 ; or, dans la même contrée, en Assyrie, en Perse, encore aujourd'hui, on voit des cabanes de paysans dont les plafonds sont portés par des

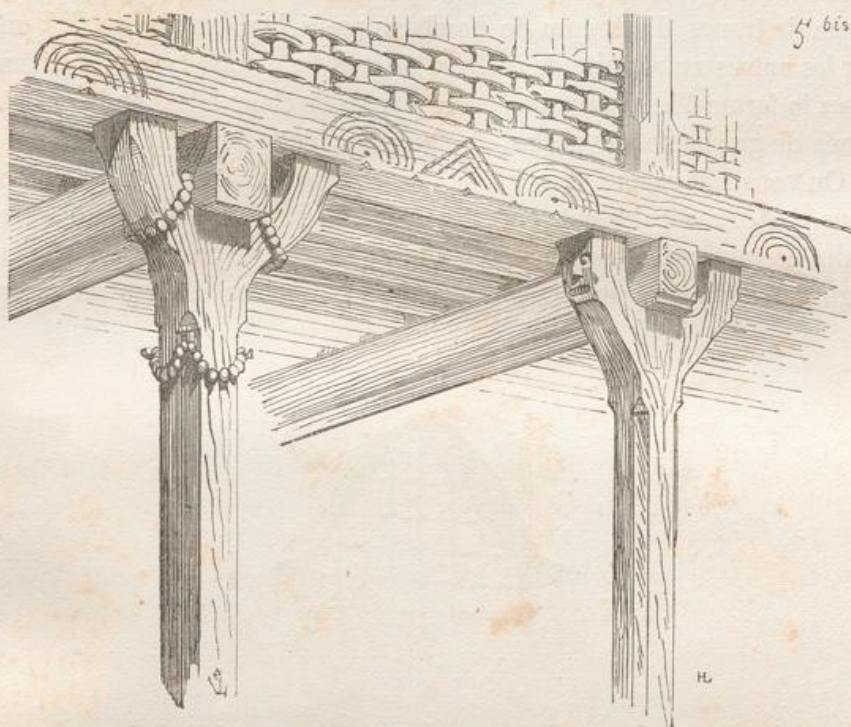


poteaux fourchus comme l'indique la figure 5, qui nous donnent, sans aucun doute, l'origine de cette forme des chapiteaux en pierre de Persépolis. Cette forme fourchue a un double avantage ; non-seulement elle soulage le poitrail ou la sablière de face, mais encore elle permet de placer entre les deux branches de la fourche une pièce de bois perpendiculaire à la face, une poutre destinée à supporter les solives du plancher qui se trouvent ainsi comprises dans la hauteur du poitrail de face. La figure 5 *bis* explique cette disposition primitive d'une construction de bois dans laquelle on a cherché à éviter les assemblages à tenons et mortaises adoptés lorsque les outils et tous les moyens de construction se furent perfectionnés. Ce sont là les bâtisses de bois qui durent être imitées en pierre par les peuples d'Asie. Ce qui nous reste de leurs monuments d'appareil ou taillés dans le roc le démontre de la manière la plus évidente. Mais ces méthodes n'ont aucun rapport avec le temple grec. Devons-nous chercher des exemples plus frappants s'il est possible ? Observons ces tombeaux de l'Asie Mineure taillés à même le rocher, et dont chacun peut prendre une idée en feuilletant les gravures exécutées sur les dessins de M. Texier, ces hypogées dont les baies représentent à s'y méprendre des constructions de bois. Les édifices primitifs de l'Amérique centrale offrent aux yeux de l'observateur les mêmes particularités ¹ ; car toutes les civilisations qui commencent procèdent de la même manière.

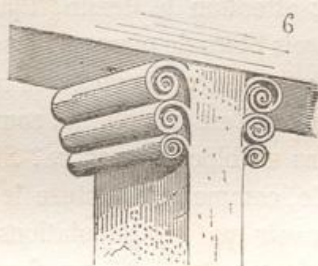
L'imitation de la construction de bois apparaît même dans les plus

¹ Entre autres ceux de Chunjuju, de Zayi.

menus détails de ces édifices primitifs d'Orient. Ainsi on voit fréquemment au sommet des piliers des rouleaux superposés présentant la déco-



ration reproduite dans la figure 6. N'est-il pas évident que ces rouleaux ne sont autre chose que les copeaux enlevés du poteau de bois par le



charpentier qui veut l'équarrir? Les ornements représentent des chapelets de graines et quantité de ces gravures si faciles à faire sur du bois,

I.

4

et dont tous les peuples primitifs, qui ont beaucoup de loisirs, sont si prodigues. Si des détails nous passons à l'examen des ensembles, nous voyons dans l'Inde certains édifices sacrés en pierre qui rappellent singulièrement la pyramide de bois décrite par Vitruve, c'est-à-dire un assemblage de troncs d'arbre ou de bambous posés horizontalement les uns sur les autres en retraite de la base au toit¹ ; d'autres qui rappellent assez la forme d'immenses paniers composés de claies faites de bambous, ornés de guirlandes de perles, de figurines, d'attaches, de bagues.

On construit encore dans l'Inde des maisons faites de claies de bambous posées verticalement, enduites de terre pétrie et couvertes d'autres claies portant une couverture en feuilles d'arbres, en chaume ou en jonc (figure 7). Dans la même contrée, de très-anciens édifices de pierre



reproduisent cette forme. Pour terminer cet aperçu général des constructions de bois, allons voir au Musée britannique ce sarcophage lycien qui reproduit en matière durable des monuments que l'on faisait certainement en bois dans cette contrée à une époque fort reculée. N'est-ce point là une énorme châsse de charpente dont les pièces, les assemblages, les enchevêtrements sont apparents, jusqu'aux brancards pour la porter. Examinons avec attention le dessin, Planche I, de ce curieux monument, taillé dans trois blocs de pierre : ne supposerait-on pas que c'est là une œuvre de charpenterie, composée de montants, de traverses, de soliveaux, de panneaux ? N'est-ce point un couvercle de bois posé sur un sarcophage taillé dans un bloc de marbre ? Si ce tombeau n'est pas d'une époque très-reculée, comme la sculpture le doit faire supposer, il nous fait d'autant mieux voir que les populations d'Asie Mineure et de Grèce, quand elles voulaient imiter en pierre des constructions de bois, accusaient bien franchement ces constructions. Ici les modillons ou les

¹ Le temple de Barolli, la pagode de Kanaruc, etc.

mutules ne se retournent pas sur les faces comme dans le temple grec, les montants sont à section carrée et non cylindrique ; les toits sont de véritables pignons formés de panneaux recevant les pannes, portant la couverture qui est courbe et non rectiligne, ce qui est conforme à toutes les données primitives des maisons en bois. Le faitage lui-même figure deux planches sculptées sur les faces vues. Les soliveaux qui forment plancher intermédiaire viennent mordre la traverse longitudinale pour empêcher tout écartement ; les soliveaux du plancher supérieur ont leurs extrémités pincées entre deux moises. Les pieds des quatre montants sont maintenus sur les deux brancards au moyen de clefs parfaitement indiquées. Ce monument nous révèle un fait fort curieux : d'abord c'est que dans l'origine, chez ces peuples, on plaçait les corps dans un sarcophage de pierre ou de marbre que l'on couvrait d'une châsse de bois ; de plus, il nous démontre que le temple grec est une construction de pierre et non une imitation d'une construction de bois.

Remarquons en passant que si l'immense continent oriental de la Chine à la mer Caspienne, à la mer Noire et au golfe Persique, fournissait de tous temps, grâce à ses hautes montagnes, à la fertilité extraordinaire des vallées et à la grandeur des fleuves qui les arrosent, à ses marais et à son climat, une quantité considérable de bois de toute nature, il ne put jamais en être ainsi en Grèce. Je veux bien admettre que son sol, dépouillé aujourd'hui, a pu nourrir quelques forêts ; mais qu'étaient ces bois comparativement à ceux qui poussent si rapidement sur le continent indien ? La Grèce posséda-t-elle jamais ces bambous gigantesques, ces joncs si favorables à la construction ? S'il y eut jamais des forêts de bois de construction sur le sol grec, elles durent promptement être détruites. Voyons donc le temple grec.

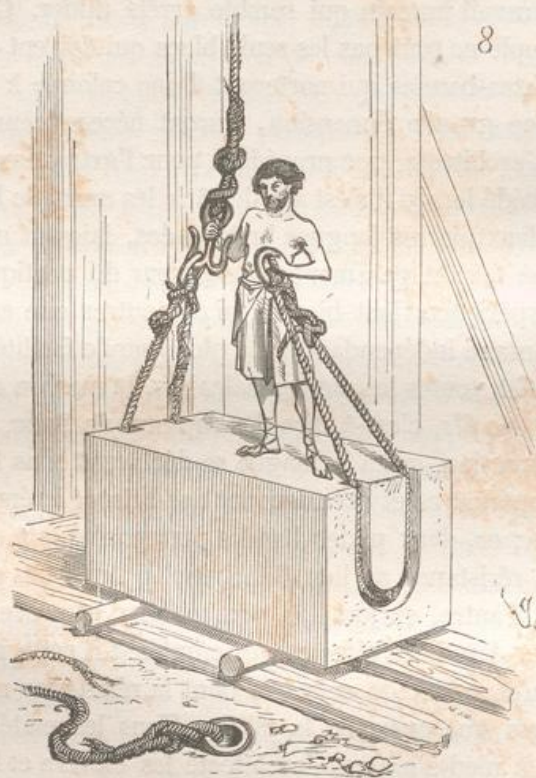
D'abord, quel est le programme ? Il s'agit de bâtir une *cella*, une salle fermée, de l'entourer de portiques autant pour la protéger que pour se mettre à couvert. Rien n'est plus simple. Quatre murailles percées de portes ; à l'entour, des points d'appui portant des plates-bandes, protégées elles-mêmes par une corniche saillante ; sur le tout, des pentes pour faire écouler les eaux pluviales des deux côtés dépourvus d'entrées. La raison seule trace ce programme. Quels sont les moyens d'exécution ?

