



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

Ve Entretien. Sur les méthodes à suivre dans l'étude de l'architecture. -
Sur les basiliques des Romains.- Sur l'architecture privée des anciens

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

CINQUIÈME ENTRETEN

Sur les méthodes à suivre dans l'étude de l'Architecture. — Sur les basiliques des Romains.
— Sur l'Architecture privée des Anciens.

Quand on veut explorer le cours d'un fleuve, on part de son embouchure et non de sa source, on remonte le courant, on fouille les rivages étendus d'abord, se resserrant peu à peu. On reconnaît les affluents et on étudie leurs rives, leurs rapides, leurs cataractes, jusqu'aux sources de chacun d'eux. C'est ainsi que l'on parvient à connaître la nature des eaux du courant principal, ce qu'elles charrient, les causes qui les font croître et décroître, les rives arrosées, les origines des sources diverses. Mais personne n'a jamais songé à prendre un fleuve à sa source pour étudier son cours en le descendant. Il en est de même dans la connaissance des arts, lorsqu'aux connaissances purement pratiques il faut joindre la recherche des origines, des principes souvent opposés qui leur ont donné naissance. Ce n'est pas notre faute si nous venons après les Asiatiques, les Égyptiens, les Grecs, les Romains, les nationalités du moyen âge et les réformistes de la renaissance. Or, depuis le xvi^e siècle, il est admis que l'étude de l'art de l'architecture se compose de l'archéologie, c'est-à-dire de la connaissance des arts antérieurs et de l'examen des moyens pratiques donnés par l'expérience et la tradition. Cela est funeste, mais nous n'y pouvons rien faire, et les choses étant ainsi, il

me paraît peu logique de dire aux étudiants : « Vous étudierez ce fleuve, « non depuis son embouchure jusqu'aux sources diverses de ses affluents, « mais de telle bouche d'affluent à telle autre, car pendant ce parcours « seulement ses eaux sont claires et ses rivages fertiles. — Mais qu'en « savez-vous, peut-on répondre, puisqu'au-dessus et au-dessous de ce « parcours qu'il vous plaît de limiter, les explorations sont à faire, ou, si « elles sont faites, elles ne se rattachent pas à un ensemble d'observations « qui permettent de comparer les études diverses, et, par conséquent, « de manifester une opinion? » La renaissance apportait dans son amour pour l'antiquité païenne plus d'enthousiasme que de réflexion; elle faisait comme ces hommes qui, découvrant des débris d'une ville enfouie, s'émerveillent sur la beauté de chaque fragment, et, les entassant sans ordre, ne discernent pas tout d'abord s'ils appartiennent à un ou plusieurs monuments, s'ils ont le même âge et s'ils ont plus ou moins de valeur au point de vue de l'art. La vanité dont tous les hommes sont pourvus les dispose toujours à attacher une importance particulière non-seulement à ce qu'ils produisent, mais à ce que le hasard leur fait rencontrer sur le chemin. « Ce caillou est plus beau que le vôtre, parce que c'est moi qui l'ai ramassé. » Je suis loin de blâmer cette naïveté de l'amour-propre humain, car elle est l'origine de toutes les recherches et de la découverte de chefs-d'œuvre qui se seraient perdus sans elle; mais quand beaucoup de cailloux sont rassemblés, étiquetés et classés, il est bien permis peut-être de distinguer ceux qui renferment des pierres précieuses parmi tant d'autres dont le seul mérite est d'avoir été tirés de la poussière. L'admiration, l'enthousiasme sont nécessaires à l'artiste, c'est un feu qu'il doit posséder; mais faut-il que ce feu s'attache à des objets qui en soient dignes, sinon il s'éteint bientôt sans avoir rien produit qu'une flamme passagère. Aimez un esprit distingué, une âme élevée, vous reflétez bientôt les qualités de cet être qui vous a charmé; mais si votre amour s'adresse à un esprit vulgaire et une âme basse, si pur et si vif qu'il soit, vous sentirez toute votre vie les traces honteuses de votre erreur. Dans les arts, le choix, l'examen sont donc d'une extrême importance pour la jeunesse qui entre dans la carrière; or, aujourd'hui, le choix est d'autant plus difficile à faire qu'il se porte sur un plus grand nombre d'objets. Nous possédons, dans nos bibliothèques et nos musées, les monuments qui couvrent presque toute la terre, appartenant à tous les âges et à toutes les civilisations, mais nous ne possédons pas une méthode; car je ne crois pas devoir désigner comme telles les préférences exclusives de quelques coteries qui n'ont même plus ni la volonté ni le pouvoir de vivre et dont le reste d'existence ne se ma-

nifeste que par des impatiences et des boutades sans but comme sans résultat.

