



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

IIIe Entretien. Comparaison entre l'architecture chez les Grecs et chez les Romains; différences et leurs causes

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

TROISIÈME ENTRETIEN

Comparaison entre l'art de l'Architecture chez les Grecs et chez les Romains;
différences et leurs causes.

Ce qui caractérise le peuple romain, c'est, ainsi que nous l'avons dit précédemment, son aptitude à organiser et à gouverner. Jusqu'alors les peuples conquérants dont nous connaissons à peu près l'histoire n'étaient rien moins que civilisateurs; s'ils s'emparaient d'un pays, c'était pour en tirer des esclaves, des richesses; ils l'abaissaient au lieu de l'élever. Les Romains ont pu être parfois, pour les peuples conquis, des maîtres avides et plus soucieux de s'enrichir que d'apporter chez eux les lumières de la civilisation, ce n'est pas là, cependant, le caractère dominant de la conquête romaine. Nous n'avons pas à retracer l'histoire de la lutte longue et sanglante après laquelle les Romains devinrent définitivement les maîtres des nations italiotes: guerre plutôt sociale que politique, puisqu'il s'agissait pour une poignée de patriciens de conserver leurs richesses et leur prédominance, pour le peuple, de sortir d'une condition voisine du servage et de conquérir les droits de citoyens. Cette histoire est faite et bien faite par un de nos écrivains contemporains les plus distingués, M. Mérimée, qui, sous le titre modeste d'*Essais sur la guerre sociale*, nous fait assister aux luttes terribles des derniers temps de la république, et nous découvre (bien que ce ne soit pas là le but de son ouvrage) les

sources diverses auxquelles le peuple romain alla puiser ses arts. Les Romains des premiers temps de la république n'avaient pas, comme les Égyptiens, les peuples orientaux et les Grecs, un art propre. La face réelle de leur histoire nous montre un petit peuple soumis à quelques patriciens, tout occupé de s'agrandir aux dépens de ses voisins, sorte de pirates de terre, mus tout d'abord par un sentiment commun de domination et de rapine, n'ayant que peu ou point le sentiment des jouissances que procurent la culture et l'amour des arts. Cependant Rome se trouvait placée au centre de populations chez lesquelles les arts avaient pris un développement extraordinaire. La Campanie et l'Étrurie étaient couvertes d'édifices sacrés, publics ou privés, dont la valeur, comme art, nous est attestée par des restes de la plus grande beauté. Les Étrusques, dès une époque reculée dont il nous est difficile aujourd'hui de fixer la date, possédaient déjà la voûte, inconnue aux Grecs. D'où ce peuple avait-il pris ce moyen de couvrir les édifices? Nous ne saurions le dire, et d'ailleurs les hypothèses que nous pourrions fournir sur ce sujet n'auraient pour nous qu'un intérêt purement archéologique et sortiraient du cadre que nous nous sommes tracé. Il nous suffira de dire ici que des peuples de l'Asie possédaient la voûte bien avant les temps qui nous occupent en Occident. Les découvertes récentes faites à Ninive ont mis au jour des monuments voûtés en torchis ou terre battue sur une forme, et dont les arcs de tête sont revêtus de briques émaillées moulées en claveaux. Les Romains prenaient avec une sagacité rare tout ce qu'ils trouvaient utile chez les étrangers avec lesquels ils étaient en rapport. Ainsi leurs soldats avaient emprunté leur équipement à plusieurs nations : le bouclier samnite, l'épée espagnole, etc. César dit, dans *Salluste* : « La plupart des nôtres, lorsqu'ils voyaient quelque chose de convenable chez des alliés ou des ennemis, l'appliquaient avec beaucoup de soin revenus chez eux¹. » Les Romains étaient essentiellement pratiques et utilitaires.

Ils prirent aux Étrusques l'arc plein cintre formé de pierres appareillées; aux populations de la Campanie, les dispositions générales des édifices sacrés, les ordres grecs, les distributions et la décoration des édifices particuliers. Ils allaient donc puiser à deux sources différentes, ils cherchaient à réunir deux principes diamétralement opposés, le principe de la plate-bande grecque et de l'arc étrusque; en agissant ainsi, ils font assez voir que leurs idées sur les arts n'étaient que celles de

¹ « ... Majores nostri..... quod ubique apud socios aut hostes idoneum videbatur, cum summo studio domi exsequebantur.

pirates dont l'orgueil plutôt que le goût dirige les actes, et qui se parent de dépouilles dont les origines sont étrangères, dont l'assemblage forme des disparates choquantes.

Cette faculté délicate des Grecs qui les portait à observer tous les phénomènes physiques et moraux avec une finesse incomparable, faculté qui, chez ce peuple, tenait lieu de science, et le conduisait au delà de ce que la science peut produire de plus parfait, ne s'était pas développée chez les Romains. Leur génie était autre : c'était, avant tout, un peuple politique, législateur, administrateur ; ses arts devaient procéder tout autrement que ceux des Grecs. On voit à Rome une aristocratie très-puissante, en possession de traditions politiques admirables et se recrutant sans cesse dans toutes les classes, même parmi ses adversaires. Le sénat romain était la force de Rome et dirigeait tout. Les sénateurs étaient ou des descendants d'anciennes familles, ou des gens distingués ayant rempli des emplois publics. On ne prenait part aux affaires qu'après avoir passé par le sénat ; et les affaires pour un Romain, c'était ou la guerre, ou l'administration des provinces conquises, ou l'exercice du droit, c'est-à-dire plaider et rendre la justice. Or il n'y a pas une de ces occupations qui ne soit contraire au culte des arts. Les emplois publics étaient le but de chaque citoyen romain, et cette tendance était si prononcée à Rome, que, vers les derniers temps de la république déjà, le territoire latin n'était occupé que par deux classes bien distinctes, les fonctionnaires et les esclaves : les premiers, possesseurs des terres, tout occupés de la gestion de ces biens et surtout des intrigues politiques ; les seconds, réduits à un état abject, se livrant au vol et à tous les vices qu'engendrent la servitude, le défaut de lumières et l'oisiveté. Quant à la plèbe libre de Rome, c'était la plus barbare, la plus grossière et la plus vénale de toutes les populaces qui aient jamais rempli une grande ville ; prête à tout, superstitieuse, facile à corrompre et à la merci, par conséquent, des plus habiles, des plus remuants et surtout des plus riches parmi les membres des anciennes familles. Les Grecs étaient industrieux, commerçants, sensibles à la beauté physique et morale, passionnés pour la discussion, les controverses ; fiers et heureux d'être hommes, de posséder leurs poètes, leurs historiens, leurs orateurs et leurs artistes. C'est un fait étrange, dans l'histoire des peuples, de rencontrer à la fois chez les mêmes hommes cette aptitude aux opérations commerciales, aux calculs positifs du négociant, et ce sentiment exquis dans les œuvres d'art ; de voir que la vanité du marchand enrichi n'étouffe pas chez lui les principes les plus vrais de l'art, ce que nous appelons le goût ; qu'une nation remue impunément les idées, se passionne pour un homme et le

proscrit avec une mobilité inconcevable, marche dans la voie du progrès, comme nous disons aujourd'hui, avec une rapidité inouïe, traverse en quelques années tous les systèmes philosophiques, toutes les formes de gouvernement, pose les fondements de toutes les sciences, fait la guerre à tous ses voisins, et sait, au milieu de ce chaos d'idées, de systèmes, de passions, conserver à l'art une marche régulière, logique ; lui donner une forme neuve, originale et belle, sans se laisser entraîner dans ces aberrations que dans les temps modernes nous appelons la mode. Voici un fait qui met au jour l'activité prodigieuse de ce peuple, à la fois négociant et artiste. Avant la bataille de Salamine, 480 ans avant Jésus-Christ, les Athéniens n'avaient plus de ville, tout leur territoire était ravagé ; ils ne possédaient absolument que leurs vaisseaux. Vingt ans après, ils avaient bâti le Parthénon, et Eschyle, qui avait combattu à Salamine, faisait jouer sa tragédie des *Perses*, dans laquelle il donne au grand roi barbare un rôle héroïque et noble. Sans doute, il y a là une flatterie adroite pour les vainqueurs, mais plus encore le cachet d'un goût épuré, sûr de trouver une sympathie au milieu de la foule. Serions-nous certains qu'une tentative de ce genre ne serait pas sifflée chez nous, et qu'une flatterie si noble pour le vainqueur comme pour le vaincu serait comprise ?

L'art grec croît et décroît, mais il ne quitte pas sa voie un instant, il est *un*, tandis que chez ce singulier peuple tous les autres produits de son intelligence et de ses passions mobiles surgissent à l'aventure, naissent et se détruisent réciproquement. Le peuple romain nous présente un autre spectacle ; il n'a qu'une idée, la domination du monde, et cette idée est si bien enracinée dans l'esprit du citoyen romain qu'il arrive, dans l'espace de deux siècles à peine, à conquérir les trois quarts de l'Europe, toute l'Asie occidentale et l'Afrique septentrionale, malgré les effrayants symptômes de décomposition qui, même à la fin de la république, faisaient pressentir une dissolution de la vieille société païenne. Le mécanisme qu'emploie le Romain pour obtenir ce résultat est simple : le citoyen romain se pose en souverain ; s'il conquiert un territoire, il prend pour lui l'*ager publicus*, le domaine public de ses ennemis, il l'affirme ; puis il encourage les émigrations de colons chez le peuple vaincu, il assure aux Romains et à leurs alliés une existence dans le pays subjugué ; ceux-ci, devenus possesseurs, se gardent, se défendent et fondent bientôt des colonies toutes romaines. Si le Romain donne le titre d'allié à un pays, il le place sous sa tutelle, l'engage avec lui contre des ennemis plus éloignés, l'assimile à ses intérêts, le fait entrer dans sa vaste organisation. Le prestige de la puissance romaine s'établit ainsi peu à peu

sur toute la surface du monde connu alors, en divisant, flattant, protégeant et châtiant tour à tour les peuples barbares. Il y a l'unité politique romaine, il n'y a pas d'unité politique grecque, parce que, ainsi que je l'ai dit précédemment, les cités grecques ne sont que des sociétés, des associations, tandis que Rome est le centre d'un vaste gouvernement fondé sur la hiérarchie, le sommet d'une échelle qui ne pouvait être ébranlée que par une révolution sociale et un torrent de barbares.