L'architecte cherche une carrière voisine ; il en trouvera, puisque la Grèce et la Sicile sont admirablement partagées en matériaux calcaires, et que les villes grecques sont généralement bâties sur des plateaux ou des penchants de collines, qu'elles possèdent une Acropole, c'est-à-dire un rocher escarpé naturellement, ou de main d'homme, autour duquel

on a groupé les habitations et les monuments. A proximité se trouvent des promontoires, des montagnes qui fournissent des matériaux abondants. La carrière trouvée, l'architecte ne possède pas les engins puissants que la mécanique nous a rendus familiers, il dispose seulement des bras de ses esclaves; il cherchera donc autant que possible à éviter les difficultés résultant du transport de blocs trop pesants. Cependant, les traditions, l'art qu'il connaît, celui qui vient de l'Égypte et d'Orient, exige précisément l'emploi de matériaux d'une dimension considérable; il n'admet que le point d'appui vertical et la plate-bande, il lui faut donc à la fois concilier les exigences de cet art et les moyens d'exécution mis à sa disposition. Voici comment il procède : les difficultés dont il est entouré ne le rebuteront pas, elles deviendront au contraire un des stimulants les plus énergiques pour son génie d'artiste; elles concourront à l'*art*. L'architecte grec pense avec raison que la cella de son temple peut être élevée en matériaux de petites dimensions; ce n'est qu'un mur ayant deux parements visibles, l'un à l'intérieur du temple, l'autre à l'extérieur. Deux parements, deux pierres; construire un mur d'une épaisseur ordinaire au moyen de matériaux ne formant pas toute son épaisseur, mais composé de carreaux parementés sur une de leurs faces, comme deux dalles épaisses juxtaposées, c'est mal raisonné pour un constructeur, c'est bien raisonné pour un logicien; or, le Grec est éminemment logicien : il fait donc façonner à la carrière des carreaux, c'est-à-dire des pierres n'ayant chacune qu'*un seul parement visible*. C'est avec ces carreaux qu'il élèvera sa cella. Cependant il reconnaît que ces deux parements forment deux murs déliaisonnés; de distance en distance, afin de les relier, il place des boutisses, c'est-à-dire des pierres longues formant parpaings. Il lui faut des points d'appui verticaux, des colonnes; il comprend que ces piles isolées, pour présenter une parfaite stabilité, doivent être composées de blocs aussi grands que possible. Les carrières et les moyens de transport dont il dispose ne lui permettent que rarement d'élever des piles monolythes. Dans la carrière, il choisit les bancs les plus épais, près d'un escarpement, là où commence le gisement calcaire; il trace sur le lit supérieur de ces bancs un cercle d'après le diamètre qu'il croit devoir donner à sa colonne; il fait creuser tout autour une fosse assez large pour que le tailleur de pierre s'y puisse tenir; il dégage ainsi en plein roc un cylindre. Arrivé au lit inférieur du banc, déblayant complètement l'excavation du côté de l'escarpement, il fait *faire quartier* à son cylindre, c'est-à-dire qu'il le couche sur le côté, puis le fait rouler comme un disque épais, en bas de l'escarpement. Là, il perce un trou carré au centre de chacune des surfaces circulaires du disque, il adapte

dans ces trous deux pivots; puis, au moyen d'un châssis et de câbles, il roule ainsi les tambours de colonnes jusqu'au temple. Ce sont les nécessités de l'exploitation qui lui font tout d'abord adopter pour les blocs les plus volumineux la forme cylindrique comme étant celle qui se prête le mieux au transport. Ce ne sont pas là des hypothèses, chacun peut voir près de Sélinunte en Sicile les carrières qui servaient aux habitants de cette colonie grecque. Ce lieu, désigné encore aujourd'hui sous le nom de *Cava di casa* (carrière à bâtir), nous montre toutes ces opérations successives. Des cylindres énormes, et qui n'ont pas moins de trois mètres cinquante centimètres de diamètre sur une hauteur de deux à trois mètres, sont encore engagés dans le banc calcaire, d'autres ont roulé jusqu'au bas de la pente par leur propre poids, d'autres enfin sont en route, les trous carrés sont creusés au centre des deux cercles des cylindres. La cruelle destruction de la populeuse Sélinunte par l'invasion carthaginoise a laissé ces blocs en route pour leur destination, et il n'est pas de ruine qui cause une plus vive émotion que les traces encore fraîches de ce travail humain qui semble arrêté d'hier. Cependant les colonnes du temple ne sont pas les seuls blocs qui doivent être d'un fort volume. Les plates-bandes qui porteront d'une colonne à l'autre, si le temple est d'une grande dimension, auront nécessairement un cube considérable. L'architecte grec procédera pour l'extraction de ces blocs comme il a procédé lorsqu'il s'est agi de bâtir les murs de la cella; il les composera de deux pierres longues juxtaposées, laissant un joint entre elles deux, l'une faisant parement à l'extérieur du portique, l'autre à l'intérieur. L'expérience vient bientôt lui démontrer que cette méthode présente un avantage indépendant de la plus grande facilité du transport des blocs. En effet, toutes les pierres calcaires, le marbre compris, sont sujettes à avoir des *fls*, c'est-à-dire des ruptures de banc, invisibles au moment de l'extraction, qui à la longue se déclarent sous la charge des constructions supérieures et occasionnent une brisure irrémédiable dans une plate-bande; or, deux plates-bandes juxtaposées ont deux chances en faveur de la résistance au lieu d'une, car si l'une des plates-bandes est défectueuse, l'autre, sa jumelle, peut résister et prévenir ainsi une chute immédiate. Aussi l'architecte grec emploie-t-il cette méthode sans exception lorsqu'il se sert de calcaires dont la résistance n'est pas très-considérable, tels que ceux de la Sicile. Tous les matériaux de son temple amenés à pied-d'œuvre, l'architecte les élèvera et les mettra en place au moyen de procédés très-ingénieux. Pour les tambours cylindriques des colonnes, il profitera du trou carré pratiqué au centre de l'un des lits, et, lui donnant une coupe en queue d'aronde, il se servira de la

louve, ou, recoupant sur le parement circulaire quelques centimètres, il laissera deux tenons qui lui serviront à arrêter le câble à l'aide duquel les morceaux de pierre seront montés sur le tas; car ces blocs étant posés à joints vifs, sans cales et sans mortier, ils arriveront à la place qui leur est destinée, suspendus, et une fois assis il ne sera plus possible de les déranger. Tous les moyens de suspension doivent donc être combinés de façon à laisser complètement libres les *lits de pose*. Les chapiteaux seront facilement élevés verticalement à l'aide des cornes du tailloir. Pour les morceaux de linteaux qui sont posés bout à bout, qui sont longs et peu épais, qui possèdent deux joints cachés par conséquent, un ou deux parements vus, un lit inférieur ou soffite, également vu, ils devront être attachés et hissés par les deux bouts; l'architecte préparera la suspension de ces blocs en creusant dans les deux joints verticaux de chaque bloc une rigole assez profonde pour y faire couler un câble en toute liberté ainsi que l'indique la figure 8. La pierre montée à sa place,



il retirera le câble de sa rainure. La pose des pierres à joints vifs est exécutée chez les Grecs avec une perfection rare. Les blocs, dans ce cas,

ne pouvaient être bardés sur des ponts d'échafaudages à différentes hauteurs et posés à la pince sur cales, comme on le fait de nos jours ; il fallait qu'ils arrivassent juste au-dessus de la place qui leur était destinée pour y être assis doucement et avec précision. Assis de travers sur leur lit, les engins n'eussent plus été assez puissants pour les en arracher, à cause de l'adhérence des deux surfaces horizontales exactement planes et jointives. On ne pouvait alors obtenir cette précision de pose qu'au moyen de grandes chèvres que l'on amenait et que l'on haubannait successivement au-dessus de chaque colonne, puis, celles-ci montées, au-dessus de chaque entre-colonnement, pour hisser les plates-bandes, triglyphes, métopes, corniches, etc. N'oublions pas à ce propos que les Grecs étaient un peuple de marins et que, comme tels, ils avaient dû de bonne heure posséder des engins de construction exécutés avec adresse, simplicité et perfection. Ces moyens matériels expliqués sommairement, examinons maintenant l'œuvre en elle-même ; voyons s'élever le temple grec. Le mur de la cella construit, les colonnes dressées, l'architecte observe que les blocs horizontaux, les plates-bandes qui doivent porter d'une colonne à l'autre, peuvent, à cause de leur longueur, se briser sous la charge ; sur le sommet des colonnes, il pose des blocs saillants, des chapiteaux.