Alors que les connaissances archéologiques étaient moins étendues, les méthodes étaient simples, car l'enseignement devait être naturellement circonscrit dans les limites de ces connaissances. Ainsi, par exemple, il est bon d'observer comme les textes et les restes des monuments de l'antiquité ont été interprétés par les trois siècles qui nous ont précédés. Les traducteurs et commentateurs de Vitruve, au *xvi^e* siècle, ne se gênent pas pour donner en France aux restaurations des édifices décrits par cet auteur l'aspect des monuments de leur époque. L'école italienne, passablement pédante alors, veut être plus antique que les anciens, et donne à ses restaurations une apparence monumentale suivant certaines règles admises par elle qui, heureusement, n'ont jamais été suivies dans l'antiquité, libre comme toutes les bonnes époques de l'art. Sous Louis XIV, nous voyons Perrault traduire Vitruve et composer des monuments antiques dont la structure est impossible et dont la forme rappelle trop bien l'architecture bâtarde de son temps. Depuis lors, l'aversion pour les arts du moyen âge était telle qu'elle faisait repousser certains principes de l'architecture antique par cela seul que le moyen âge avait su les appliquer et en profiter. Quoi qu'en puissent dire les hommes distingués qui ont écrit sur l'art de l'architecture pendant le dernier siècle et même au commencement de celui-ci, nous ne pouvons prendre au sérieux ces naïvetés non plus que ces exclusions irréfléchies. Nous irons chercher dans les traducteurs français de Vitruve du *xvi^e* siècle des monuments de la renaissance; dans Perrault, de l'architecture du siècle de Louis XIV; dans les commentateurs italiens, de l'architecture de Vignole ou de Palladio, mais non des monuments antiques. Ces hommes et leur temps avaient le bonheur d'être artistes et non archéologues, bien qu'ils aient ouvert la voie aux connaissances archéologiques. Leur position était meilleure que la nôtre, j'en conviens; mais, encore une fois, nous n'avons pas choisi notre époque, nous y sommes nés, il la faut prendre telle quelle et vivre de sa vie.

Je voudrais qu'avant tout on apprit à raisonner aux jeunes gens qui embrassent la carrière de l'architecture, qu'on habituât leur esprit à l'analyse, à l'examen. C'est le contraire qui a lieu : la plupart des jeunes gens dont on veut faire des architectes ont abandonné les études classiques avant de les avoir achevées, car on croit, non sans quelque raison, que l'étude de l'architecture est longue et qu'on ne saurait la commencer trop tôt. Mais ces jeunes intelligences sont hors d'état de

choisir la nourriture qui leur convient. Il n'y aurait pas grand danger à cela si l'enseignement était un, simple et logique ; si l'on pouvait, de bonne foi, comme il y a deux siècles, enseigner certaines formes de convention, dont personne ne contestait la valeur ; si l'on pouvait se borner à l'étude de quelques auteurs ou de quelques monuments. Mais nous n'en sommes plus à ces temps heureux pour le professorat où l'enseignement, restreint dans des bornes étroites, n'avait pas à craindre de voir les étudiants s'écarter à droite et à gauche, et glaner le bon et le mauvais grain en dehors de l'école. Nous avons vu, nous voyons chaque jour de nouveaux objets. On n'emploie plus six semaines pour arriver à la ville éternelle ; l'Afrique et l'Asie sont à notre porte ; la photographie vomit des reproductions des monuments de tous les pays, de tous les âges, témoins irrécusables du travail humain pendant des siècles et sous tous les climats. La méthode académique, sage et sensée sous Louis XIV, faite pour le temps, est débordée de tous côtés. Les livres sur l'architecture qui, il y a cinquante ans, auraient pu tenir dans un rayon de bibliothèque, rempliraient aujourd'hui une salle tout entière. Les élèves possèdent ou peuvent posséder ces éléments cachés jadis dans les cabinets des maîtres et montrés seulement aux élus. Les vieilles barrières sont vermoulues et sont foulées aux pieds, malgré des protestations éloquentes, perdues au milieu du flot des productions écrites, gravées, photographiées, moulées, qui remplissent nos cités et vont chercher l'élève jusque dans l'atelier du maître, saper ses systèmes, contredire son enseignement, attaquer ses principes. Que faire donc ? Interdire les publications, la photographie, la gravure, empêcher les élèves de prendre le chemin de fer ou les bateaux à vapeur ? Revenir au coche ou au voiturin, établir un cordon sanitaire autour de l'école, et y cloîtrer les élèves ? Il n'est, il me semble, que ce moyen, ou que de prendre son parti résolument, et de se servir de ce que le temps où nous vivons nous jette à pleines mains. Si nous ne pouvons arrêter le torrent, faisons-lui un lit.