Ce résumé très-sommaire du système politique des Romains est nécessaire pour comprendre ce qu'est l'art romain, car le Romain est avant tout, comme nous l'avons dit, un peuple politique, et ses arts sont pour lui un instrument, un moyen, non point une jouissance, comme chez les Grecs. Le Romain dédaigne tout ce qui n'entre pas dans son vaste système d'organisation, il ne s'inquiète guère de savoir si telle forme de l'art est en harmonie avec les principes de cet art; il n'ira pas, comme le Grec, discuter pour savoir si ses observations sont déduites logiquement; il ne se passionnera pas pour un contour, un jeu d'ombre et de lumière: il ne demande qu'une chose, c'est que son œuvre soit romaine, qu'elle soit un signe de grandeur, de puissance, et mieux que cela, une œuvre concordant avec son système d'organisation politique, une œuvre utile avant tout, remplissant exactement le programme donné. Il trace des routes, jette des ponts sur les rivières, amène l'eau dans les cités au moyen d'aqueducs immenses, il élève des amphithéâtres qui servent de lieu de réunion, sont de véritables maisons de ville en même temps que des édifices réservés aux plaisirs des citoyens. Peu importe au Romain que le peuple allié ou vaincu conserve sa religion, pourvu qu'il se conforme à ses lois; bien plus, il incorpore les dieux de ses peuples vassaux dans la phalange des dieux romains, et il attache ainsi à sa fortune les populations dont il s'est rendu l'arbitre par les liens les plus puissants chez les hommes, la religion et les institutions régulières; il agit de même dans les arts. Le Romain trouve chez les peuplades grecques des exécutants supérieurs; il s'en empare, il les paye, il leur permet de décorer ses monuments suivant leur goût; mais il entend que l'artiste grec ne sera qu'un ouvrier. Quant aux dispositions générales de ses monuments, au système de construction, au mode, il prétend, lui, Romain, les imposer seul, depuis le Pont-Euxin jusqu'en Bretagne. Nous ne pouvons méconnaître ce qu'il y a de grand dans cette manière d'envisager l'art de l'architecture, et combien elle est conforme à l'esprit des gouvernements modernes. Est-elle en harmonie avec le caractère des populations occidentales de l'Europe, avec notre

caractère à nous, Français, avec nos mœurs et nos traditions? Il est permis d'en douter; car en France (comme chez tous les peuples doués de l'instinct des arts, dont l'imagination est plus forte que la volonté, dont l'esprit a sans cesse besoin d'une pâture et suit volontiers une chimère, si cette chimère représente à leurs yeux un sentiment ou une idée) l'indépendance de l'esprit, l'examen, la critique, la discussion, ont été les éléments nécessaires au développement de ces arts. La preuve, c'est que nous les verrons fleurir lorsque le champ leur est laissé libre, décroître et s'affaïsser dans les temps où l'on prétend leur imposer un mode, une marche uniforme.

Il est nécessaire que je rende ici ma pensée, afin d'éviter toute équivoque. L'art est une religion, ou plutôt une croyance; or toute croyance peut être admise ou seulement être tolérée par l'état politique d'un pays, ou encore se développer en dehors cet état politique. Dans le premier cas, l'art n'éprouve ni contrainte ni embarras, il marche fièrement et librement, il fait des lois et n'en subit aucune; dans le second, il est soumis, il devient un des rouages de la machine politique; dans le troisième, il prend des allures mystérieuses, il a ses secrets, il procède par l'initiation. Chez les Grecs, l'art est maître, il gouverne sans contestation, ses principes peuvent être simples, comme toute opération de l'esprit qui ne trouve ni obstacle ni contrainte. Chez les Romains, l'art est absorbé par la raison d'État, il se plie à ce qu'elle lui impose, il devient un moyen. Chez les Occidentaux du moyen âge, et particulièrement en France, l'art s'isole, il a son langage à lui, il marche en silence, se modifie et progresse sans tenir compte du milieu dans lequel il vit. Nos *Entretiens*, j'ose l'espérer, feront ressortir les relations qui ont existé et existent entre les arts et l'état politique des civilisations antique et moderne. Je dis qui existent, car nous assistons aujourd'hui à un spectacle plein d'enseignement pour celui qui jette un coup d'œil froid sur les discussions soulevées dans le domaine des arts. D'un côté, nous voyons les prôneurs des arts de l'antiquité, de l'autre, les apôtres de l'art du moyen âge. Je parle des artistes convaincus, défendant des principes; il est bien entendu que je laisse en dehors de la lutte les amateurs de toute forme de l'art, non que je dédaigne leur jugement, mais parce que cet amour facile et tout matériel ne peut que nous jeter peu à peu dans l'indifférence. Or il y a dans ces deux camps opposés autre chose que des artistes rangés les uns sous la bannière de l'antiquité, les autres sous la bannière du moyen âge; il y a deux grands principes en présence, deux principes qui, depuis l'antiquité grecque, n'ont cessé de se faire une guerre acharnée et qui n'est pas près de finir: ces principes sont,

d'une part, la soumission de l'intelligence individuelle à la raison politique, de l'autre, l'indépendance de l'esprit humain dans tout ce qui touche à la conscience, à l'inspiration intellectuelle. Je le répète, la lutte n'est pas à son terme, et je ne vois aucun inconvénient à ce qu'elle dure, car, à tout prendre, elle n'est dangereuse pour personne ; mais il est bon de savoir pourquoi l'on se bat, contre qui et avec qui. Les prôneurs exclusifs de l'antiquité ont longtemps rangé sous une même bannière les Grecs et les Romains, et cependant les arts de ces deux civilisations procèdent de principes diamétralement opposés ; les arts grecs sont libres et indépendants, les arts romains sont esclaves, et si l'on abattait les barrières posées entre les deux camps antique et moderne, il y a tout lieu de croire que les artistes grecs s'entendraient beaucoup mieux avec ceux du moyen âge qu'avec les Romains, qu'on a voulu leur donner pour alliés, et qui, par le fait, ne sont que leurs oppresseurs.

Les institutions romaines sont d'accord avec le caractère du peuple romain, ou plutôt le peuple romain est à lui seul une institution, un grand rouage administratif et politique parfaitement approprié au temps et aux besoins. Ses arts ne sont qu'une des expressions de cet ordre particulier, exceptionnel dans l'histoire du monde occidental. Jetons les yeux sur cette histoire avant et surtout après l'ère romaine, nous assistons à un tout autre spectacle, nous voyons les peuples en lutte presque continuelle avec les institutions qui les régissent. Pendant le moyen âge, nous voyons en France, par exemple, les populations gallo-romaines subjuguées par des barbares, et qui ne laissent pas échapper une occasion de réagir contre les institutions qu'on leur impose. Le système féodal, tout germanique, est antipathique à ces populations. La théocratie est odieuse aux héritiers des conquérants comme aux peuples indigènes. La royauté, lorsqu'elle commence à compter pour quelque chose, se sert de ces éléments contraires pour les affaiblir tour à tour ; elle assiste à leurs luttes plutôt qu'elle ne cherche à les faire cesser. Dans un état social pareil, que devient l'art ? Qui s'en occupe ? Qui peut songer à lui imposer des formules ? Personne, à coup sûr. Il est livré à lui-même, suit sa marche lente, patiente, se fait jour partout où il peut, en dehors de ces luttes. Il trouve un premier asile dans les cloîtres, mais bientôt il étouffe sous le système monacal. Il s'en affranchit avec la même énergie que nous voyons déployer dans l'établissement des communes. Les gouvernements d'alors, si l'on peut donner ce nom à l'étrange amas d'institutions qui s'embarrassaient réciproquement, ne sont pas assez sagaces pour comprendre que l'art est un élément puissant de civilisation ; ils s'en servent sans chercher à le soumettre. Il semble qu'alors la liberté

n'a plus que l'art pour refuge. Aussi, au milieu de cette société qui flotte indécise entre tous les pouvoirs, qui tombe d'un excès dans un autre, qui assiste aux luttes les plus longues et les plus cruelles, nous voyons l'art suivre une marche régulière, ordonnée, sans dévier un seul moment, comme nous avons vu, chez les Grecs, l'art poursuivre son cours régulier, au milieu des désordres et des luttes de la société grecque. Pourquoi chez nous pendant le moyen âge, comme chez les Grecs dans l'antiquité, l'art s'avance-t-il ainsi, sans dévier, dans la voie qu'il s'est tracée, c'est qu'il se gouverne lui-même, qu'il se soumet à l'examen, à la critique dans son propre sein, qu'il avance par une suite non interrompue de déductions, qu'il est libre dans ses mouvements, et que personne ne songe à le soumettre à la routine, c'est-à-dire à une formule académique; qu'il puise partout et n'a d'autre guide que sa raison et le sentiment public. La société grecque, comme la société inférieure du moyen âge, se développe avec le commerce et les arts, et les arts, comme le commerce, ne vivent que de liberté. Les Romains n'étaient pas commerçants, ils n'étaient pas artistes, ils se trouvaient dans une situation tout autre que les gouvernements modernes vis-à-vis les populations; pour eux, conquérants du monde, tout devait être romain ou ne pas être; et pour assurer cette suprématie chez des peuples qui, pour la plupart, étaient à l'état inférieur comme civilisation, surtout en ce qui concernait les institutions militaires et politiques, leur premier acte, après la conquête par les armes, était d'organiser le système romain chez les vaincus ou les nouveaux alliés. Tous les peuples colonisateurs et qui, comme prix de cette qualité, ont conservé leurs conquêtes et les ont fait concourir à la grandeur et à la puissance de la métropole, ainsi que les Anglais de nos jours, par exemple, ont toujours employé à peu près les mêmes moyens. Liberté religieuse absolue, garanties civiles, garanties des propriétés, tribunaux nommés par les villes sujettes avec un appel au magistrat romain, qui n'intervenait dans les affaires que pour tempérer les abus locaux et montrer que le gouvernement romain valait mieux que le gouvernement qu'il remplaçait; pouvoir central qui protège sans entraver par des rouages administratifs compliqués; enrôlement des populations conquises ou alliées, et pour ce qui touche plus particulièrement à notre sujet, établissements d'utilité publique d'une grande importance, routes, ponts, canaux, défrichements, enceintes de villes, aqueducs, ports, bâtiments civils, basiliques, prétoires, théâtres, thermes, camps permanents, vastes magasins, égouts, fontaines, etc. Dès que le Romain est devenu le maître d'une contrée, il emploie ses armées organisées à cet effet à percer des routes, à dessécher des marais, à établir des camps;