Le tailloir du chapiteau dorique grec est carré ; deux de ses faces, par leur forte saillie, soulagent d'autant la portée de l'architrave ; mais les deux autres, celle extérieure et celle intérieure, ne portent rien. Si donc le chapiteau dorique grec était l'imitation d'un chapeau de bois, ces deux saillies intérieure et extérieure, débordant le nu du poitrail, n'auraient aucune raison d'être, ainsi que je l'ai démontré plus haut. Au contraire, ces saillies sont parfaitement justifiées par la construction de pierre. En effet, les blocs les plus considérables qui composent l'ordre dorique grec sont forcément les architraves, les plates-bandes portant d'une colonne à l'autre ; car si l'on peut élever les colonnes au moyen de tambours plus ou moins nombreux, il n'en est pas de même pour les architraves, qui doivent avoir en longueur la distance qui existe entre les axes des colonnes et en hauteur une épaisseur suffisante pour offrir une grande résistance. Mais nous venons de voir que ces blocs sont enlevés par leurs deux extrémités cachées et posées à joints vifs. Pour faire descendre exactement des blocs aussi pesants sur leurs lits de pose, c'est-à-dire sur le tailloir des chapiteaux, il était nécessaire que la manœuvre fût faite avec adresse, précision et sûreté, sous peine de faire dévier les colonnes de la verticale. Les saillies intérieure et extérieure du chapiteau étaient alors d'une grande utilité ; elles permettaient de déposer de longs plats-

bords en bois en dedans et en dehors, qui maintenaient la rangée de colonnes, les rendaient solidaires ; elles permettaient encore aux ouvriers poseurs de se tenir des deux côtés des plates-bandes, sans autre échafaudage, de guider les blocs et les asseoir doucement sur les chapiteaux sans qu'il pût y avoir d'erreur, puisque ces deux plats-bords laissaient juste entre eux la place de ces plates-bandes. Il faut observer que tous les constructeurs primitifs sont avares d'échafaudages ; ils n'aiment pas (et les Grecs moins que d'autres) faire des travaux inutiles en apparence, c'est-à-dire qui ne doivent point laisser de traces. Quelques temples grecs sont restés inachevés et sont parvenus jusqu'à nous à l'état d'épannelage, celui de Ségeste par exemple ; or on reconnaît (pour peu que l'on possède la pratique de notre art) que les matériaux composant ces monuments sont élevés par les moyens les plus simples comme suspension et pose, et que les constructeurs ont cherché, autant que possible, à se servir du monument lui-même comme d'un échafaud, en réservant des saillies pour placer des plats-bords longitudinaux et transversaux suivant le besoin. D'ailleurs, ces constructeurs se gardent bien de monter de gros blocs quand ils peuvent faire autrement. Au-dessus des plates-bandes ou architraves, on ne trouve plus que des pierres d'un assez faible volume, et il est évident même que l'architecture fait des concessions aux moyens d'exécution, afin d'éviter les difficultés et la trop grande dépense. La frise posée sur l'architrave n'est qu'une suite de petits blocs entre lesquels sont posées des dalles de champ avec un remplissage par derrière, quelquefois en plusieurs assises. La corniche est peu saillante et ne porte pas sur toute l'épaisseur de la frise, elle n'a que juste la queue nécessaire pour éviter la bascule (voir la Planche II). Mais le constructeur, avare de ses matériaux, supplée par son intelligence à ce que leur faiblesse pourrait présenter de défectueux ; il observe, par exemple, que l'eau pluviale, par une loi physique, suit la surface horizontale inférieure de la saillie donnée à la corniche ; il en fait un larmier, c'est-à-dire qu'il donne une inclinaison à cette surface inférieure afin que l'eau soit forcée de tomber dès qu'elle atteint son arête.

Voilà les perfectionnements dans lesquels le raisonnement seul de l'homme est intervenu. Il semblerait qu'il doit être satisfait. Point. L'art intervient à son tour : ce monument est élevé sous un ciel pur à travers lequel un soleil éclatant projette sa lumière pendant dix mois de l'année. L'artiste observe bientôt que les piles cylindriques de son temple paraissent plus grosses à leur sommet qu'à la base par suite d'une illusion d'optique ; sa raison s'en choque aussi bien que son œil ; de ces cylindres il en fait des cônes tronqués. Le besoin de stabilité lui avait déjà, peut-

être, imposé cette diminution des fûts. Il observe encore que les blocs intermédiaires, les chapiteaux portant la plate-bande, semblent écraser les colonnes de leur masse; il leur laisse leur forme carrée dans la partie supérieure, là où elle satisfait à un besoin de solidité, et les taille par-dessous de manière à passer du fût de la colonne au tailloir carré par une courbe. L'artiste cependant n'est pas encore satisfait, les colonnes paraissent plates en face de la lumière, molles et indécises dans l'ombre; il recoupe longitudinalement dans la hauteur de leur fût des pans droits, puis bientôt il creuse ces pans et forme ainsi des cannelures assez profondes pour accrocher la lumière oblique sur les arêtes, pas assez pour que ces arêtes puissent offrir un obstacle et blesser les gens qui passent le long des colonnes. La lumière du soleil, en répétant ainsi sur chacun de ces fûts une série de lumières et d'ombres longitudinales, leur rend l'importance qu'ils perdaient lorsqu'ils n'étaient que coniques. Son sentiment lui indique d'ailleurs que pour faire comprendre à l'œil la valeur que doit prendre une forme, il faut répéter les lignes principales de cette forme, comme le sentiment du musicien lui indique que pour faire comprendre une phrase principale il faut qu'elle revienne plusieurs fois dans son chant: or, la ligne verticale de la colonne prend d'autant plus d'importance que cette ligne se reproduit sur sa surface. Cependant l'artiste sait qu'il suffit de se faire comprendre, mais qu'il doit éviter de fatiguer les sens par une insistance exagérée; il ne creuse sur les fûts de ses colonnes que le nombre de cannelures nécessaire pour produire l'effet qu'il veut obtenir. Les colonnes, leurs chapiteaux et les plates-bandes posés, l'architecte, ainsi que je viens de le dire, n'a plus que faire d'employer de grands matériaux; il peut sur l'architrave de son temple placer des carreaux de pierre de dimension médiocre, il n'y manque pas. D'abord, au-dessus de chaque joint de cette architrave couronnée par un filet et au milieu de chaque entre-colonnement, il place des blocs isolés entre eux afin de peser le moins possible sur l'architrave. Mais il est Grec: il veut que sa combinaison judicieuse soit évidente, comprise de tous; alors sur la face extérieure de chacune de ces pierres posées entre l'architrave et la corniche, qui forment comme autant de petits piliers isolés, il taille un triglyphe, c'est-à-dire qu'il creuse sur leur face vue des canaux verticaux qui, d'après son sentiment, indiquent une pièce qui *porte charge*, et son sentiment est d'autant plus vrai, son raisonnement juste, qu'il a procédé de la même manière lorsqu'il s'est agi d'indiquer la fonction de support vertical de la colonne. Le triglyphe est encore un support vertical, et il l'indique nettement.

L'architecte grec possède les qualités ou les faiblesses du raisonneur;

il tient à démontrer aux yeux de tous que les divers membres de son monument ont une fonction utile, nécessaire ; il ne veut pas qu'on puisse l'accuser d'avoir sacrifié au caprice ; il ne lui suffit pas que son monument soit solide, il prétend le faire paraître tel ; mais s'il ne cache jamais les procédés qu'il emploie, son instinct d'artiste le porte à revêtir chaque membre de son monument d'une forme admirablement choisie quant à la place qu'elle occupe ; quant à l'effet qu'elle doit produire, son goût lui interdit cette insistance pédantesque qui fatigue le public et le dégoûte de la raison par l'abus ou l'excès du raisonnement.

Afin de boucher les vides qui restent entre les triglyphes, l'architrave et la corniche, dans cet espace il incruste des dalles debout en retraite, et, auparavant, il a demandé à son frère le statuaire de sculpter des bas-reliefs sur ces pierres encadrées entre les triglyphes, l'architrave et la corniche. La Planche II indique l'ensemble de cette construction si vraie et qui n'est point, il me semble, la tradition éloignée d'une combinaison de charpenterie comme on l'a prétendu, mais bien une construction de pierre. Les colonnes, par leur forme cylindro-conique, les chapiteaux à tailloirs carrés, l'entablement avec ses triglyphes, ses métopes incrustées, sa corniche à larmier incliné, la manière dont tous ces membres se superposent indiquent partout la pierre extraite, taillée, hissée, apparente en raison de sa nature et de la fonction qu'elle remplit. Le bois joue un rôle dans le temple grec, mais complètement secondaire, complètement distinct de la construction de pierre. Les Grecs étaient des gens trop sensés pour avoir jamais posé sur l'architrave ou les poitraux (admettant que les architraves aient été primitivement des poitraux de bois) des solives dont l'équarrissage eût été donné par le triglyphe pour couvrir quoi ? un portique de deux ou trois mètres.

D'ailleurs les faits viennent tous sans exception démentir cette origine. Les solives du plafond en bois du portique, ou les linteaux et dalles de marbre destinées à le couvrir et qui forment plafond, ne sont point posées sur l'architrave, mais bien sur la frise, c'est-à-dire au-dessus des triglyphes ; l'espace qui leur est réservé, la saillie qui les portait, existent encore dans tous les temples. Cet espace n'indique que des bois d'un équarrissage proportionné à leur portée, c'est-à-dire de 15 à 25 centimètres, ou un repos juste nécessaire pour poser les dalles horizontales de marbre, lorsque cette matière remplace la charpente. Il en est des triglyphes, que l'on a pris pour des bouts de solives, comme du larmier des corniches dont on a fait le bout des chevrons. Cela peut à la rigueur passer pour probable sur les deux côtés latéraux des temples ; mais sur les faces, au-dessous des frontons, qu'auraient signifié des bouts de

chevrons? Nous tenons les artistes grecs pour des hommes de trop de jugement pour admettre qu'ils eussent jamais fait un contre-sens aussi grossier. Si le larmier eût indiqué la saillie des chevrons débordant la frise, ils n'eussent pas mis de larmier à la base du fronton. Ils eussent indiqué, sous les saillies de la corniche de ce fronton, les pannes, puisqu'ils indiquaient si bien, croit-on, dans leur construction de pierre, toutes les pièces de charpente sans en omettre une seule. La Planche I^e, reproduisant un tombeau de Lycie, qui est bien une imitation d'une construction de bois, ne présente pas de pareils non-sens; les pannes sont marquées sur les pignons, et les soliveaux du plancher portant le comble ne se retournent pas sur les faces de ces pignons, ils n'existent que sur les faces latérales.