Au milieu de tant de reproductions des arts des temps passés, croire que la jeunesse voudra bien laisser cinq ou six siècles de côté, ne pas les voir, ne pas les étudier, c'est une illusion singulière ; il me paraît plus sage d'essayer de lui faire connaître ce qu'elle peut y prendre, ce qu'elle doit laisser. Sera-ce en décrivant un à un tous les monuments de l'antiquité, ceux du moyen âge et de la renaissance, en faisant ressortir leurs défauts ou leurs qualités que nous pourrions indiquer à la jeunesse ce qu'elle doit étudier ou repousser ? Non, certes ; car une pareille revue, fût-elle faite avec tout le scrupule possible, ne pourrait donner que les idées personnelles du maître et jeter la confusion dans les esprits prompts

à saisir l'apparence, à s'arrêter aux formes sans se rendre compte de leur raison d'exister. C'est donc en apprenant à la jeunesse à raisonner sur ce qu'elle voit, en faisant pénétrer chez elle des principes vrais pour tous les arts et dans tous les temps, qu'on peut l'aider à se guider au milieu de tant d'exemples qui lui sont fournis, à choisir ce qui est bon et rejeter ce qui est mauvais. D'ailleurs, ne l'oublions pas : il est pour l'art quelque chose de plus dangereux, s'il est possible, que la confusion, c'est le sophisme. Pendant que nous, artistes, nous ne voulons voir que par notre lunette et que nous espérons persuader à la jeunesse que cette lunette est la seule bonne, la république des arts se remplit de ces amateurs plus zélés qu'éclairés qui, sans avoir jamais pratiqué les arts, prétendent posséder la bonne voie et la montrer à tous. Celui-ci a vu le Parthénon ou a fait déblayer quelques assises d'un monument antique ; il ne connaît pas l'église de son village, mais il voudra vous persuader que l'art grec suffit à tous nos besoins. Cet autre a vécu dans sa province, et prétendra que sa cathédrale possède seule le *sentiment chrétien*. Un troisième verra l'architecture de ce monde commencer sous Auguste et finir sous Constantin. Un quatrième déclarera que les architectes de la renaissance seuls ont su résumer les productions des arts antiques et qu'il faut s'en tenir à ce qu'ils nous ont laissé. Tous s'appuieront sur les plus puissants raisonnements ; aucun ne possédera la raison, parce qu'aucun d'eux n'a jamais su comment on pose une pierre sur une autre, comment se taille une charpente, à quoi on peut employer la brique ou le moellon. Chaque école d'artistes crie bravo au sophisme qui flatte sa passion ou son intérêt, et ne voit pas qu'en s'abandonnant ainsi au jugement des personnes étrangères à la pratique, elle trouve, le lendemain, d'autres juges qui la condamnent sans plus d'autorité. Faisons nos affaires nous-mêmes, et tâchons de nous entendre, quoique ce ne soit pas chose facile, dit-on, entre gens de même état ; cependant nous sommes tous forcément soumis aux mêmes lois, et nous devons savoir ce qu'elles nous permettent et ce qu'elles nous défendent.

On ne me fera pas l'injure de croire que je prétends interdire la critique de notre art à ceux qui ne le pratiquent pas. Nous devons nous soumettre au jugement du public, et je ne veux pas faire du corps des architectes une sorte de secte d'initiés, interdisant l'examen ou la critique de ses doctrines et de ses œuvres. Non ; je voudrais seulement qu'au milieu de l'anarchie actuelle en fait d'art, les diverses écoles ou fractions d'écoles s'appuyassent, pour faire prédominer leur influence, sur quelque chose de plus ferme que des opinions manifestées par des