puis il fait des réquisitions nombreuses de travailleurs, et bientôt l'aspect des villes a changé, leurs plans sont complétés ou rectifiés, elles sont entourées de murailles; au milieu d'elles et autour d'elles, tous les établissements publics sont bâtis suivant un mode uniforme; et en quelques années, ou même en quelques mois, la ville gauloise ou germaine est devenue une ville romaine où le citoyen romain, aussi bien que l'habitant indigène, trouve tout ce que l'on trouve à Rome. On comprend comment, avec l'application d'un pareil système, les peuples conquis devaient promptement se faire aux mœurs et aux habitudes romaines, perdre les traditions locales et jusqu'au sentiment de leur nationalité. Par le fait, d'ailleurs, le Romain apportait la civilisation, un gouvernement régulier, la richesse et le bien-être au milieu de peuples à demi barbares; il n'est pas surprenant que ceux-ci oubliassent bientôt des mœurs et coutumes qui se trouvaient au-dessous de ce qu'on leur donnait. Il fallait tracer cette esquisse, afin de faire connaître quel était le rôle de l'art dans un système tout politique et administratif; il était et ne pouvait être que très-secondaire. Le génie romain n'a, on le voit, aucun rapport avec le génie grec. Le Grec discute sans cesse, il ne se fixe pas, il cherche le mieux, il traverse tout, et cependant il est l'esclave d'un principe logique fondé sur sa raison, ses observations et son besoin d'harmonie. Dans le domaine intellectuel, ses philosophes émettront les systèmes les plus opposés; pour eux, le champ de l'intelligence n'a pas même l'absurde pour limite, car quand il s'agit du côté immatériel de la nature, de déduction en déduction, en suivant rigoureusement les règles de la logique, on peut arriver à prouver la possibilité de ce que le bon sens seul vous démontre impossible, à nier le mouvement, par exemple, ou l'être. Mais dans le domaine matériel, la logique ne peut conduire à des aberrations de ce genre, car la matière est là, visible, palpable, ayant ses propriétés, ses lois infranchissables. Un architecte grec peut trouver aux lois de la pesanteur des corps des causes diverses, absurdes, mais il ne peut méconnaître ces lois, il sait qu'il ne peut les enfreindre. Il pourra errer sur les causes, non sur les effets, car, avant tout, l'architecte grec est un observateur attentif, délicat, vrai dans l'application de ses observations. Un sculpteur grec ne connaîtra pas le mécanisme de la circulation du sang, les fonctions exactes des muscles et des os, mais il observera le corps humain dans sa forme extérieure visible et palpable, avec une sagacité telle qu'il donnera à sa statue les contours, les mouvements vrais de la nature; qu'il ira plus loin que la nature, qu'il la complétera et la rectifiera, pour ainsi dire, sans méconnaître ses lois. L'architecte grec mettra un chapiteau

sur sa colonne, mais il ne posera pas sa colonne sur une base, car cette base gênerait le passage du public, ou, s'il en met une, elle sera sur plan circulaire comme la colonne; il aura le soin de la dégager près du sol pour ne pas offenser les pieds; toutes ses méthodes procèdent de l'observation et de l'application rigoureusement vraie des phénomènes visibles de la nature.

Ne nous arrêtons pas aux détails. Voici un fait d'une plus grande importance et qui mérite toute notre attention. Nous avons vu, dans notre précédent *Entretien*, comment procède le constructeur grec lorsqu'il élève un temple, par quelle suite de déductions logiques il arrive à constituer cette ordonnance générale d'architecture que nous appelons *ORDRE*, c'est-à-dire concordance des points d'appui isolés avec la chose portée. Cette ordonnance trouvée, toutes ces parties mises en rapport entre elles, d'abord par la nécessité, puis par l'observation scrupuleuse de leurs effets relatifs, de leurs fonctions, de la nature apparente et cachée des matériaux, le Grec, arrivé à des proportions, à une corrélation des membres de l'architecture qui satisfait à la fois sa raison et ses sens d'une exquise délicatesse, tient qu'il a produit une œuvre qui ne saurait être modifiée sans choquer la raison et les sens, puisqu'elle n'est que le résultat combiné de ces facultés. Il est aussi certain de la justesse de ses raisonnements que l'est le géomètre de la vérité de sa démonstration, il est certain de la perfection de ses sens, parce qu'ils lui parlent à lui, architecte, une langue comprise par tous ses semblables. Pour tout dire en un mot, il a confiance en sa raison, en son génie, et il n'admet pas que la raison et le génie puissent résoudre un problème posé de deux manières également simples et bonnes. S'il doute comme philosophe, il ne doute pas comme artiste, car il définit la matière, il agit sur elle par la méthode expérimentale. S'il ne connaît pas sa composition, il a observé les effets de sa force, de sa pesanteur, de la lumière sur ses surfaces, de sa résistance aux agents extérieurs. Le résultat auquel il est arrivé est donc pour lui le seul auquel il soit possible d'atteindre. De cette certitude du bien et du beau chez le Grec, un concours de circonstances étant donné, à la reproduction exacte de ce bien et de ce beau dans les mêmes circonstances, la déduction est naturelle et logique; aussi le Grec fait-il ce raisonnement: « Puisque j'ai établi un *ORDRE* d'architecture dont
« toutes les parties sont à leur place nécessaire, puisque je suis parvenu
« à faire produire à ces divers membres réunis un effet satisfaisant à la
« fois la raison et les sens, cet ordre est l'*ORDRE*. Si j'en supprime un
« des membres, si je change les rapports établis entre eux, je détruis
« mon œuvre; mais mon œuvre est parfaite, donc je dois la conserver

dans son intégrité. Comment ai-je procédé pour arriver à cette perfection ? Je me suis laissé d'abord guider par ma raison ; celle-ci m'a dit « comment je devais poser des pierres transversales sur des appuis « verticaux, quel espace je devais laisser entre eux, comment je devais « relier mon portique au mur de la cella, comment je devais abriter le « tout. Puis mes sens m'ont indiqué les proportions et les formes que je « devais donner à ma bâtisse, comment je devais les décorer. Mon « œuvre est donc bonne, absolument parlant ; elle est *une*, elle a sa « raison d'être, indépendamment des dimensions, car les dimensions ne « modifient pas les proportions ; donc, que j'aie un portique de trente « coudées de haut à élever, ou de dix coudées, les rapports entre les « diverses parties de ce portique, c'est-à-dire entre les colonnes, leurs « espacements et l'entablement ne peuvent changer. Donc mon ordre « est un type unique dont je reproduirai les proportions indépendamment « de la dimension. »

Voilà comme l'architecte grec raisonne, et si la bonté d'un raisonnement peut être évaluée en raison de la durée de son application, il faut avouer que le Grec raisonnait excellemment. En effet, l'ordre ou les ordres grecs trouvés conservent leurs proportions relatives indépendamment des dimensions, et cette méthode, appliquée chez les Romains avec certaines modifications dont nous aurons l'occasion de parler toutefois, ne fut abandonnée franchement que par les architectes du moyen âge. L'architecture grecque a son module dépendant d'elle-même ; l'architecture du moyen âge a un module en dehors d'elle-même : c'est la dimension de l'homme. L'architecture romaine sert de transition entre ces deux méthodes, et cette transition est amenée par la préférence que le Romain donne à la satisfaction des besoins matériels, à l'utilité, sur les formes abstraites et instinctives de l'art des Grecs.

Nous avons tracé très-sommairement l'état de la société romaine, ses moyens d'action sur le vaste territoire qu'elle avait conquis ; son architecture est l'empreinte fidèle de sa politique, et, en cela, elle est pour nous un sujet d'études inépuisable, un enseignement auquel nul autre ne pourrait suppléer ; mais cette étude doit être faite avec discernement, en prenant l'architecture romaine par son côté vrai et non par les détails dont elle revêt sa structure avec une indifférence stoïque. Dans l'architecture grecque, la forme visible, extérieure, n'est que le résultat de la construction ; l'architecture grecque ne peut mieux être comparée qu'à un homme dépouillé de ses vêtements, dont toutes les parties extérieures du corps ne sont que la conséquence de la structure de ses organes, de ses besoins, de l'assemblage de ses os, des fonctions de ses muscles.

L'homme est d'autant plus beau que toutes les parties de son corps sont en rapport avec leur destination, qu'il ne s'y trouve rien de trop, mais qu'elles suffisent à leurs fonctions. L'architecture romaine peut être, au contraire, comparée à un homme vêtu; il y a l'homme, il y a l'habit; cet habit peut être bon ou mauvais, riche ou pauvre, bien ou mal taillé, mais il ne fait pas partie du corps; il doit être étudié, s'il est bien fait et beau; laissé de côté, s'il gêne les mouvements de l'homme, s'il n'a ni grâce ni raison dans sa coupe. Dans l'architecture romaine, il y a la structure, la construction vraie, réelle, utile, combinée en vue de remplir un programme dressé de main de maître, il y a l'enveloppe, la décoration; celle-ci est indépendante de la structure comme l'habit est indépendant du corps de l'homme; le Romain, en tant que peuple politique, n'y attache qu'une importance secondaire; il ne demande qu'une chose à l'habilleur de ses monuments, c'est que l'habit lui fasse honneur; il ne lui importe guère d'ailleurs qu'il soit raisonné, qu'il indique exactement les formes essentielles de la structure de l'édifice, qu'il soit l'enveloppe exacte et vraie de ses formes, qu'il en fasse connaître les nécessités. Le Romain est au-dessus, ou à côté, si l'on veut, du raisonneur grec: il ne le comprend pas.

On m'a quelquefois reproché de faire, en architecture, une trop grande part à la raison, et trop bon marché du sentiment; peut-être ce qui précède donnerait-il une certaine force à ce reproche, si je ne développais ma pensée. Qu'est-ce donc que le sentiment en fait d'art? Ne serait-ce pas simplement une action involontaire de la raison, exercée par l'éducation sur l'instinct? Un chien de berger n'est qu'un loup dont l'instinct est dirigé par sa raison d'animal développée par l'éducation; au lieu de manger les moutons, il veille à ce que nul ne les vole ou ne les égorge. Notre instinct nous fait proférer des sons variés, notre sentiment nous indique qu'il est des intonations fausses, d'autres justes; pourquoi? N'est-ce pas parce que notre raison a réagi sur notre instinct? Pourquoi une note est-elle fausse? Pourquoi des rapports de proportions en architecture sont-ils faux? N'est-ce donc pas la raison qui agit sur nos sens, indépendamment de notre volonté, pour les régler et en former ce qu'on appelle le sentiment? Les Grecs n'étaient-ils pas un peuple de raisonneurs, à ce point que bon nombre de leurs philosophes ont déraisonné à force de vouloir raisonner? Or ce peuple de raisonneurs était aussi le peuple le mieux pourvu du sentiment des arts; il fut le premier qui, en architecture, établit les Ordres, c'est-à-dire qui sut convertir en lois un instinct, celui des proportions. Avant les Grecs, nous voyons bien que tous les peuples qui ont bâti ont été guidés par ce même instinct, par ce

besoin intime d'établir certains rapports et différences entre les parties d'un édifice ; nous n'en connaissons aucun cependant qui ait su amener cet instinct à la puissance d'une loi et d'une bonne loi, puisqu'elle n'a jamais pu être modifiée qu'au détriment de l'effet produit sur les sens.