Les temples grecs sont des monuments de pierre où le système de la plate-bande est développé suivant la raison et suivant le goût : pourquoi ne pas les prendre simplement pour ce qu'ils sont et vouloir que des Grecs qui ont inventé la logique, des gens doués d'un sentiment délicat, se soient amusés à simuler en pierre une construction de bois, ce qui est en principe une énormité? Que de pareilles imitations aient eu lieu chez les Indiens, qu'elles aient eu une influence chez les Assyriens et les peuples de l'Asie Mineure, cela peut être; mais chez les Grecs occidentaux! En vérité, c'est méconnaître leur génie que de le supposer.

C'est par ces interprétations des origines de l'architecture antique et du moyen âge, plus ingénieuses que réfléchies, que l'on arrive à fausser la direction des études dans les arts, et, par suite, l'esprit des artistes. Il est utile, nous le croyons, d'en venir à expliquer les monuments pour ce qu'ils sont et non pour ce que l'on voudrait qu'ils fussent. Il en est du temple grec en pierre copié sur une cabane de bois, comme de nos églises gothiques copiées sur les forêts des Gaules et de la Germanie. Ce sont des romans bons pour amuser les rêveurs, très-mauvais ou inutiles lorsqu'il s'agit d'indiquer les origines d'un art à des hommes destinés à devenir des praticiens.

Les triglyphes tiennent lieu, au-dessus des architraves, de claires-voies. Ce sont des dés de pierre soulageant, comme nous l'avons dit, par leur isolement et le vide laissé entre eux, l'architrave. Il paraîtrait qu'originellement même, les intervalles entre les triglyphes restaient souvent vides.

Dans la tragédie d'*Iphigénie en Tauride*, Oreste et Pylade veulent entrer dans le temple de Diane pour enlever la statue de la déesse. Pylade propose de s'introduire dans la cella en passant par les ouvertures laissées entre les triglyphes. « Vois, dit-il à Oreste, dans l'espace

« des triglyphes, où il y a un vide à passer le corps ¹. » Cette traduction, mot à mot, du texte grec, ne dit pas : entre les triglyphes ; mais ce ne sont pas des architectes qui parlent, et, dans le langage du monde, on pouvait dire dans les triglyphes ou dans l'espace des triglyphes, comme on dirait aujourd'hui dans les balustres, pour dire entre les balustres d'une balustrade. Ce passage d'Euripide a pour nous un double intérêt : il ne peut être question ici des intervalles laissés entre les triglyphes posés sur les colonnes, car les deux héros n'auraient pu par cette voie que s'introduire dans le portique ouvert, et il était plus simple de passer entre les colonnes que par les trous laissés entre les triglyphes ; mais ce texte doit indiquer les triglyphes posés sur le mur de la cella, ce qui, du reste, se présente fréquemment. Ces vides laissés entre les triglyphes posés au sommet du mur de la cella n'auraient-ils point été destinés à permettre au jour et à l'air de pénétrer dans l'enceinte intérieure ? Cette hypothèse ferait supposer que la cella était complètement couverte.

Revenons à la structure du temple grec. L'architecte grec admet la symétrie : c'est un instinct de l'esprit humain ; mais il n'admet pas que cet instinct doive l'emporter sur la raison. En bâtissant son temple, il a d'abord commencé par faire de la cella, de l'enceinte réservée à la divinité, une construction indépendante, une clôture de pierre assez mince d'ailleurs, autour de laquelle il a planté les colonnes de son portique, en laissant entre cette enceinte et les colonnes une circulation large, relativement à la dimension de la cella. Il s'inquiète peu de faire correspondre les axes des piliers d'angles de la cella, des *antes*, avec les axes des colonnes du portique. Il a reconnu qu'en exécution ces rapports d'axes ne peuvent être compris. Sa seule préoccupation est de faire que les dispositions soient telles que le plafond en bois du portique puisse reposer sur le mur de la cella et sur les frises intérieures du portique. C'est là son seul guide. Sa raison le porte à s'affranchir plus nettement encore de ce qu'on appelle les lois de la symétrie ; les angles de son portique le préoccupent : il voit sur ces points des colonnes isolées qui doivent porter une charge plus lourde que les autres, il se défie de la force des architraves ; il prévoit que si une des plates-bandes portant sur cet angle vient à se briser, elle chassera, par suite de sa rupture, la colonne angulaire en dehors. La raison lui indique qu'il est prudent de donner aux entre-colonnements qui séparent la colonne d'angle de ses deux voisines une largeur moindre qu'aux autres entre-colonnements du portique, d'augmenter le diamètre de cette colonne angulaire,

¹ *Iphigénie en Tauride*, vers 444.

et ce que sa raison lui indique, il le suit, en dépit des lois de la symétrie. Cette différence entre les axes des colonnes lui permet de placer un triglyphe à l'angle de la frise (ce qui est également conforme à la raison, puisque le triglyphe est un point d'appui, et que si un point d'appui est nécessaire, c'est surtout à l'angle d'une construction), sans pour cela augmenter d'une manière sensible les intervalles entre les trois derniers triglyphes. Ces difficultés d'ensemble résolues, l'architecte en vient aux observations de détail ; il a remarqué que, quand il pleut, l'eau bave sur la face verticale de la corniche extérieure, et que, réunie à la poussière, elle y laisse des taches brunes qui obscurcissent le couronnement de son édifice, dont il voudrait voir la saillie extrême se détacher brillante sur l'azur du ciel. Il pose sur cette corniche un canal en marbre ou en terre cuite, il le munit de gargouilles saillantes de distance en distance, et parvient ainsi à éloigner les eaux de la face de la corniche ; mais ce canal lui-même, exposé à la pluie, se tache facilement ; il le couvre de sculptures ou de peintures pour dissimuler ce défaut. — Plus l'homme né artiste observe, plus il voit le champ des observations s'ouvrir devant lui. Or l'observation de l'artiste et celle du savant sont différentes dans leurs résultats. Le savant observe pour comparer, tirer des conséquences, *savoir* en un mot. L'artiste observe, mais il ne s'arrête pas aux conséquences ; celles-ci le conduisent à augmenter, modifier ou détruire les effets produits par les lois physiques, à lutter avec elles ou contre elles. L'artiste observe qu'un cylindre éclairé par une lumière éclatante ne possède qu'un clair et une ombre ; il modifie cet effet en rappelant le clair dans l'ombre au moyen des cannelures ; il force ainsi la lumière naturelle à modeler sa colonne. Il observe que le large tailloir de son chapiteau porte, pendant la plus grande partie du jour, une ombre étendue sur le sommet de la colonne, et que cette ombre, rendue très-transparente par le reflet direct de la lumière sur le sol, est tellement lumineuse, qu'on ne distingue plus la jonction du chapiteau avec la colonne ; que cet effet est mou, indécis, qu'il ôte à ce membre de l'architecture la solidité qu'il doit conserver en apparence au-dessus des lignes verticales des clairs et des ombres produites par les cannelures ; alors il creuse à la jonction des chapiteaux avec la colonne plusieurs lignes profondes ; pour augmenter encore l'effet vigoureux de ces traits, il les peint d'un ton sombre, et il détruit ainsi un effet d'ombre qui choque ses sens d'artiste. Il observe que les reflets dans les ombres produites par une vive lumière sont eux-mêmes lumineux. Il a remarqué que l'ombre sous le tailloir dont les faces arrêtent brusquement la lumière est dure, que la transition est violente, que le sommet de la colonne est perdu pour

l'œil et que l'architrave semble poser, non sur une forme solide, mais sur un vide ; cependant il faut qu'il conserve au chapiteau une saillie prononcée, sa raison de constructeur le demande : que fait-il ? Il cherche et trouve cette forme, si profondément raisonnée et si finement rendue, du tore circulaire portant le tailloir ; ce tore, il le recourbe brusquement à sa jonction avec le tailloir, de manière qu'aux points de la tangente, l'extrémité recourbée du tore accroche une vive lumière, qui, en rappelant celle du tailloir, se perd par une demi-teinte dégradée vers la gorge. Il arrive à fondre ainsi la trop vive lumière du tailloir avec l'ombre trop entière qu'il projette ; puis, non content de ce premier résultat, il donne à sa courbe une forme inclinée presque conique jusqu'à la gorge, afin que cette surface reçoive, autant que possible, les reflets du sol ou des murailles voisines éclairées par le soleil. Ainsi, au moyen d'une observation fine de la lumière, des ombres et des reflets, il se sert avec une adresse incomparable de ces effets naturels pour satisfaire les besoins de son œil et pour conserver, même en apparence, les formes que sa raison lui a fait adopter comme les meilleures et les plus solides.

Les ordres doriques grecs sont entre les mains de tous ceux qui s'occupent d'architecture, et chacun pourra facilement vérifier l'exactitude des observations de l'artiste grec. Quant à l'adoption des formes de l'architecture grecque à l'extérieur, le soleil est évidemment le principe, le générateur. L'artiste grec s'aperçoit qu'à une certaine distance les colonnes de son temple, quoique cannelées, lorsqu'elles sont éclairées perpendiculairement au mur de la cella, ne se détachent pas sur ce mur ; que leurs clairs se confondent avec la lumière qui frappe la cella, et que les ombres projetées par ces colonnes sur le mur vertical placé derrière elles dérangent complètement, en apparence, la distribution des vides et des pleins, c'est-à-dire des colonnes et des entre-colonnements. Alors l'architecte appelle le peintre à son aide ; il lui fait coucher sur ce mur postérieur un ton vigoureux qui absorbe la lumière, un brun, un rouge, et pour ne pas être en contradiction, même en apparence, avec la structure de son édifice, il a le soin de faire tracer des lignes fines, horizontales et claires sur ce mur, de distance en distance ; lignes qui rappellent à l'œil que ce mur est construit en assises horizontales et qui, vues entre les colonnes, dont toutes les lignes lumineuses sont verticales, distinguent bien nettement la construction postérieure des points d'appui antérieurs. Cette application de la peinture à l'extérieur des monuments était si nécessaire dans un pays où l'air est d'une merveilleuse transparence, qu'aujourd'hui, par exemple, si nous regardons à une certaine distance le temple de Thésée d'Athènes dépouillé de ses peintures, éclairé par le

soleil, il nous sera impossible de distinguer les clairs des colonnes des clairs répandus sur le mur de la cella; ces lumières, à des plans différents, se confondent et paraissent projetés sur une même surface.