amateurs plus ou moins éclairés, eussent recours à de bonnes raisons appuyées sur des faits, plutôt que d'écouter complaisamment des banalités générales sur les diverses formes de l'art ; car il suffit souvent d'un mot dit par un praticien pour détruire tout un échafaudage de raisonnements superficiels. Je prévois ce qu'on va me dire, et ce n'est pas la première fois : « Vous réduisez le rôle de l'architecte au rôle de maçon ; « vous accordez à la pratique une part trop large ; l'architecture est « autre chose que l'art d'accumuler et d'assembler des matériaux d'une « manière solide et convenable ; l'architecture est sœur de la musique et « de la poésie : elle doit laisser une large part à l'imagination, à l'inspiration, au goût ; ses lois matérielles doivent même se soumettre à ce « souffle inspirateur qui agit sur le musicien et sur le poète. » Soit ; mais, si inspiré que soit un musicien aujourd'hui, s'il ne connaît pas les lois rigoureuses de l'harmonie, il ne produira qu'un charivari abominable ; si inspiré que soit le poète, s'il ne sait ni la grammaire ni la prosodie, il faudra qu'il garde sa poésie pour lui seul. Or, malheureusement pour nous architectes, si tout le monde aperçoit une faute de français ou un vers mal fait, si toutes les oreilles s'offensent d'ouïr une note fautive ou un accord dissonant, il n'en est pas ainsi dans notre art ; bien peu reconnaissent un défaut de proportion, d'échelle, l'oubli des règles les plus vulgaires. A l'abri derrière cette ignorance de la foule, on peut se permettre toutes sortes de licences, et nous ne le voyons que trop tous les jours.

Le premier venu ne peut faire exécuter un opéra, éditer un poème, ou, si pareille chose arrive, le directeur et l'éditeur ne tardent pas à se repentir d'avoir donné, celui-ci sa salle, celui-là ses presses. Mais le premier venu peut se faire passer pour architecte, peut bâtir, et cet art n'est pas tellement familier au public qu'il n'approuve parfois une conception sans raison et sans forme. Nous pouvons différer tous sur la manière d'exprimer nos idées en architecture, sur la forme que nous prétendons donner à nos conceptions, mais nous sommes tous d'accord sur la valeur des règles imposées par le bon sens, par l'expérience, par les lois impérieuses de la statique. Eh bien ! s'il s'agit d'enseignement, commençons par établir cet accord, et ne soulevons pas inutilement des questions de forme, qui, après tout, n'ont qu'une importance secondaire. Enseignons comment chaque période de l'art a essayé de satisfaire à ces lois invariables ; comment il faut remplir un programme donné, et n'affichons pas, aux yeux de la jeunesse, ces préférences ou ces exclusions, qui, n'étant fondées ni sur la raison ni sur le goût, ont le danger de poser en face du public des questions insolubles pour lui, qu'il veut trancher à

l'aide de son sentiment et de ses connaissances superficielles. Je souhaite que cet appel à la concorde soit entendu ; il le serait si chacun voulait examiner les opinions véritables de son confrère, et ne lui prêtait pas les idées que le vulgaire lui suppose. Si cette entente désirable existait, l'enseignement, au lieu de décroître et de tomber dans la confusion, se relèverait certainement. La jeunesse, prenant part aujourd'hui à des luttes qu'elle exagère avec une passion aveugle, saurait qu'il est, dans notre art, avant tout, une seule voie sûre, celle indiquée par le savoir et la raison ; nous ne lui offririons pas le déplorable moyen de s'affranchir de l'étude sérieuse, pénible, matérielle, sous le prétexte de partager les sentiments de telle ou telle école. Je ne prétends pas que l'architecture soit seulement un art de raisonnement, soit une science pure, en un mot ; mais, dans le péril, on doit avant tout se jeter du côté où est le danger. Quand la maison brûle, on ne discute pas si elle est bâtie d'après les règles de Vignole ou sur le patron des habitations gothiques ; on court à l'eau. Aujourd'hui, il ne s'agit pas de faire prévaloir une forme de l'art sur une autre ; nous n'avons plus ce pouvoir, j'ai dit plus haut pourquoi. Il s'agit de donner à la jeunesse une méthode sûre pour apprécier leur valeur respective ; cette méthode, c'est le raisonnement, c'est l'analyse, c'est la science qui classe et choisit après avoir comparé, c'est l'enseignement des moyens pratiques sans exclusion, sans préjugés, sans vaines théories. Nous n'en sommes plus aux temps où l'on pouvait effacer des siècles entiers de l'histoire, et si quelques esprits attardés croient encore que leur silence est un service rendu aux arts, c'est pure illusion, car ils ne font ainsi qu'irriter les recherches ; leur silence même est une provocation, et toute provocation mène à l'exagération des sentiments provoqués. Prétendre cacher une chose que tout le monde est à même de savoir, ou méconnaître un sentiment général, ç'a été la folie de tous les systèmes à leur déclin ; en politique, c'est l'origine des révolutions violentes ; dans les sciences et dans les arts, c'est une porte ouverte aux extravagances, à l'ignorance audacieuse, aux réactions irréfléchies, à la confusion et à l'oubli des principes élémentaires. Dans des temps de transition et d'enfancement comme le nôtre, je crois que le seul moyen d'aider à cet enfancement (et que pouvons-nous faire de plus?), c'est de tout examiner de bonne foi, sans passion, c'est de déposer une sorte de bilan sincère de l'état des connaissances acquises ; et si nous prétendons diriger, nous, atomes perdus dans le flot commun, que ce soit avec notre meilleur guide, notre raisonnement, notre faculté de comparer et de déduire. Si ce guide n'est pas infallible, il a du moins cette qualité d'éclairer la route à chaque pas et de permettre à ceux qui