Tous les monuments du monde, depuis le fond de l'Orient jusqu'aux limites de l'Occident, produisent, chez celui qui les regarde, une impression double (je ne parle, bien entendu, que des monuments dignes d'exciter l'attention). Il y a l'admiration, le plaisir ; il y a encore l'embarras, la confusion que l'on éprouve en voyant une chose qui demande un travail de l'esprit pour être comprise. De cette double impression, il résulte ceci : c'est qu'à moins d'être possédé du désir de savoir, l'esprit du spectateur s'effarouche et passe outre sans chercher à comprendre. Le monument grec seul, entre tous, n'excite qu'une impression homogène ; nul effort pour le comprendre, pour se familiariser avec son être ; il est aussi clair pour le premier venu que pour l'artiste versé dans la connaissance de son art. Ce qu'il veut dire, il le dit tout de suite et à tous ; et, fait étrange, cette qualité unique et si belle semble un défaut aux yeux de ceux qui se sont habitués à voir dans l'architecture une énigme perpétuelle. J'ai parfois entendu demander : « En quoi le Parthénon est-il beau ? » Autant vaudrait demander : « En quoi un homme jeune, bien fait et dépouillé de ses habits, est-il beau ? » A cela on ne peut que répondre : « Un homme nu est beau parce qu'il *est*, parce que, sans faire un effort d'intelligence, sans calculs, on sait qu'il marche, qu'il est robuste, qu'il saisit, qu'il voit, qu'il pense, qu'il est complet, qu'il est un. » Au moyen de leur loi des Ordres, les Grecs sont arrivés, en architecture, à produire sur les sens cette impression simple. Le monument grec n'a pas besoin d'être expliqué ni commenté ; il est beau parce qu'il ne saurait être autrement, comme l'homme est beau parce qu'on ne saurait mieux faire. Je ne crois pas qu'il soit possible d'atteindre cette perfection autrement que par l'application de la raison à la satisfaction des instincts.

Vitruve, qui n'est pas grand philosophe, mais qui est imbu des idées grecques sur les arts, et qui n'en reflète que la surface, en vrai Romain qu'il est, commence son troisième livre sur les temples par un chapitre où il prétend établir une analogie entre les proportions du corps humain et celles des temples et des ordres qui les composent. Ce chapitre de Vitruve, par le fait, n'établit rien ; il est impossible d'en tirer aucune conclusion ; mais il lève un coin du voile qui nous cache la philosophie appliquée, chez les Grecs, à l'architecture, si nous cherchons dans la structure du corps humain, non point une échelle métrique, ainsi que le

suppose Vitruve, pour établir les rapports entre les parties d'une ordonnance d'architecture, mais une méthode. N'oublions pas d'ailleurs que les Grecs rapportaient tout à l'homme, et que nul peuple ne l'étudia mieux au point de vue psychologique et matériel. Pour arriver à établir des lois sur les proportions architectoniques, comme le firent les Grecs, il fallait bien trouver un appui, un point de départ, car les proportions ne sont que des rapports arbitraires au premier abord, un besoin instinctif que l'on ne peut définir d'une manière rigoureuse. Or les Grecs, bien que poètes, n'étaient pas gens à se contenter d'idées vagues; il leur fallait appliquer une forme ou un principe à toute chose, même dans l'ordre immatériel. Leur mythologie en est la preuve la plus évidente.

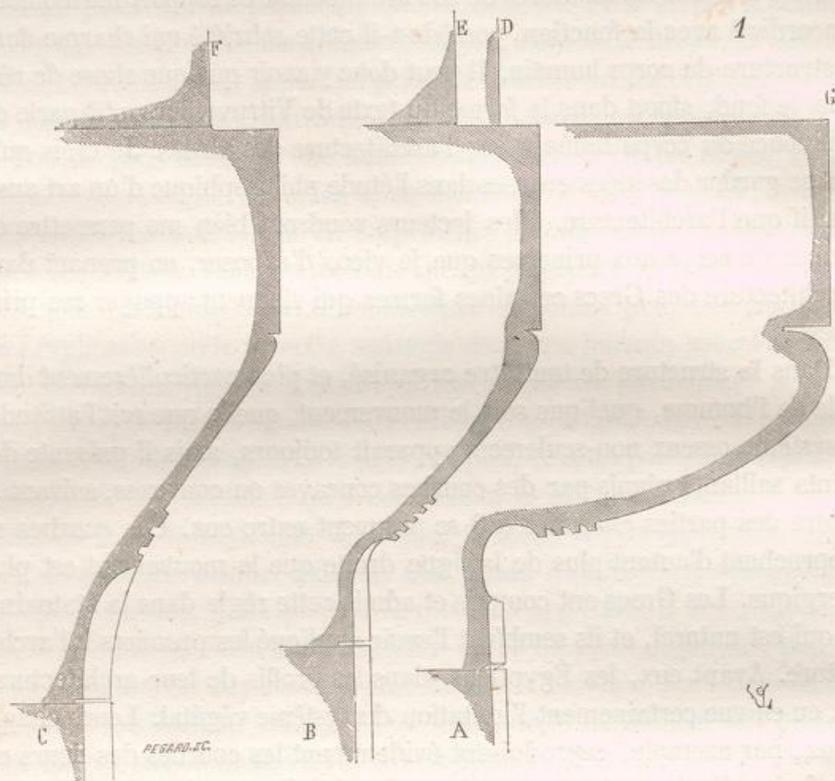
S'il nous restait un traité d'architecture d'Ictinus, peut-être aurions-nous l'explication nette de cette analogie du corps humain avec l'ordonnance architectonique en général et les ordres en particulier. A son défaut, nous essayerons de raisonner comme il aurait pu le faire. L'homme est de tous les êtres organisés le plus complet, et cette perfection relative est si apparente, si réelle, qu'il est devenu le maître de tous ces êtres organisés. Il est le mythe de la structure; donc, si l'on veut construire, il faut le prendre comme modèle, non quant à la forme à donner aux choses à construire, mais quant à la méthode applicable à ces constructions. L'homme est beau par excellence entre les êtres organisés, parce que sa structure est en accord intime avec ses besoins, ses fonctions et son moteur intellectuel. Donc, si l'on veut que le monument soit beau, il faut que sa structure suive rigoureusement ce même principe. Parmi les êtres organisés, beaucoup possèdent certains organes plus parfaits que ceux de l'homme, beaucoup sont plus agiles ou plus forts, aucun ne présente un ensemble aussi complet de facultés physiques en rapport proportionné avec ses besoins matériels et intellectuels. Donc il faut trouver cet accord, cette analogie entre le besoin et la forme extérieure, pour élever un monument parfait. En prenant les choses ainsi, certainement la structure du corps humain a pu être considérée par les Grecs comme une méthode bonne à suivre lorsque l'architecture s'est développée et qu'il a fallu lui trouver une forme belle expliquant la structure et concordant avec elle. Mais, je l'ai dit déjà, le Grec est, avant tout, observateur et amateur de la forme; ce qu'il voit dans le corps humain, ce n'est pas ce que nous y trouvons, nous anatomistes, nous qui réduisons tout à l'analyse; il observe seulement (et cela avec une incomparable intelligence) que les os sont mus par des faisceaux de muscles qui les recouvrent, lesquels sont enveloppés dans un tissu élastique; il n'a étudié l'ostéologie qu'à travers le jeu des muscles et l'enveloppe cutanée; il ne

sépare pas ces diverses parties créées ensemble pour les étudier indépendamment l'une de l'autre, mais il connaît exactement leurs fonctions et leurs rapports, leur apparence, en un mot. Aussi, quand il construit, donne-t-il à tous les membres de son architecture ce rapport harmonieux concordant avec la fonction, possède-t-il cette sobriété qui charme dans la structure du corps humain. Il peut donc y avoir quelque chose de réel dans le fond, sinon dans la forme du texte de Vitruve, lorsqu'il parle de l'influence du corps humain sur l'architecture des Grecs. Je crois qu'il faut se garder des idées creuses dans l'étude philosophique d'un art aussi positif que l'architecture. Mes lecteurs voudront bien me permettre de donner un corps aux principes que je viens d'exposer, en prenant dans l'architecture des Grecs certaines formes qui viennent appuyer ces principes.

Dans la structure de tout être organisé, et plus particulièrement dans celle de l'homme, quel que soit le mouvement, quelle que soit l'attitude, le système osseux non-seulement apparaît toujours, mais il présente des points saillants réunis par des courbes concaves ou convexes, suivant la nature des parties charnues qui se trouvent entre eux. Ces courbes se rapprochent d'autant plus de la ligne droite que le mouvement est plus énergique. Les Grecs ont compris et admis cette règle dans la statuaire, ce qui est naturel, et ils semblent l'avoir appliqué les premiers à l'architecture. Avant eux, les Égyptiens, dans les profils de leur architecture, ont eu en vue certainement l'imitation du système végétal. Leurs chapiteaux, par exemple, reproduisent évidemment les courbes des fleurs ou des fruits. Il n'en est pas de même chez les Grecs : leurs profils rappellent bien plutôt les courbes que forment des muscles ou parties charnues attachés à des extrémités osseuses et recouvrant leurs intervalles. Lorsque l'artiste prétend donner une apparence de vigueur à l'un des membres de son ordonnance, il a le soin de suivre, en traçant ses profils, les formes énergiques qu'affectent les contours du corps humain quand un effort ou un mouvement violent roidissent et tendent les muscles. Aussi ne trace-t-il pas ses profils à l'aide d'un moyen mécanique, comme le compas ; sa main est seulement guidée par le sentiment exquis des formes qu'il observe et connaît si bien. Le galbe du chapiteau dorique, par exemple, dans les plus anciens monuments grecs, présente une courbe assez prononcée (figure 1, profil A¹). Plus l'artiste raisonne sur son art, plus il cherche à perfectionner l'expression qu'il prétend donner à sa pensée, il est conduit à insister sur sa première expression, à la

¹ De Sélinunte, acropole.

rendre plus sensible ; le galbe du chapiteau primitif dorique lui paraît bientôt manquer d'énergie, ne pas assez indiquer une chose qui porte ;



il arrive donc à tracer le profil B¹, puis à lier la colonne au chapiteau et ne plus faire, du tore sous le tailloir, qu'un cône, comme le montre le profil C². Ainsi, en suivant son raisonnement, l'architecte grec passe, par une transition insensible, du chapiteau A, dont le tore semble un coussin, un corps mou interposé entre la colonne et le tailloir, au chapiteau C, dont le profil, ferme jusqu'à la sécheresse, est bien un support énergique reportant tout le poids du tailloir et de ce qu'il soutient sur le fût de la colonne.