Si nous prenons un à un tous les membres d'un temple grec, si nous les étudions en eux-mêmes et dans leurs rapports directs avec l'ensemble, nous trouverons toujours l'influence de ces observations judicieuses, délicates, qui font reconnaître la présence de l'art, ce sentiment exquis qui soumet toutes les formes à la raison, non point à la raison sèche et pédante du géomètre, mais à la raison dirigée par les sens et par l'observation des lois naturelles.

Cet aperçu très-succinct des façons de procéder des artistes grecs nous fait assez voir que si le Parthénon est à sa place à Athènes, il n'est qu'une œuvre ridicule à Édimbourg, où le soleil ne se débarrasse des brouillards que pendant quelques jours de l'année; il nous prouve assez, nous le croyons, que si le ciel avait doué les habitants d'Édimbourg de sens aussi parfaits que ceux dont les Grecs étaient pourvus, ils auraient procédé tout autrement dans ce climat qu'ils procéderaient sur les bords de la mer de l'Archipel et de la Méditerranée. L'ART ne consiste donc pas dans telle ou telle forme, mais dans un principe, dans une méthode logique. Donc, il n'y a aucune raison de soutenir qu'une forme de l'art soit l'Art, et qu'en dehors de cette forme il n'y a que la barbarie; donc, l'art des Iroquois ou des Français du moyen âge pourrait ne pas être barbare. Ce qu'il s'agit de savoir, ce n'est pas si un Iroquois ou un Français se sont plus ou moins rapprochés de la forme de l'art des Grecs, mais s'ils ont procédé de la même manière, et étant dans un autre climat, ayant d'autres besoins et d'autres mœurs, s'ils n'ont pas dû, par cela même qu'ils procédaient comme les Grecs, s'éloigner autant des formes adoptées par ceux-ci, que leur climat, leurs besoins et leurs mœurs étaient différents du climat, des besoins et des mœurs des Grecs. Mais personne ne songe aujourd'hui sérieusement à recommander l'imitation des formes de l'art grec en fait d'architecture; est-ce à dire que l'étude de ces formes soit inutile? Non, certes; elle est indispensable pour un architecte, elle est indispensable à la condition que cette étude ne s'arrêtera pas à ces formes, mais qu'elle ira chercher le principe, qui est le principe de tous les arts. C'est être barbare que de reproduire à Paris ou à Londres un temple grec, car l'imitation transplantée de ce monument indique l'ignorance du principe qui l'a fait élever, et l'ignorance est la barbarie. C'est être barbare que de ne pas étudier avec une attention profonde, un soin minutieux, l'art grec, car l'art grec est celui qui a le mieux soumis la forme aux principes admis chez ce peuple,

principe qu'il n'avait pas inventé, mais qu'il a compris et suivi sans écarts. C'est être barbare de ne pas reconnaître dans des modes d'art étrangers au mode grec les principes vrais qui s'y trouvent.

Ce qui précède a pu faire comprendre déjà comment, dans les détails de la structure de leurs monuments, les Grecs soumettent la symétrie aux dispositions indiquées par leur raisonnement, quand ces dispositions ne peuvent se concilier avec elle. Mais ce n'est pas seulement dans les détails de leur architecture que nous devons observer ce fait, c'est aussi dans l'ensemble de leurs dispositions architectoniques. L'Erechtheïum de l'Acropole d'Athènes en est un exemple bien frappant. C'est, comme chacun sait, un groupe de trois temples ou salles dont deux se commandent, avec trois portiques à des niveaux différents; deux sont d'ordre ionique, et l'un des trois se compose de cariatides, portant l'entablement. On ne saurait trouver, même dans l'architecture gothique qui passe pour être si peu soumise aux lois de la symétrie, un monument d'une apparence plus capricieuse ou plus pittoresque, pour me servir d'une expression moderne. Plusieurs causes motivaient ces irrégularités : le sol ne pouvait être touché, puisque le monument était destiné à couvrir la source que Neptune fit sortir de terre d'un coup de son trident, et l'olivier que Minerve fit éclore. C'était un lieu sacré, situé à l'extrémité septentrionale du plateau sur lequel est établi l'Acropole et sur un point où le rocher commence à s'incliner vers le nord avant de former un escarpement abrupt. L'architecte de l'Erechtheïum dut respecter les niveaux naturels du rocher, mais il trouva piquant de profiter de l'irrégularité du sol, de se poser un problème neuf, original, de faire voir que l'on peut élever un monument d'un aspect agréable, tout en s'éloignant des règles banales de la symétrie; il semble même qu'il s'est complu à rechercher les difficultés, à les vaincre hardiment, non point en dissimulant les irrégularités de son plan et de ses élévations, mais au contraire en accusant ces irrégularités par une grande variété dans l'ordonnance. Ce petit monument grec passe à juste titre pour un chef-d'œuvre; mais quel est l'architecte aujourd'hui qui oserait s'affranchir aussi complètement des règles de la symétrie, même en rachetant ce défaut, si c'en est un, par la grâce exquise des détails et la beauté de l'exécution. Cette audace pouvait et devait être permise à Athènes parce que l'artiste savait qu'il était au milieu d'un peuple assez artiste lui-même pour comprendre les motifs d'une pareille hardiesse, car si toute *idée neuve* était discutée à Athènes, celui qui n'avait agi que d'après sa raison et les inspirations de son goût était certain de pouvoir défendre et faire triompher sa cause. L'Erechtheïum est terminé, les échafauds qui

l'enveloppent démolis ; il me semble que je vois quelque critique athénien (et ils ne manquaient pas au milieu de cette population raisonneuse, impressionnable, disposée à l'épigramme et à la moquerie), sortant de la foule des curieux, dire à l'architecte : « Pourquoi ces emmarchements, ces trois monuments accolés qui semblent avoir été réunis là par le hasard ? Que signifie ce portique inférieur qui vient faire pénétrer son entablement dans les antes de la cella ? Je vois trois frontispices, l'un placé en avant de la cella, l'autre plus bas, jeté de côté et formant une saillie, un angle rentrant vers l'autre extrémité du bâtiment principal, comme si ce second portique était trop large pour la place qu'il occupe. Je me détourne et je trouve un autre portique, petit, bas, dont la corniche est portée par des cariatides, et ce portique est lui-même bâti, non sur un axe, mais à l'angle de la cella. Quelle confusion ! Celui qui voit l'édifice sous un de ses aspects pourra-t-il jamais deviner les autres ? D'un côté, une grande porte donne entrée dans une salle étroite, et de l'autre, c'est une petite porte à un niveau plus élevé qui s'ouvre dans cette même salle. Les deniers de la république sont-ils réservés à exécuter des œuvres que ne justifie ni le goût, ni la raison ? » — A ce discours l'architecte athénien aurait répondu : « Celui qui vient de parler si légèrement, Athéniens, est probablement un étranger, puisqu'il est nécessaire de lui expliquer les principes d'un art dans l'exercice duquel vous dépassez les autres peuples. Il n'a certainement pas pris la peine de regarder autour de lui, de faire quelques pas, soit dans l'Acropole, soit dans la ville, avant de porter un jugement sur un édifice dont il ne connaît ni la destination sacrée, ni la place. Pour lui, sinon pour vous, je donnerai les raisons qui m'ont guidé, afin qu'il sache qu'un architecte athénien, soigneux de sa réputation, mais plus encore de la gloire d'Athènes, ne fait rien sans avoir mûrement réfléchi sur les dispositions et les apparences qu'il doit donner aux monuments dont la construction lui est confiée. On m'a demandé, vous le savez, trois temples, ou plutôt deux temples réunis : l'un consacré à Neptune Erechthée, l'autre à Minerve, et un édicule consacré à Pandrose ; ce n'est pas ici le lieu propre à parler des choses sacrées. Vous savez si je pouvais me permettre de toucher au sol vénéré que je devais protéger ; les deux sanctuaires consacrés à Neptune et à Minerve sont sous un même toit, vous les voyez ici, bien que leur sol soit à des niveaux différents, la source de Neptune étant située au-dessus de l'olivier de Minerve. Mais regardez, Athéniens, la partie de l'Acropole où nous sommes ; observez que nous touchons presque aux remparts du côté du septentrion, et que le sol s'abaisse sur