Et si nous examinons ces profils avec attention, nous verrons que le raisonnement du constructeur et le sentiment de l'artiste marchent de pair. L'architrave portant sur le chapiteau A, le plus ancien des trois, présente son parement en D, c'est-à-dire à l'aplomb du fût. Déjà le

¹ Du Parthénon.

² Temple de Cérés, Eleusis.

constructeur du Parthénon a été choqué de voir cette saillie DG demeurant inutile après la construction ; il a donc avancé la face de l'architrave posant sur son chapiteau, en E, c'est-à-dire en porte-à-faux, et son chapiteau devient plus énergique. Peu après, l'architecte grec avance encore le nu de l'architrave F sur le nu de la colonne, et exagère l'apparence de support donnée au chapiteau.

Il est évident que si les Grecs n'ont pas imité des ouvrages de charpenterie dans la construction des édifices de pierre ou de marbre qui sont parvenus jusqu'à nous, ils n'ont pas imité davantage les végétaux dans les détails de ces monuments, ainsi que les Égyptiens le faisaient toujours, ainsi que les Romains l'ont tenté, et, après eux, les artistes du moyen âge.

J'ai dit que, les premiers, les Grecs avaient établi certaines lois de proportions que nous désignons par *ordres* ou ordonnance ; il ne faudrait pas conclure de là que l'Ordre grec ou les ordres grecs fussent absolus dans leurs rapports. Ces lois ne gênaient pas chez eux la liberté de l'artiste, tant s'en faut ; elles n'étaient pas absolues, mais relatives, et bien que l'on puisse établir certains rapports entre les divers membres de l'ordre dorique à une même époque, il y a cependant une grande liberté dans l'application de ces règles et des variétés à l'infini ; l'ordre dorique est toujours l'ordre dorique, comme un homme est toujours un homme ; mais l'un est robuste, l'autre délicat ; celui-ci est court et trapu, cet autre est svelte et grêle. Cette variété ne détruit pas l'harmonie relative ou les proportions relatives ; ce que les Grecs ne font jamais, pas plus en statuaire qu'en architecture, c'est de mettre la tête et le torse d'un Hercule sur les jambes d'un Bacchus, un entablement lourd et robuste sur des colonnes grêles et très-espacées. Il pousse cette étude des relations qui doivent exister dans une ordonnance, c'est-à-dire dans toutes les parties d'un même édifice, jusque dans les moindres détails. Non-seulement ces rapports, ces relations existent entre les membres principaux d'une même ordonnance, entre les colonnes, les chapiteaux, les entablements, les écartements des points d'appui, les vides et les pleins, mais aussi entre les profils, leur galbe, leur saillie ; ils existent même (autant qu'on en peut juger) dans la coloration de ces édifices.

Les Grecs n'ont guère employé dans la construction de leurs édifices importants que deux ordres, l'ordre dorique et l'ordre ionique. Si l'on compare ces deux ordres entre eux, il est facile de reconnaître qu'ils possèdent chacun leur harmonie propre, bien qu'ils dérivent d'un même principe. La structure est la même, le mode seul diffère. Si l'ordre dorique est simple et grave dans l'ensemble de sa composition, par les

proportions générales, cette gravité, cette simplicité se retrouvent dans les moindres détails; l'effet est obtenu, ainsi que nous l'avons fait voir, par les contours, les silhouettes, le jeu des ombres et des clairs sur des surfaces larges, par le galbe des profils. L'ordre ionique, élégant, au contraire, par ses proportions d'ensemble, conserve cette élégance dans les détails, dans les profils plus fins et plus nombreux, dans l'ornementation plus délicate et répandue avec moins de parcimonie. L'ordre dorique semble être fait pour être appliqué aux monuments les plus vastes ou qui, par leur position, doivent être vus de loin; l'ordre ionique paraît convenir aux édifices faits pour être vus de près, pour occuper les yeux par la finesse des détails. On pourrait presque dire que l'ordre dorique est mâle et l'ordre ionique femelle; et cependant, l'un comme l'autre ne s'écartent pas des règles générales que l'architecte grec a cru devoir appliquer aux ordres ou à l'ordonnance. Si, dans l'ordre ionique, les colonnes sont plus grêles que dans l'ordre dorique, elles se couvrent d'un plus grand nombre de cannelures, leurs chapiteaux sont décorés de sculpture, sont plus importants; les membres de l'entablement sont plus divisés, les fûts posent sur des bases circulaires, car l'instinct de l'artiste grec lui avait fait sentir qu'en ornant le chapiteau, en taillant la colonne avec plus de finesse, il ne pouvait la faire porter brutalement sur le socle; il fallait une transition. La plupart des principes généraux se retrouvent également appliqués dans les deux ordres; jamais les *antes* ne portent les chapiteaux adaptés aux colonnes, car le Grec a trop de sens pour placer sur un pilastre plat ou une tête de mur le chapiteau qu'il a supposé convenir à la colonne, à un fût dont la section est circulaire. Pour les deux ordres, la structure est semblable; ce n'est qu'assez tard même que le Grec supprime, dans l'ordre ionique, certains membres secondaires qui tiennent à la construction, comme le triglyphe, par exemple.

Il ne faut pas croire que l'adoption des ordres doive gêner l'architecte grec; la loi ne détruit pas l'indépendance individuelle de l'artiste. Celui-ci cherche le mieux et ne croit jamais être arrivé à la perfection absolue. Nous avons essayé de faire comprendre l'importance qu'il attache à l'effet, combien il observe finement le jeu de la lumière et des ombres sur les surfaces, la découpe pittoresque des silhouettes sur le ciel. L'artiste grec est doué de sens trop délicats pour se soumettre à une loi impérieuse, aveugle. S'il admet la symétrie, c'est plutôt comme une pondération que comme une règle géométrique. Il ne serait jamais venu à l'esprit d'un artiste grec de donner à deux édifices destinés à des usages différents une apparence semblable. Les débris de leurs monuments, les descriptions si précieuses de Pausanias, nous font connaître que jamais

ils n'ont admis ce triste expédient des architectes modernes qui croient produire un grand effet d'ensemble en soumettant tous les édifices d'une place publique, quelle que soit la destination de chacun d'eux, à une même ordonnance. Ils observent la nature et procèdent comme elle ; si elle a ses lois, elle est variée à l'infini. Un architecte grec auquel on chercherait à faire comprendre la beauté des dispositions symétriques de nos grandes conceptions architectoniques modernes, de ces façades pareilles de monuments différents par les services qu'ils contiennent, et différemment orientés, nous prendrait en pitié et pourrait nous dire :

« Pourquoi, puisque vous croyez que la beauté réside en grande partie
« dans la symétrie, ne cherchez-vous pas à obtenir du ciel que le soleil
« se lève et se couche en même temps à l'orient et à l'occident, afin que
« vos édifices soient toujours éclairés de deux côtés à la fois ? Tout dans
« la nature procède par contrastes ; elle vous démontre que le bien ne se
« fait sentir que par opposition avec le mal, que la lumière n'existe pas
« sans l'ombre, qu'une chose n'est grande que par ses dimensions
« relatives, qu'il n'existe pas deux êtres de la même espèce identiquement
« semblables, et vous pensez atteindre le beau et le bien en changeant
« l'ordre naturel des choses, en remplaçant la variété par l'uniformité ?
« Voici une place publique entourée d'édifices ; celui-ci est un tribunal,
« celui-là le palais d'un ministre, cet autre contient des bureaux ou des
« cellules destinés à des scribes, le quatrième est une caserne, le
« cinquième une caisse publique, le sixième un lieu réservé aux fêtes ;
« vous me le dites, et je veux bien le croire ; mais si vous n'inscrivez pas
« sur la porte de ces divers établissements ce qu'ils contiennent, com-
« ment le saurai-je ? Ce côté de la place est exposé au soleil tout le jour,
« cet autre reste dans l'ombre, et je vois du côté de l'ombre les mêmes
« portiques que du côté exposé au soleil. Je vois pour vos cellules de
« scribes des fenêtres pareilles à celles de votre salle de fêtes. Je vois
« sur les frises de ces six bâtiments les mêmes ornements sculptés, sur
« les acrotères les mêmes emblèmes ; et vous qui faites ces choses sans
« raison, et pour satisfaire, dites-vous, aux règles de l'art, vous pré-
« tendez vous inspirer de nos mœurs ! Mais vous n'avez donc jamais
« visité l'Attique, le Péloponèse, ou nos colonies ? Prétendriez-vous vous
« inspirer de nos arts, parce que je vois ici des colonnes surmontées de
« leur chapiteau et de leur entablement ? des ordres placés là par le
« hasard, sans motif apparent ? Croyez-vous que l'architecture consiste
« à répéter sur une façade des fragments que vous nous avez pris et que
« vous copiez assez mal ? Je ne sais quel peuple vous êtes, mais vous
« n'êtes ni des Grecs, ni même des Romains..... Ce n'est pas ainsi que

« procédaient nos architectes. Certes, ils avaient des lois, mais pour les
« interpréter et non pour s'y soumettre comme un troupeau de moutons
« marchant dans le même sillon, sous la houlette du berger. L'architecte
« grec auquel on confiait la construction d'un monument cherchait
« d'abord à remplir exactement le programme qui lui était tracé ; il
« voulait que tous connussent la destination de son édifice, non-seule-
« ment par les dispositions générales, mais par la sculpture qui l'ornait ;
« il le plantait en observant l'orientation favorable à chaque service ; il
« n'aurait pas décoré un bâtiment destiné à contenir des commis comme
« le palais du premier magistrat ou une salle d'assemblée. Amant de son
« œuvre, l'étudiant sur toutes ses faces, la revoyant et la perfectionnant
« sans cesse, il voulait ne rien laisser imparfait ; il n'aurait pas caché de
« grossières cloisons de plâtre et de bois blanc derrière des façades
« magnifiques ; il n'eût quitté son œuvre qu'à regret, craignant d'avoir
« oublié un détail, d'avoir négligé quelque coin secret, ou d'avoir laissé
« quelque prise à la critique. Ne dites donc pas que vous suivez nos
« traces : si vous nous avez volé quelques haillons dont vous vous parez
« comme ces sauvages qui pensent imposer le respect en jetant sur leurs
« épaules un morceau de pourpre, vous ne comprenez ni notre esprit,
« ni notre langue. Ceux qui vous ont précédés de quelques siècles dans
« cette ville, et que vous appelez des barbares, sont bien plus près de
« nous ressembler que vous-mêmes. S'ils parlent une autre langue que
« moi, je comprends cependant qu'ils raisonnent, qu'ils sentent et ont
« su exprimer ce qu'ils voulaient dire..... J'entends que vous vantez fort
« nos artistes dans vos écoles..... Est-ce raillerie? Croyez-vous leur
« rendre un hommage sensible en laissant de côté leur intelligence ou
« leur esprit, et leur prenant un vêtement qui n'est pas fait pour vous et
« que vous ne savez porter?.... » Un Grec de l'antiquité transporté à
Paris ou à Londres aujourd'hui pourrait en dire beaucoup plus long ; il
est prudent, je crois, de l'interrompre.