« ce point ; qu'à cinquante pas d'ici s'élève, au midi, le grand temple de
« Minerve. Du côté de l'orient, j'ai dressé, devant la cella consacrée à
« Neptune, un portique de plein-pied avec le temple, et qui forme, avec
« lui, un ensemble complet. Mais, au nord, qu'avais-je besoin d'élever
« mon portique, qui sert d'entrée au sanctuaire de Minerve, à la hauteur
« de celui de Neptune? Il me fallait de ce côté offrir un large abri ouvert
« à cette exposition si favorable dans un lieu dévoré par l'ardeur du
« soleil, et le disposer de manière à laisser un espace assez large aux
« défenseurs des remparts. J'ai donc pris, comme axe de ce portique, la
« porte du vestibule du sanctuaire de Minerve. Afin de garantir ce por-
« tique des vents du sud et de l'abriter, j'ai prolongé, ainsi que vous le
« voyez, le mur de la cella. On me reproche d'avoir abaissé ce portique
« septentrional, de n'avoir pas établi sa corniche au niveau de la cor-
« niche des deux sanctuaires ; mais ne voyez-vous pas qu'ainsi j'ai laissé
« dominer le monument principal, le lieu sacré ; que voulant donner une
« grande profondeur et largeur à ce portique, par les raisons indiquées
« ci-dessus, si j'eusse élevé son entablement au niveau de celui de la
« cella, l'accessoire eût écrasé le principal, et que pour vous, Athéniens
« qui demeurez au bas de la ville, du côté du temple de Thésée, la vue
« des sanctuaires de Neptune et de Minerve eût été masquée par cet
« accessoire, à cause des effets de la perspective ; ne voyez-vous pas,
« d'ailleurs, que j'ai pu ainsi donner une proportion convenable à ce
« portique et faire passer le faite de son toit sous la corniche de la cella,
« ce qui est nécessaire pour l'écoulement certain des eaux? Maintenant,
« passez du côté du midi, où le roc s'élève ; devais-je faire pour Pan-
« drose un édicule qui eût pu rivaliser d'importance avec les portiques
« de Minerve et de Neptune? Ne devais-je pas indiquer aux étrangers
« les deux entrées principales de mon édifice qui réunit trois temples?
« N'était-il pas convenable de donner à ce troisième portique une dis-
« position moins monumentale, d'en faire comme une annexe? Mais
« bien plus, regardez les colonnes immenses du grand temple de
« Minerve qui sont là devant nous. Quel ordre n'eût pas paru mesquin
« en face de ce portique majestueux du Parthénon? En plaçant une
« corniche sur des cariatides, j'évitais ainsi toute comparaison, tout
« rapprochement qui eût pu faire croire que vous, Athéniens, vous ne
« pouvez aujourd'hui que répéter en petit ce qu'on a fait avant nous.
« Eussé-je adopté encore, pour ce portique, l'ordre ionique, que la finesse
« de l'exécution et la grâce des détails n'eussent pu rivaliser avec la gran-
« deur majestueuse de l'ordre du temple de Minerve. Il est un principe de
« notre art que vous comprenez comme moi, c'est que l'on doit toujours

« éviter, surtout dans les choses sacrées, de paraître avare ou parcimo-
« nieux. Il ne faut pas que celui qui arrive à Athènes, et découvrant de
« loin l'Acropole, voyant l'un près de l'autre deux temples dont l'un est
« immense et imposant, l'autre exigü, mais de formes à peu près sem-
« blables, puisse dire :—Quel est le temple de ce grand dieu et quel
« est à côté le temple de ce petit dieu? Vous le voyez, Athéniens, en
« cherchant à élever ici des sanctuaires dignes des divinités, j'ai, par des
« dispositions exceptionnelles, étranges même, si vous voulez, mais sage-
« ment raisonnées, éloigné ces rapprochements funestes au respect que
« nous devons aux dieux. Peut-être aurais-je obtenu les louanges de
« celui qui critique mon ouvrage, si, sacrifiant moins à l'aspect général
« de l'Acropole, j'eusse élevé un temple divisé à l'intérieur, mais rappé-
« lant à l'extérieur des formes consacrées, telles que celles du temple de
« Thésée par exemple; mais, je vous le demande, quelle figure eût fait
« ici ce diminutif du Parthénon, eût-il été d'une ordonnance plus élé-
« gante et plus riche? Au contraire, en appliquant un ordre délicat au
« monument irrégulier que je viens de terminer, en le couvrant de
« sculptures fines, j'ai ainsi fait oublier cette irrégularité, car j'occupe
« les yeux attirés par l'examen des détails. Voyez d'ailleurs comme la
« lumière du soleil se joue parmi ces ressauts. Voyez comme le portique
« des cariatides, éclairé par les rayons du soleil qui le frapperont tout
« le jour, est un sûr abri, à cause même de son peu de hauteur; si vous
« regardez ces statues qui semblent, à une certaine distance, n'avoir que
« les dimensions naturelles, et que, vous retournant, vous aperceviez
« le portique du temple de Minerve, plongé dans l'ombre, établirez-
« vous une comparaison? Après avoir admiré la grandeur majestueuse
« de ce portique, vos yeux ne reviendront-ils pas se reposer avec plaisir
« sur cet abri du Pandrosium. » Ainsi eût peut-être parlé l'architecte
de l'Erechtheïum, et les Athéniens lui eussent certainement donné
raison.

Une des qualités essentielles des arts chez les Grecs, c'est la clarté, c'est-à-dire, en ne parlant que de l'architecture, l'expression nette de l'usage, des besoins et des moyens d'exécution. La clarté, cette qualité compagne inséparable du goût, nous la trouvons répandue, non-seulement dans la structure des édifices grecs, toujours simple, facile à comprendre, sans équivoques ni mensonges, mais encore dans les détails et la sculpture ou la peinture monumentales qui semblent prêter leur concours à l'architecture, pour en faire mieux saisir les formes et non les dissimuler. Jamais, dans les édifices grecs, la sculpture ne vient altérer un profil ou un contour; elle ne s'y attache que comme une broderie

légère dont la faible saillie ne peut détruire le galbe ; quelquefois même elle n'est qu'une gravure rehaussée par la peinture. Dans ce climat, la limpidité de l'air et l'éclat de la lumière du soleil permettent de distinguer les moindres détails à une grande distance. La sculpture monumentale est d'autant moins saillante qu'elle s'étale sur des surfaces exposées directement à cette lumière. Si les bas-reliefs posés dans les métopes et les statues placées dans les tympans des frontons ont une forte saillie, c'est que ces sculptures sont toujours enveloppées dans l'ombre du larmier de la corniche, lorsque le soleil est élevé au-dessus de l'horizon, et qu'ainsi elles ne sont éclairées que par des reflets ; si le soleil s'abaisse, les bas-reliefs éclairés presque horizontalement ne projettent que des ombres minces, et, dans ce cas, leur forte saillie ne peut détruire les lignes principales de l'architecture.

Examinons les édifices grecs recueillis et dessinés dans tant d'ouvrages, nous verrons que la sculpture décorative n'y occupe qu'une place très-secondaire, qu'elle reste soumise aux contours des profils. Les Grecs sont, avant toute chose, amateurs de la forme ; tout ce qui peut contribuer à en altérer l'harmonie et l'unité, ils le rejettent. C'est cet instinct qui les pousse, dans la statuaire, à préférer toujours le nu. Ils semblent ne vêtir leurs statues que pour obéir à des convenances religieuses ; mais ils s'affranchissent de ces règles dès qu'ils le peuvent. Les premières statues de Vénus étaient toutes vêtues et devaient l'être ; l'instinct des Grecs fut plus fort que les dogmes religieux, et, dès le temps de Périclès déjà, les statuaires les avaient mis de côté.

Les Grecs ont été un peuple à part, une colonie d'artistes ; je l'ai dit déjà, parmi eux il n'était point de barbares. Ils ont pu, tant qu'ils n'ont pas été soumis à une influence étrangère, conserver le langage des arts pur de tout alliage, dégagé de toute concession ; ils étaient certains d'être compris. Nous nous trouvons aujourd'hui dans des conditions bien différentes, et pour nous faire comprendre, nous sommes obligés à des concessions sans fin. En fait d'art, il n'y a plus d'autorité, parce qu'il n'y a plus de convictions. Nous avons des écoles, ou plutôt des coteries, disputant sur des principes qu'elles ne mettent pas en pratique, parce que personne ne voudrait les admettre rigoureusement. Ceux-ci prétendent que l'étude des arts de l'antiquité doit être seule en honneur parmi nous, et s'ils bâtissent, ils laissent de côté les principes de ces arts ; ceux-là, moins exclusifs peut-être, mais aussi peu logiques, demandent que les arts du moyen âge et de la renaissance soient enseignés à la jeunesse ; mais s'ils construisent, ils font bon marché des règles élémentaires de ces arts, et se bornent à reproduire une apparence dont

la foule se contente jusqu'à ce que la *mode* exige autre chose. Au milieu de cette étrange confusion, de ces discussions, toute étude doit être faite avec discernement, en vue d'un résultat pratique, si l'on tient à ce qu'elle devienne profitable. Le temps est, plus que jamais, précieux, et les recherches les plus savantes, le travail le plus assidu nous conduisent aux plus amères déceptions, si nous n'apportons dans ces recherches et ce travail une critique éclairée, si nous ne pouvons secouer ces tristes haillons que nous prenons depuis tantôt deux siècles pour le seul vêtement qui nous convienne. L'étude de l'antiquité grecque est et sera peut-être toujours l'initiation la plus sûre aux arts pour la jeunesse, la plus solide base du goût et par conséquent du bon sens, car l'un ne saurait aller sans l'autre; elle apprend à distinguer la raison du sophisme, elle étend l'esprit sans y jeter la confusion. Si poétique que soit l'imagination du Grec, jamais elle ne l'entraîne en dehors des limites du vrai; il veut, avant tout, être clair, être compris, être homme, car il vit au milieu des hommes, il rapporte tout à lui. Pour nous, aujourd'hui, nous admirerons les diverses expressions de l'art chez les Grecs; mais quant à reproduire ces expressions, cela ne nous est plus permis, nous vivons d'une autre vie; ce que nous pouvons nous approprier, ce sont leurs principes éternellement vrais; nous pouvons, en un mot, raisonner comme eux, mais non parler la même langue.

Si l'étude des arts grecs est nécessaire aux architectes, l'étude des arts chez les Romains ne l'est pas moins, bien que les principes suivis par les Romains diffèrent de ceux admis chez les Grecs.