La nature de l'esprit grec appliqué aux arts mieux développée, apprécions maintenant l'esprit du Romain.

Le peuple romain dispose d'armées nombreuses qu'il peut employer aux travaux d'utilité publique, il possède une population d'esclaves double au moins de celle des citoyens. Voilà pour les bras. Les conquêtes et la façon dont il les administre font affluer dans ses coffres des richesses immenses : avec les bras il élèvera des édifices ; avec les richesses, il payera les matériaux précieux et les artistes. Sa constitution sociale et politique fait que la construction et la décoration des monuments sont deux opérations distinctes. Essentiellement pratique, la méthode du

Romain consiste à employer des moyens de bâtir en rapport avec son état social. S'il peut (et il le peut presque toujours parce qu'il est riche) il revêtira sa bâtisse d'une forme splendide, mais d'abord il dispose d'un nombre incroyable d'ouvriers, il les met à l'œuvre. Or tous les hommes, pour peu qu'ils aient de bons bras, peuvent casser des pierres, faire de la chaux, charrier du sable, mouler de la brique et la cuire; il n'est besoin, pour exécuter ces travaux préparatoires, d'aucune instruction spéciale. Des armées ou des esclaves ramassés sur tous les points de l'Europe y sont propres. Le Romain l'entend ainsi et agit en conséquence. Avec ces éléments, quelle est donc la méthode la plus convenable pour arriver à construire de vastes monuments? Ce n'est pas, à coup sûr, de faire extraire à grand'peine des matériaux de grande dimension, lourds, par conséquent, difficiles à transporter, exigeant des tailleurs de pierre habiles pour les équarrir, des engins compliqués pour les monter et les poser, beaucoup de temps et un personnel spécial. Ce ne sera qu'exceptionnellement que le Romain emploiera de pareils moyens. Sa méthode ordinaire sera tout autre. A l'aide de bras nombreux et inintelligents pour la plupart dont il dispose, il approvisionnera des quantités énormes de petits matériaux, il fera mouler de la brique, cuire de la chaux sur place, charrier du sable; puis les architectes traceront les murs, les points d'appui; des milliers de manœuvres, dirigés militairement par quelques chefs d'atelier, surveillés par des conducteurs, corroieront le mortier, apporteront à bras le moellon, le caillou, la brique; quelques hommes spéciaux parmi cette foule dresseront les parements, et les manœuvres rempliront les massifs d'un béton compacte. Arrivés à la naissance des voûtes, la science de l'architecte interviendra; celui-ci fera disposer des cintres en charpente. Le bois ne manque pas: les Gaules, la Germanie sont couvertes d'immenses forêts. Il garnira ces cintres de couchis jointifs, et, cette opération terminée, les mêmes maçons et manœuvres viendront mouler cette carcasse de bois avec leur brique, leur moellon et leur mortier. Un chef habile, quelques charpentiers, quelques bons maçons et des milliers de bras peuvent, en suivant cette méthode, élever le plus vaste monument en quelques mois. Rien ne rappelle mieux la méthode romaine que nos grands travaux de chemins de fer: leurs meilleures constructions d'art ont été élevées par les mêmes moyens, en employant quelques ouvriers intelligents et des milliers de bras travaillant en aveugles, mais sous une surveillance régulière et sévère, d'après certaines formules établies par l'expérience. A l'appui de ce que je viens de dire, et comme une preuve de l'indifférence des Romains pour la décoration de leurs édifices, combien pourrait-on citer

de monuments d'utilité publique qui sont restés épannelés seulement? quoique les Romains aient eu plusieurs siècles pour achever leur enveloppe d'art. A Rome, la Porte-Majeure, qui sert d'arrivée à l'eau claudienne, arc de triomphe, édifice conçu d'une façon toute monumentale, n'est pas ravalée, et ce qui doit être remarqué, c'est que la Porte-Majeure, bâtie par Tibère-Claude, fils de Drusus, fut restaurée par Vespasien, ainsi que l'aqueduc, et par Titus, son fils. Les fondateurs, comme les deux restaurateurs de ce magnifique aqueduc, songèrent bien à rappeler leur munificence par des inscriptions, mais ne firent point donner la dernière main à ce monument d'utilité publique. Avant de faire graver son nom sur un édifice bâti à ses frais, un Grec aurait voulu d'abord que ce monument fût achevé et digne de transmettre à la postérité le goût et l'amour pour les arts de son fondateur. Dans le Colisée même, on rencontre des parties de ravalement qui n'ont été qu'ébauchées. Mais c'est surtout loin de la capitale de l'empire que ces négligences apparaissent. En Provence, l'amphithéâtre de Nîmes est incomplètement ravalé; le grand aqueduc, dit le Pont du Gard, ne l'a jamais été que sur quelques points. Dans toutes les provinces de l'empire, on constate cette indifférence pour la forme d'art. Ce qui préoccupe le Romain avant toute chose, c'est le plan de l'édifice, c'est-à-dire l'exacte position de chaque service du monument qu'il veut élever; les dimensions relatives des parties de ce monument, soit en surface, soit en hauteur, c'est encore (choses auxquelles nous ne songeons guère, nous qui prétendons être Romains) l'orientation, le choix du terrain, le moyen de profiter des mouvements naturels du sol, l'économie. Le Romain n'est jamais parcimonieux, mais il est économe, c'est-à-dire qu'il n'entend perdre ni du terrain, ni des matériaux; il ne comprend pas l'artiste qui travaille comme le Grec ou le maître du moyen âge, pour lui seul; il entend que le sculpteur qu'il emploie travaille pour le public, et que sa richesse à lui, Romain, lui fasse honneur. D'ailleurs, il n'appelle l'artiste que lorsque le besoin matériel est satisfait; encore une fois, ce n'est qu'un habilleur. De la finesse des détails, il ne s'inquiète guère, il préfère revêtir son monument de marbres précieux, riches de couleur; il les estime d'autant qu'ils sont rares et difficiles à travailler: en cela perce son goût de parvenu.

Combien cela ressemble peu à la manière de produire des Grecs! Chez eux, tous les ouvriers sont des artistes. Ne leur demandez pas de ces constructions dans lesquelles l'homme n'est qu'une machine; du mortier, ils n'en font pas entrer un mètre cube dans leurs bâtisses; les fondations, ils les établissent en pierres sèches, à la hâte: ce travail matériel, caché,

ils l'évitent autant que faire se peut, ils posent leurs monuments sur le roc, leur territoire s'y prête merveilleusement ; mais ils prétendent, en revanche, faire voir toutes les parties des constructions qui s'élèvent au-dessus du sol ; le tailleur de pierre a son sentiment de vanité tout comme le statuaire. Il veut (pour employer un terme de métier) que sa pierre ait son *parement vu*, une de ses faces au moins exposée aux regards. Si le Grec n'emploie pas les voûtes, ce n'est pas tant parce qu'il ne les connaît point (ce qui est difficile à admettre) que parce que ce mode de construction exige des culées puissantes, des massifs inertes de construction, et il lui répugne d'employer le bras humain à faire une masse passive dont une grande partie est cachée, qui exigera un travail pénible, machinal. Quels que soient les avantages que présente la bâtisse voûtée, ces avantages, aux yeux du Grec, ne peuvent compenser (qu'on me passe l'expression) l'humiliation du travail des culées. D'ailleurs, si le sol de son territoire le dispense de faire des fondations, il lui prodigue les plus admirables matériaux ; si le marbre vient à lui manquer, comme dans la Grande-Grèce, en Sicile, il revêt la pierre qu'il emploie d'un stuc fin appliqué avec un soin et une adresse inimitables. Ce stuc, il le colore de façon à faire ressortir son travail, à le parer, car le Grec est éminemment artiste : il aime, il respecte ce qu'il produit, il ne veut laisser ignorer aux yeux nul détail de son œuvre.

Quand le Romain a élevé sa bâtisse d'après les procédés que nous venons d'indiquer tout à l'heure, s'il dispose d'artistes capables, s'il peut se procurer des marbres, même à grands frais et en les faisant venir des contrées les plus éloignées, une fois son programme rempli, il fait revêtir sa construction d'une couche de ces matières précieuses débitées en lames minces, il la décore de bandeaux, il y accole des colonnes, des entablements ; sur ses voûtes, il fait poser des stucs sculptés, peints et dorés, il se fait Grec, quant à l'apparence de la matière, autant qu'il le peut. Mais les monuments grecs sont petits, les monuments romains sont vastes, élevés ; le Romain superpose les ordres grecs ; bien mieux (et c'est là où le mépris du Romain pour le rationalisme grec apparaît) les ordres grecs ne portent que des plates-bandes ; le Romain n'admet guère que l'arc et la voûte dans ses édifices publics : il fait dresser des colonnes engagées contre les pieds-droits de ses arcs et, au-dessus des archivolttes, il pose des plates-bandes sur les colonnes, c'est-à-dire qu'il prend l'ordonnance grecque comme un cadre qui lui sert à orner sa construction nécessaire. Singulière bévue, et qui montre bien comme le Romain distingue la construction de la décoration, ne considérant celle-ci que comme un luxe, un vêtement dont l'usage ou l'origine lui importe peu.