L'esprit du peuple romain est autre que celui du peuple grec. Le Romain est avant tout politique et administrateur, il a fondé la civilisation moderne; est-il artiste comme l'étaient les Grecs? Non, certes! Est-il pourvu de cet instinct qui porte certaines organisations privilégiées à donner à tout ce qu'elles conçoivent une forme émanée directement de l'art? Non. Il procède tout autrement. Si nous analysons les édifices des Grecs, comme nous venons d'analyser très-succinctement un temple grec, nous rencontrons toujours cet esprit fin, délicat, qui sait tirer parti de toute difficulté, de tout obstacle au profit de l'art, jusque dans les moindres détails. L'analyse du monument romain nous révèle d'autres instincts, d'autres préoccupations. Le Romain ne voit que l'ensemble, la satisfaction d'un besoin remplie; il n'est pas artiste, il gouverne, il administre, il construit. La forme n'est pour lui qu'un vêtement dont il couvre ses constructions, sans se préoccuper si ce vêtement est en harmonie parfaite avec le corps, et si toutes ses parties sont la déduction d'un principe. Il ne s'arrête pas à ces subtilités; pourvu que le vêtement

soit ample et solide, qu'il soit digne de la chose vêtue, qu'il fasse honneur à celui qui le fait faire, peu lui importe d'ailleurs s'il ne remplit pas les conditions d'art que recherche le Grec.

Il est utile de tracer exactement la ligne de démarcation qui sépare l'art grec de l'art romain. Bien connaître les qualités propres à ces deux civilisations est la meilleure méthode pour expliquer le développement des arts modernes, pour apprécier ce que nous avons pris et ce que nous avons encore à prendre chez l'une et chez l'autre ; car si nous sommes Latins par la langue, par nos mœurs politiques et par nos habitudes matérielles, nous sommes quelque peu Grecs par la nature de notre esprit et notre génie.

Les populations grecques indigènes ou aborigènes se sont servies d'arts antérieurs ; mais elles ont su se les approprier, établir des principes en soumettant ces arts à leur goût particulier, fondé sur la raison humaine. Elles n'ont inventé ni des dispositions d'ensemble, ni un système de construction ; mais elles ont appliqué la logique à l'art de l'architecture, ce qui n'appartient pas aux Orientaux, ni même aux Égyptiens. En cela, les Grecs sont les pères de l'Occident, ils ont ouvert la voie au progrès ; encore amateurs de la forme, ils ne lui ont sacrifié le principe que quand ils ont été étouffés sous la domination politique des Romains ; mais alors ils n'étaient plus des Grecs. La civilisation romaine fut, sous l'empire, comme une vaste mer où s'engloutit la barbarie aussi bien que le génie original des peuples. Sous l'étreinte du Romain les Grecs ne furent plus que des praticiens habiles, ce qui nous prouve que l'autonomie était, pour les Grecs comme pour d'autres peuples moins bien doués, la seule condition du développement des arts. Le Romain, par suite de son organisation politique et administrative, s'assimile et fait romain tout ce qu'il touche.

Cependant, telle était la puissance native des arts grecs, qu'on en retrouve la trace à travers la domination romaine jusqu'à la fin du Bas-Empire et même au delà, car nous suivons encore ces traces pendant le moyen âge. Nous aurons l'occasion de le reconnaître, et ce n'est pas une des observations les moins intéressantes à faire sur l'histoire de l'architecture et des arts qui en dérivent.

L'architecture des Grecs est exactement l'expression de l'état intellectuel de ce peuple, et si, comme nous l'avons dit dans notre premier Entretien, les arts se développent indépendamment de l'état politique ou policé des nations, ils sont inhérents à leur génie. Les Grecs étaient bien plutôt une société ou une réunion de sociétés que ce que nous appelons aujourd'hui une nation. S'ils ont les premiers connu les sentiments

patriotiques (sentiments étrangers aux populations d'Orient, même encore de nos jours), ils n'ont guères manifesté ces sentiments que dans les limites de l'amour de la cité, c'est-à-dire d'une association d'individus liés par des intérêts communs. Ils ont pu résister aux Perses dont les armées n'étaient que des amas d'hommes, plutôt des esclaves que des soldats ; mais ils ont été promptement absorbés dans l'organisation profondément politique des Romains.

Nous avons le tort de vouloir juger l'histoire des nationalités avec nos idées modernes. Les sentiments patriotiques d'un Athénien n'avaient aucun rapport avec ceux d'un citoyen romain ou d'un Parisien du XIX^e siècle. Or, cet état de société, plutôt que de nation, est éminemment favorable au développement des arts. Ce n'est pas seulement à Athènes ou à Corinthe que nous en trouvons la preuve. Les républiques de l'Italie au moyen âge, comme Venise, Florence, Pise, Sienne, par exemple, qui présentent un état social analogue à celui des villes grecques, ont été des foyers d'art très-brillants. Il nous faut développer notre pensée. Dans une ville grecque comme Athènes, tous les citoyens participaient aux affaires publiques, y prenaient un intérêt direct, comme autant de membres d'une même société ; tout le monde se connaissait, et les intérêts n'étaient pas diffus comme ils le sont devenus au milieu de nos populations. Le patriotisme était donc la solidarité entre des membres d'une association, plutôt que ce sentiment romain et des nations de l'Europe moderne qui consiste à sauvegarder l'unité politique d'une réunion de provinces occupant un vaste territoire, souvent au détriment des intérêts particuliers. Or, quand des hommes dominés par l'esprit d'association prennent ou croient prendre chacun une part de responsabilité dans les affaires publiques, cette association produit des résultats considérables dans tout ce qu'elle entreprend : 1^o parce que la solidarité amène le contrôle ; 2^o parce que chaque membre croyant participer à tout ce que fait la société, sa vanité est exigeante, éveillée ; 3^o parce que les individualités prennent de l'importance par la clientèle dont elles savent bientôt s'entourer, que ces individualités deviennent rivales, funestes peut-être à la chose publique, mais très-favorables au développement des travaux de l'esprit, et par suite au progrès intellectuel ; 4^o parce que le suffrage général, ce que nous appelons l'opinion, est la seule force à laquelle on puisse recourir ; que pour s'appuyer sur cette force, il faut l'attirer à soi, et par conséquent faire des efforts incessants pour mériter ses faveurs. La démocratie Athénienne avait cet avantage d'être oisive ; toutes les affaires se faisaient par l'intermédiaire des esclaves. Les Athéniens passaient leurs journées sur la place publi-

que, sous les portiques ou dans les gymnases, à causer, à philosopher, à échanger des idées sur une foule de sujets élevés. Il ne faut pas oublier que la population d'Athènes et de sa banlieue ne dépassait pas trente à trente-cinq mille hommes libres, dont vingt mille tout au plus se mêlaient des affaires de la république; les dix ou quinze mille autres étaient marins ou soldats, souvent éloignés du pays, et y rapportaient des nouvelles et des idées. Il est à croire que toutes les villes intelligentes de la Grèce se gouvernaient de la même manière. On ne trouve en Grèce qu'une seule aristocratie, c'est celle de Sparte; cette aristocratie ne se recrutait pas comme celle de Rome; on ne devenait jamais Spartiate. Une satisfaction d'orgueil était la seule qu'un Spartiate tirât de sa position sociale; il était obligé d'être plus pauvre, plus mal vêtu, plus mal nourri que ses sujets. Il ne daignait rien faire que se battre ou s'exercer à la guerre, et ce n'était que fort tard qu'un Spartiate de très-haute naissance pouvait devenir un homme politique. L'aristocratie de Sparte n'entendait rien aux arts; nous verrons bientôt comment l'aristocratie de Rome, autrement constituée, ne pouvait non plus exercer une influence sur les arts, et n'y songea même pas. La constitution démocratique d'Athènes, possible au milieu d'une cité, d'un petit peuple, pleine de dangers, peu durable, j'en conviens, est cependant l'état social qui permet aux arts de se développer avec une grande énergie. Pourquoi?

Il faut plaire..... non point à une coterie, non point à un chef, non point à un conseil bienveillant, mais à tout le monde, et *tout le monde* est difficile, enclin à la critique, raisonneur (surtout chez les Grecs). Si la tâche est rude, la récompense est belle lorsqu'on réussit, car le triomphe appuyé sur le suffrage général est le seul qui puisse réellement flatter l'artiste. Quand une population doit juger tout entière une œuvre d'art, et si ses instincts et son éducation sont tels que ses jugements soient bons, l'artiste est indépendant; en effet, qui oserait le gêner dans l'expression donnée à sa pensée, du moment qu'il doit en appeler au suffrage général? Quand, au contraire, les arts deviennent, pour ainsi dire, un des rouages du gouvernement, qu'ils sont administrés, comme chez les Romains, ils peuvent produire de grandes choses, arriver à la magnificence, être parfaitement l'expression des besoins matériels; mais ils perdent cette saveur individuelle, pénétrante, cette originalité qui charme autant qu'elle émeut.