C'est dans l'application des formes grecques sur leurs monuments contraires à la construction grecque que les Romains ne doivent point être imités, et c'est cependant, il faut le dire, par là que l'étude de l'architecture romaine a commencé chez nous depuis l'époque de la renaissance, tant les principes vrais, sous tous les climats et de tout temps, fussent-ils les plus conformes à la raison, au bon sens, sont méconnus par ceux-là même qui devraient les proclamer et les observer comme des axiomes. Poser une plate-bande au-dessus d'un arc est certainement ce qu'il y a de plus opposé au bon sens, puisque l'arc étant par lui-même une décharge devrait être, au contraire, placé au-dessus de la plate-bande qui peut à peine se porter elle-même. La chose fragile doit être protégée par la chose résistante et non la protéger. C'est là une règle de tous les temps. Les paysannes qui vont au marché à la ville portent leurs souliers à la main tout le long du trajet, et ne les mettent que lorsqu'elles entrent dans la cité; tout le monde a pu observer ce fait. Que dirait-on de celui qui concluerait de ceci que les souliers sont faits pour être portés à la main quand on marche, pour être mis aux pieds quand on s'assied? Qui voudrait faire adopter cet usage et qui traiterait de barbares tous les gens qui se chaussaient pour marcher? Le piéd peut être admirable de forme, le soulier un chef-d'œuvre, il n'en sera pas moins vrai que les souliers sont faits pour être mis aux pieds et non être portés à la main. Ce n'est pas tout d'admirer les œuvres de l'antiquité, il faut voir d'abord si elles sont à la place qui leur convient: or la plate-bande sur des colonnes engagées couronnant un arc choquerait très-fort un Grec du temps de Périclès. Il ne manquerait pas de demander, en voyant réunies ces constructions peu faites pour aller ensemble « si la plate-bande ne se serait point brisée, et si, pour la soutenir, on n'aurait pas, après coup, élevé des pieds-droits le long des colonnes et posé un arc en sous-œuvre. » Mais lorsqu'on serait venu lui dire que cette construction a été conçue ainsi, que c'est une combinaison architectonique, nous croyons que le Grec hausserait les épaules... Nous ne sommes plus des Grecs, et il ne nous est pas permis de hausser les épaules chaque fois que de semblables bévues nous passent sous les yeux. Il nous est permis de raisonner toutefois, et de ne prendre l'architecture romaine que sous bénéfice d'inventaire, de distinguer la construction des monuments romains, qui est excellente, de leur enveloppe d'emprunt, et c'est ce que nous nous efforcerons de faire. Il nous est permis, tout en reconnaissant les qualités propres aux arts romain et grec, de ne pas les confondre dans un même sentiment banal d'admiration, de les séparer comme étant chacun l'expression de principes différents, ennemis même;

de voir, dans le premier, la plus délicate et la plus libre traduction des nobles instincts de l'homme ; dans le second, l'aveugle soumission aux besoins matériels, à l'organisation administrative d'un État politique puissant.

L'architecture grecque ne nous présente plus aujourd'hui qu'un petit nombre de monuments presque totalement ruinés et d'une seule nature ; elle échappe à la critique ; nous ne pouvons qu'admirer ces restes d'un art merveilleux, y chercher ces principes si féconds et trop oubliés que j'ai essayé de remettre en lumière. Quant à l'architecture romaine, il n'en est pas ainsi : elle couvre encore une partie du monde ancien, elle s'applique à des monuments de toute nature, depuis la voie publique, l'aqueduc, jusqu'à l'arc de triomphe et la colonne votive. L'histoire du peuple romain depuis la fin de la république nous est parfaitement connue, mieux que la nôtre, certainement ; ses lois, ses coutumes n'ont rien pour nous d'obscur : il est donc possible, sinon facile, de suivre pas à pas la marche des arts à travers l'histoire de ce grand peuple, d'autant que les arts chez les Romains, comme la religion, ne sont guère que des instruments de sa politique invariable. « Ce ne fut ni la crainte ni la piété qui établit la religion chez les Romains, dit Montesquieu ¹, mais la nécessité où sont toutes les sociétés d'en avoir une... » Et plus loin : « Je trouve cette différence entre les législateurs romains et ceux des autres peuples, que les premiers firent la religion pour l'État, et les autres l'État pour la religion. » Ce passage peut aussi bien s'appliquer aux arts ; les Romains eurent des arts parce qu'ils comprenaient que les arts doivent exister dans tout État civilisé ; c'était une affaire de convenance, non de conviction, comme chez les Égyptiens ou chez les Grecs. Et remarquez bien ceci : quand les Romains bâtissent un temple, c'est-à-dire un sanctuaire pour la divinité, ils en prennent l'ordonnance, les dispositions chez les Grecs ; ils n'ont pas un temple à eux comme les Égyptiens ou les Grecs. La religion officielle de Rome était une importation grecque. En mythologie, les deux peuples avaient les mêmes idées : la déification des forces naturelles ; mais la forme des mythes est bien différente cependant. Ainsi, par exemple, pour faire saisir cette différence, le dieu *Sterquilinius* (du fumier), force productrice chez les Romains, correspond à l'*Eros* (l'Amour) chez les Grecs. Mais lorsqu'il s'agit d'édifices civils, le Romain législateur intervient ; il commande, sait ce qui lui convient, et il n'emprunte aux autres peuples que le vêtement de son monument. Encore le taille-t-il à sa guise. Il ne souffre pas que l'artiste l'embarasse de ses

¹ *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion.*

principes ; il ne s'occupe pas à délier le nœud gordien, il le coupe ; il agit en face des arts comme Claudius Pulcher, au moment de livrer une bataille navale, traitait les idées superstitieuses de ses soldats ; les poulets sacrés, consultés, ne voulaient pas manger, c'était d'un mauvais augure : « Puisqu'ils ne veulent pas manger, dit-il, qu'ils boivent. » Et il les fit jeter à la mer. Si l'art est une religion, une croyance vive, ardente pour l'artiste convaincu, il n'est qu'un préjugé gênant pour tous ceux qui ne sont pas artistes. Supposez un corps d'architectes, sculpteurs et peintres, soumis à des principes inflexibles, au milieu d'un État qui n'a aucune conviction en fait d'art : ce sera un embarras de tous les instants. Les Romains, politiques, législateurs et administrateurs avant tout, ne pouvaient admettre dans leur société de pareilles entraves. Les artistes, chez eux, sont ou des esclaves ou des affranchis, ou tout au moins des citoyens tenus dans une obscurité systématique. Ils feront plus volontiers, d'un joueur de flûte, un préfet, que d'un architecte ou d'un sculpteur. Il est indifférent au Romain que l'architecte applique tel ordre, telle corniche ou telle moulure à son monument. Mais le jour où l'architecte voudra raisonner, mettre en avant certains principes, en vertu desquels il doit agir, au-dessus de la volonté du magistrat ; se refusera, par exemple, à donner trois étages à un édifice qui serait d'une meilleure proportion s'il n'en avait que deux, quelque autorité qu'il invoque, quelques bonnes raisons qu'il allègue d'ailleurs, le magistrat lui ordonnera d'abord d'obéir et ne s'amusera pas à discuter avec lui sur les principes de son art, car lui, Romain, n'admet d'autre autorité que celle de la raison d'État. Un trait bien connu fait connaître quelles étaient les idées des Romains en fait d'art. Mummius l'Achaïque, faisant transporter de Grèce à Rome des œuvres d'art d'une haute valeur, stipulait que si l'on gâtait, dans le transport, un certain tableau de Zeuxis, les négligents ou les coupables seraient tenus d'en faire un autre. Nous ne savons trop comment les magistrats romains traitaient les artistes et quelle était la dose d'indépendance qu'ils leur laissaient ; nous ne pouvons que conjecturer ; mais nous savons quelles étaient les opinions manifestées par ces magistrats à l'égard de certaines sectes religieuses qui se trouvaient précisément dans la situation où se seraient placés des artistes professant des doctrines inflexibles au milieu de la société romaine.

Nul gouvernement ne fut plus tolérant que le gouvernement romain ; il admit toutes les religions, à la condition qu'elles fussent tolérantes elles-mêmes ; il ne proscrivit que la religion égyptienne, la religion juive, et la religion chrétienne, parce qu'il supposait qu'elles étaient intolérantes toutes trois. Il les considéra toutes trois comme dangereuses dans l'État ;

il ne fit pendant longtemps nulle distinction entre elles, parce que, à ses yeux, chez les Égyptiens, les juifs et les chrétiens, les prêtres formaient un corps à part, indépendant de l'autorité civile, faisant une distinction entre le spirituel et le temporel, comme on a dit depuis. Les Romains ont persécuté le culte de Bacchus, par exemple, non comme culte religieux, mais comme contraire à l'ordre; comme aujourd'hui l'État admet la liberté des cultes, mais ne peut permettre à aucun de causer du scandale ou du désordre en public. A Rome, le prêtre, l'augure étaient des magistrats. « Dans notre ville, dit Cicéron ¹, les rois et les magistrats qui leur ont succédé ont toujours eu un double caractère et ont gouverné l'État « sous les auspices de la religion. » Si le gouvernement romain professait ces doctrines quant à l'exercice des religions, à plus forte raison devait-il les professer dans les arts qui, à ses yeux, n'avaient qu'une importance beaucoup moindre. Nous n'entreprendrons pas ici de démontrer si le Romain, en se plaçant au seul point de vue de l'art, avait tort ou raison; si l'art pouvait se développer sous l'oppression du magistrat, ou s'il devait peu à peu tomber dans le mépris; nous ne cherchons ici qu'à réunir des renseignements de nature à faire comprendre à nos lecteurs les différences profondes qui séparent l'art grec de l'art romain. Notre tâche n'est pas, d'ailleurs, de faire l'histoire politique des peuples, mais d'indiquer jusqu'à quel point les arts, et ceux de l'architecture en particulier, reflètent les mœurs et les institutions des peuples chez lesquels ils se développent. Les Grecs étaient, en fait de religion, moins tolérants que les Romains, témoin la mort de Socrate, la persécution d'Alcibiade pour avoir outragé les Hermès d'Athènes, et encore les Péloponésiens, qui ne se rendirent à l'armée des Grecs que le lendemain de la bataille de Marathon, parce qu'ils avaient dû célébrer une fête religieuse; leurs institutions civiles étaient bien loin d'avoir la force et la sagesse de celles des Romains: ils étaient brouillons, inquiets, mais cet état était merveilleusement propre au développement des arts. S'il nous fallait tirer des conséquences rigoureuses de tout ce que nous venons de dire, la conclusion serait triste, car elle ne tendrait à rien moins qu'à démontrer que plus les institutions qui régissent les peuples sont sages, fortes, bien ordonnées, et moins les arts peuvent vivre de leur propre vie et laisser des œuvres parfaites. Nous ne pensons pas que personne ait jamais raisonné ainsi devant Louis XIV; mais le sentiment de ce prince était parfaitement d'accord avec ses principes de monarque absolu, de chef

¹ *De Divinatione*, lib. I, c. xl. Voir la *Dissertation sur la Politique des Romains dans la religion*; Montesquieu.

de l'unité nationale, lorsqu'il prétendait couvrir la France de monuments romains : l'architecture romaine était la seule qui pût être en harmonie avec son système politique, et on eût été fort mal venu de prétendre soutenir devant lui que si une société veut avoir des arts, elle doit laisser une certaine liberté aux artistes sur les questions d'art. Disons-le tout de suite : lorsqu'il s'agit de l'homme, de ses sentiments divers, de ses relations, des produits nés de sa raison et de ses sentiments, les conclusions déduites d'après la logique absolue sont rarement justes. Il faut faire la part des variations infinies des instincts de l'homme, des contradictions dont il est pétri, des traditions, de ses préjugés, de son tempérament. Mais cependant il est certaines lois de l'esprit des peuples qui traversent les siècles, qui se font jour malgré les révolutions, les religions diverses, et demeurent toujours les mêmes. Ces deux principes opposés du développement des arts, dont nous venons d'indiquer l'origine chez les Grecs et les Romains, sont et seront toujours en présence, et nous verrons comment, longtemps après, ils agissent sur l'architecture. Nous le demandons : n'est-il pas puérile, en face de l'histoire, de ces grands courants de l'esprit humain, de discuter sur la prééminence de telle ou telle école, de lancer des anathèmes sur une forme de l'art plutôt que sur une autre? En vérité, nous pensons qu'il y a mieux à faire.

Je ne saurais trop le répéter, il n'y a que l'Art : c'est celui qui est en harmonie avec les mœurs, les institutions et le génie des peuples ; s'il prend des formes différentes, c'est que ce génie, ces mœurs et ces institutions sont autres ; si, dans le cours du temps, il semble revenir au point d'où il est parti, c'est qu'un phénomène analogue se produit dans les institutions, les mœurs et le génie des populations. S'il s'égare et cherche sa voie de tous côtés, ne lui criions pas : « Voici la seule bonne, c'est celle que j'ai prise. » Contentons-nous de l'éclairer, d'apporter partout la lumière ; aidons-le par l'étude attentive, par l'analyse faite sérieusement et avec une entière bonne foi ; mais ne le poussons pas de droite ou de gauche, sous le prétexte de le conduire dans le vrai chemin. L'étude et l'amour de l'art, non pas d'un art, la recherche de ses principes vrais sont les seuls éléments auxquels les esprits sages doivent recourir quand l'art semble se perdre ou s'égarer.

Nous venons de parler du *génie* des peuples ; mais qu'est-ce que le génie des peuples? Je désire ne rien laisser d'indécis dans l'esprit de mes lecteurs, éviter ces mots vagues qui prêtent aux équivoques ; car il est nécessaire que nous nous entendions sur tous les points. Dans les sociétés constituées, il y a trois éléments distincts : l'élément que nous appelons le génie d'une nation, les mœurs qu'elle adopte, et les institu-

tions qu'elle s'impose ou qui lui sont imposées. Les peuples de l'antiquité qui nous sont connus, les Grecs et les Romains, si différents entre eux, ont chacun leur génie propre en harmonie parfaite avec leurs mœurs et leurs institutions. Il n'en a pas toujours été ainsi depuis l'établissement du christianisme. L'effroyable désordre causé par les invasions des barbares sur le continent a laissé de profondes traces sensibles encore de nos jours, et qui ne s'effaceront de longtemps. De là, dans le moyen âge et les temps modernes, des contradictions monstrueuses entre le génie des populations, les institutions qui les régissent et les mœurs qu'elles adoptent. De là, une tendance incessante des peuples à suivre les inspirations de leur génie propre et les violences pour étouffer ces inspirations, en désaccord souvent avec les institutions auxquelles il leur a fallu se soumettre.

Cette courte digression est nécessaire pour expliquer ce que j'entends par le génie d'un peuple. Le génie d'un peuple n'est autre chose que le tour qu'il emploie pour exprimer ses besoins physiques et moraux. Le génie du peuple grec le porte à mettre en évidence et à revêtir d'une forme rationnelle ce qu'il conçoit. Le génie du peuple romain le porte à soumettre toute chose à la raison publique, à ce que nous appelons le gouvernement. Le Grec place son génie au-dessus de ses institutions; le génie du peuple romain est de se soumettre aux institutions. *Morituri te salutant.* Ce mot : « Ceux qui vont mourir te saluent, César ! » est l'expression la plus vraie du génie romain. Athènes a eu son Socrate; Rome ne pouvait l'avoir. Socrate est Athénien à Athènes, on l'écoute, il est dangereux, il sape les croyances en les discutant, on le fait mourir: il n'eût pas été Romain à Rome, n'eût pas été écouté, n'eût pas été dangereux. A Rome, ce sont les Gracques qui sont considérés comme dangereux. C'est plus encore Spurius Maelius qui, dans un temps de famine, ayant distribué du blé gratis au peuple romain, fut tué par Servilius Ahala, comme recherchant par ces moyens une popularité funeste à l'État. Ce ne sont pas des philosophes, ce sont des réformateurs de la constitution sociale, ou ceux qui se mettent en opposition avec la loi civile qui, à Rome, sont regardés comme dangereux. L'harmonie qui existe entre les arts de l'antiquité, le génie et les mœurs des peuples dont l'histoire nous est connue est si complète, ces arts reflètent si parfaitement le caractère des populations étroitement unis à leurs institutions, que l'étude de ces arts est la seule qui soit élémentaire, qui doive, tout d'abord, occuper la jeunesse, qui ne puisse être remplacée. Et s'il est permis de prendre des exemples autour de soi, nous dirons que tous ceux, parmi nous, qui ont poussé leurs études jusque dans le moyen

âge et la renaissance du XVI^e siècle, n'ont pu le faire avec quelque fruit qu'après avoir étudié l'antiquité païenne. Nous regarderions comme un acheminement vers la barbarie l'étude exclusive des arts du moyen âge. Mais nous considérons comme étroit et insuffisant l'enseignement qui se borne à l'antiquité païenne, comme illogique, l'enseignement qui prétend passer sous silence certaines phases de l'histoire des arts, et qui voudrait nous faire sauter du siècle des Césars au siècle de François I^{er}, de Jules II, de Léon X et de Henri II. S'il est juste de considérer les arts chez les Grecs et les Romains comme étroitement liés aux institutions qui régissent ces peuples, s'il est raisonnable et fructueux de les étudier à ce point de vue, on tombe dans l'erreur si l'on veut établir ces rapports intimes entre les arts et les institutions du moyen âge. A cette époque de notre histoire, le génie des peuples est presque toujours en lutte avec les institutions qui les régissent. Les arts sont une des expressions les plus vives de cette lutte ; par cela même, les méthodes, au lieu d'être simples comme chez les anciens, sont complexes, demandent à être fouillées, scrutées avec soin, exigent les lumières de la critique et de l'analyse. Est-ce à dire que cette étude soit superflue ? Au contraire ; à notre sens, elle doit contribuer à développer l'esprit, lui donner la souplesse qui nous est si nécessaire aujourd'hui, au milieu de notre état social, compliqué, hérissé de contradictions sans cesse renaissantes, sorte de résumé des traditions du passé et des besoins physiques et moraux du moment, état social où tout est flottant, indécis, remis sans cesse en question, où le génie des peuples cherche son expression définitive à travers les doutes, les systèmes, les révolutions, où les institutions tendent, non plus à opprimer ce génie, mais à se mettre d'accord avec lui après tant d'expériences.

Notre programme est donc tracé. S'il est étendu, ce n'est pas notre faute, c'est notre temps qui le veut ainsi ; on ne lui reprochera pas du moins d'être étroit. Nous examinerons donc successivement la grande unité de principes des arts romains en ce qu'ils ont de romain, puis les éléments divers qui viennent détruire cette unité : l'influence de l'esprit issu du christianisme sur l'architecture ; l'ordre nouveau qui s'établit au milieu du chaos des premiers siècles du moyen âge, d'abord au sein des cloîtres, puis, au XII^e siècle, au milieu de la nation civile ; les rapports et les différences qui existent entre cet ordre nouveau et le génie des populations, le progrès secret, persistant, indépendant des arts, à travers des systèmes politiques complètement opposés à ces progrès, l'abaissement qui est la conséquence de cet état permanent de luttes ; car les arts du moyen âge forment une sorte de franc-maçonnerie qui,

comme toute organisation isolée, devient étroite et stérile. Nous suivrons le grand mouvement de la renaissance, ses étranges contradictions, ses efforts pour aboutir à un résultat opposé à celui qu'il s'était promis. Puis les moyens de profiter aujourd'hui du labeur de tant de générations, l'application des principes qui les ont guidées.

En finissant cet *Entretien*, à tous ceux qui nous disent aujourd'hui : « Prenez un art neuf qui soit de notre temps », nous répondrons : « Faites d'abord que notre temps ne soit pas un composé des traditions de l'antiquité, des influences de l'esprit du christianisme, des longues luttes du moyen âge entre le génie des populations et les restes de la conquête des barbares, des efforts tentés par le clergé et la royauté vers la domination absolue, des protestations incessantes des classes inférieures contre les tendances féodales; protestations qui se répètent avec une ténacité rare dans un sens opposé à ces tendances par le labeur journalier. Faites que nous oublions la Réformation, cet amas énorme de savoir et de critique. Faites que nous ne soyons pas les fils de nos aïeux. Faites que le siècle de doute n'existe pas, que toutes les traditions n'aient pas été sapées par ce doute, tous les systèmes renversés; trouvez, pour mettre le pied sur le sol de la vieille Europe, une place qui ne soit couverte par une ruine; donnez-nous des institutions tout d'une pièce, des mœurs et des goûts qui ne se rattachent pas au passé, des sciences qui ne soient pas la conséquence des travaux de nos prédécesseurs. Faites, enfin, que nous puissions oublier tout ce qui s'est fait avant nous. Alors nous aurons un art neuf, et nous aurons fait ce qui ne s'est jamais vu; car s'il est difficile à l'homme d'apprendre, il lui est bien plus difficile d'oublier. »