Et telle est l'infirmité de la nature humaine, que l'art, en suivant la voie indépendante et individuelle dont nous venons de parler, tombe promptement de l'originalité dans la recherche; le bon sens devient bientôt subtilité, le raisonnement, sophisme. Lorsqu'on fouille l'histoire

de la Grèce, on n'y voit qu'une succession de luttres, de rivalités sans cesse renaissantes. Au point de vue politique, cette histoire n'est autre que celle de groupes de populations en guerre les uns avec les autres, déchirés dans leur propre sein par l'anarchie. Une religion commune ne forme même pas un lien entre les villes grecques. Cependant, au milieu d'un état social si imparfait, à notre point de vue, les arts pénètrent partout; seuls ils règnent, prennent une marche régulière et sont respectés. Dès les temps héroïques on s'aperçoit que l'art est le seul lien qui unit les Grecs. Thésée, roi d'Athènes, institue la fête des Panathénées pour engager les peuples de l'Attique, par une sorte de confédération religieuse, à reconnaître Athènes pour leur métropole. Il en est ainsi de toutes les institutions de ces peuples; elles revêtent une forme d'art pour être admises par la multitude. La mythologie grecque n'est qu'une enveloppe poétique donnée aux phénomènes, aux forces et aux révolutions de la nature. Les Grecs ne sont pas les inventeurs de la mythologie; je l'ai dit et le répète, les Grecs n'inventent pas, ils donnent une forme particulièrement belle et choisie aux principes qu'ils trouvent développés autour d'eux ou avant eux. Leur religion, leurs arts ne sont qu'une seule et même chose, procédant par la synthèse toujours. Et parmi les Grecs, les Athéniens, les plus religieux, ont aussi été les plus enclins à faire dominer l'art sur toute chose, ou plutôt à convertir toute chose en une œuvre d'art. Chez les Grecs, un événement, un fait, un phénomène, le bien, le mal, tout ce qui existe dans l'ordre matériel et immatériel de ce monde, se traduit dans le langage des arts, et cela avec une finesse d'observation, un tour logique, une simplicité et une énergie d'expression qui semblent être au-dessus de l'humanité. Mais des facultés aussi précieuses ne peuvent se développer qu'au milieu d'une société parfaitement homogène, dont tous les membres, mus par une même intelligence, se comprennent et sont également sensibles aux diverses expressions de l'art.

Si nous ouvrons Pausanias, nous voyons comme, de son temps encore, les productions d'art chez les Grecs étaient vénérées. Il parle souvent de villes, en grande partie abandonnées, où cependant les populations ont respecté les restes de leur splendeur éteinte; ce sont des temples ruinés conservant encore les statues de leurs dieux ou déesses, bien qu'elles fussent faites souvent en matières fragiles ou de nature à tenter la cupidité. A chaque pas, un souvenir consacré par un monument; mais pour ne parler que de ce qui fait le sujet de nos *Entretiens*, dans ces villes grecques, ce que nous devons observer avant toute chose, nous architectes, ce sont les dispositions générales qui indiquent chez les popula-

tions bâtissant ces villes, tout d'abord, une idée d'art. Il y aurait de l'exagération, peut-être, à dire que cette idée d'art a été le premier besoin auquel il a fallu satisfaire, et cependant, à voir l'assiette des monuments, à comparer leurs dimensions respectives, la façon pittoresque (qu'on me passe le mot) dont ils sont plantés, évidemment le sentiment de la ligne, l'effet d'ensemble a été pour beaucoup dans le choix de leurs emplacements.

C'est lorsqu'on sait combien peu de nos jours des considérations de cette nature sont appréciées, combien peu elles influent sur les déterminations prises par nos édilités modernes, que l'on mesure avec tristesse l'immense abîme qui nous sépare de ces siècles amants des arts. Nous qui sommes un peuple civilisé, que sont la plupart de nos villes, et que deviendront-elles dans quelques siècles, alors que très-probablement la satisfaction grossière de besoins matériels aura fait disparaître pour toujours les quelques rares débris des âges antérieurs? Que sont les villes du Nouveau-Monde? que sont les villes industrielles de l'Angleterre? Ce que nous pensons être la civilisation nous porte, au XIX^e siècle, à percer des rues larges et à les border de maisons uniformes d'aspect. Ainsi nos villes deviennent des déserts pour la pensée, elles ont la monotonie fatigante de la solitude sans en avoir la grandeur. A travers ces immenses échiquiers de rues, quel souvenir vous émeut? Où est le repos pour l'esprit étourdi? Où s'arrêter? Qui nous dit que cent générations ont foulé ce même sol avant nous? Non que je regrette les rues infectes et tortueuses de nos vieilles villes, dont les maisons agglomérées par le hasard, les voies percées sans vues d'ensemble, les monuments ensevelis sous des échoppes et salis par la boue, ne sont que des amas désordonnés, un chaos sans nom; mais au moins dans ce chaos trouvait-on l'empreinte de l'homme, de son labeur, les souvenirs de son histoire, quelque chose de plus que la marque de son intérêt matériel du jour.....

Je m'explique comment les esprits faits pour aimer l'art de notre temps (et ils sont en plus grand nombre qu'on ne le croit, sans trop se rendre compte peut-être de cet instinct) fuient ces déserts de pierre, de bois et de fer, déserts pour elles, et vont se réchauffer au milieu des ruines d'Athènes, de Syracuse ou de Pestum, car ces villes mortes sont plus peuplées pour eux que ne le sont les rues de Lyon ou de Manchester.

Les Grecs comprenaient qu'il fallait parler aux peuples dont l'imagination est vive un langage propre à frapper les imaginations, qu'il faut leur plaire, et que les satisfactions simplement matérielles ne peuvent leur suffire. Si les villes grecques dévastées aujourd'hui ont encore conservé

un parfum d'art au milieu de leurs débris, c'est que l'art n'était pas chez les Grecs une décoration, le superflu ; il régnait en maître dès les fondations de l'édifice, il présidait à la plantation de la cité.

Parcourons Agrigente, l'une des plus belles colonies doriennes : nous remarquerons d'abord avec quel soin l'emplacement de la ville est choisi. Près d'un port bien abrité s'élève une crête de roches calcaires parallèlement à la mer ; les Grecs ont fait de cette chaîne de collines le rempart de la ville du côté où les attaques étaient le plus à redouter. Ils ont donc taillé le couronnement des collines en forme de murailles épaisses percées de portes. Le roc est converti en un large rempart, au sommet duquel ont été bâtis plusieurs temples parallèlement aux murailles, et présentant ainsi aux yeux des étrangers venant du port une longue ligne de monuments de dimensions très-différentes, reposant sur un énorme soubassement de rochers taillés. Entre ce rempart naturel dont on a su si bien profiter et l'acropole qui se trouve au delà et domine les environs, est un vallon au fond duquel s'élevaient la ville, les habitations privées parfaitement abritées des vents du nord et du sud-est, tous deux incommodes en Sicile. L'acropole renfermait plusieurs temples dont à peine on retrouve quelques traces. La ville était bornée au sud par une longue suite de collines calcaires dont les sommets étaient taillés à main d'homme et recevaient une ceinture de temples détachant leur silhouette sur le ciel, au nord par l'acropole réunie à d'autres collines plus basses et elle-même couronnée par de grands monuments.

A Sélinunte, autre colonie doriennne de Sicile, les temples sont bâtis sur deux plateaux entre lesquels s'ouvrait le port. Non-seulement l'emplacement de ces édifices est choisi par des gens de goût et d'esprit, mais ils sont tous élevés sur de larges soubassements, ou plutôt des emmarchements de hautes assises, destinés à les isoler et les distinguer au milieu des constructions privées. L'architecte grec, fidèle à son principe de s'aider de la nature et de la faire entrer pour beaucoup dans son œuvre d'artiste, examine avec une sagacité rare les dispositions du terrain sur lequel il doit bâtir. S'il veut faire un théâtre, par exemple, il cherche le long des collines rocheuses, si nombreuses sur les territoires où il établit ses villes, quelque dépression naturelle, orientée d'une manière favorable aux acteurs et aux spectateurs ; puis il taille les gradins, les précinctions dans le roc vif, et il complète par des constructions ce que la nature du sol lui refuse. Les théâtres si nombreux dans le Péloponèse, celui de Syracuse, nous donnent des exemples assez complets de ces dispositions. Favorisés par le climat, les Grecs dans leurs monuments civils ne sont pas dominés par cette préoccupation des gens du Nord, de

s'abriter et de se renfermer. S'ils veulent réunir un grand concours de monde, ils se contentent d'élever des enceintes entourées de portiques, ou de disposer simplement sur le rocher une place orientée d'une manière favorable. Ils excellent à donner à ces monuments primitifs une grandeur simple qui jamais ne tombe dans l'exagération. En les voyant, il semble que rien ne soit plus facile : nul effort apparent ; on n'éprouve ni cet étonnement, ni cette tension d'esprit que causent souvent les débris des travaux de civilisations mortes ; on comprend et on sent au contraire la vie dans toutes les œuvres du Grec, même lorsqu'il n'en reste plus que des traces.

Malheureusement, de l'architecture civile des Grecs et de leurs habitations privées, nous ne possédons plus guère que ces vestiges taillés dans le roc. Cependant Herculanium et Pompéii surtout peuvent nous aider à nous reporter par la pensée au milieu d'une ville grecque, à vivre un instant au milieu de sa population. Tout ce que l'on connaît, ces restes si curieux de Pompéii, quelques débris épars çà et là, des peintures, la ville rasée de Ségeste, nous font bien voir que les plans des habitations grecques étaient aussi peu variés que ceux de leurs édifices religieux. Mais ce n'est pas par la variété dans les dispositions d'ensemble que se recommande l'architecture grecque. Une fois un bon plan trouvé, l'architecte grec ne croit pas nécessaire de le modifier d'une manière sensible. Il a trop de goût pour rechercher le bizarre, l'extraordinaire, le surprenant. Ceux qui aiment vraiment l'art ne se blasent pas ; pour eux les bonnes choses sont toujours neuves et propres à exciter l'admiration, ou tout au moins le plaisir ; l'artiste grec le sait, et s'il perfectionne ses œuvres, il n'en modifie ni le principe, ni le thème. Ce sera dans l'exécution seulement qu'il apportera plus de recherche, et même lorsque cette recherche sera tombée dans l'abus, que la grâce sera devenue afféterie, la pureté sécheresse et le soin minutie, on retrouvera encore à travers cette sénilité l'énergie vivace du principe. Les Grecs, devenus des artistes à la solde de leurs trop puissants voisins les Romains, conservent encore longtemps la verdeur des principes qui régissent leurs arts ; mais cependant on voit peu à peu ces restes de vitalité s'éteindre : sous les empereurs, les Grecs sont réduits au rôle de praticiens. Dans notre prochain Entretien, j'expliquerai les causes de cette décadence.