le suivent de reconnaître et de rectifier ses erreurs. Cela est moins dangereux que le silence, car le silence est l'obscurité, et dans l'obscurité chacun trébuche.

Pour conclure, j'ajouterai donc : 1° que le temps est venu où il n'est plus permis à l'enseignement d'être exclusif ; que vouloir maintenir ce qu'on prend pour les bonnes et saines doctrines, c'est vouloir enfermer l'esprit de la jeunesse dans un cercle qui peut-être était assez large il y a cent ans, mais qui aujourd'hui n'existe plus, c'est perpétuer un état de confusion funeste, c'est nier une masse énorme de connaissances acquises, de recherches, de travaux utiles ; 2° que, dans l'état d'incertitude où les meilleurs esprits sont tombés en fait de doctrine, ce n'est pas tant les formes de l'art qu'il faut enseigner à la jeunesse que ses principes invariables, c'est-à-dire sa raison d'être, sa structure, ses méthodes, leurs transformations suivant les besoins et les mœurs ; ce qu'il faut repousser, ce sont les théories vagues, tout système basé sur des traditions qui ne peuvent s'appuyer sur un enchaînement logique de faits, ces formules prétendues inviolables et qui n'ont jamais été suivies pendant les époques brillantes de l'art. Quand la foi manque aux hommes (j'entends la vraie foi, celle qui ne discute pas), il ne leur reste qu'un guide, c'est leur raison, le sentiment du vrai, du juste ; l'instrument est imparfait, j'en conviens, mais mieux vaut se servir de celui-là que de n'en avoir aucun. L'orgueil moderne a remplacé la fatalité antique et la résignation du moyen âge ; tenons compte de ce changement des esprits dans la république des arts comme en politique les gouvernements en tiennent compte dans l'art de gouverner les générations présentes. Il est assez plaisant, on en conviendra, de voir que les chefs d'école qui nous accusent de vouloir ramener les esprits en arrière, agissent comme auraient agi peut-être les magistrats athéniens ou des corporations du moyen âge, et que nous soyons obligés de réclamer l'indépendance de la raison dans les arts. Voltaire signalait bien d'autres contradictions de son temps ; il ne faut donc pas désespérer de l'avenir.

C'est donc, à mon sens, par le raisonnement qu'il faut travailler notre génération d'artistes, et je suis convaincu qu'en l'habituant à raisonner, on parviendra à perfectionner un peu son goût. Chaque homme né artiste possède son art par l'intuition, mais le calcul et l'expérience servent à montrer que cette intuition est juste ; c'est la preuve d'une opération de l'esprit fort singulière : un homme rêve et remue plusieurs idées vieilles ; tout d'un coup il en vient une nouvelle, on ne sait pas plus le comment et le pourquoi qu'on ne sait comment de la conjonction d'un mâle et d'une femelle il naît un nouvel individu. Il est certain cependant que,

pour obtenir un art qui soit à nous, il faut remuer les idées et non les étouffer ; il faut les présenter sous toutes leurs faces à l'aide du raisonnement, les éprouver par la comparaison et par le frottement. Les anciens avaient l'avantage sur nous de ne pas posséder une masse énorme de matériaux dont nous sommes bien forcés de tenir compte ; ils avaient encore le bénéfice d'une éducation en harmonie parfaite avec leur état social, tandis que la nôtre n'est qu'un ramassis indigeste de traditions vieilles auxquelles personne ne croit plus, et de sciences nouvelles qui sont en contradiction manifeste avec ces traditions.

Que l'on gémissé sur notre siècle tant qu'on voudra, il y a matière, et j'entends qu'on doit même avoir la liberté de gémir sur le temps présent ; mais, pour moi, notre siècle en vaut bien un autre, et je le prends tel qu'il est. Si chacun veut en faire autant, il aura ses arts ; il suffit pour cela de nous servir un peu de notre faculté de raisonner, de cesser de croire que nous vivons sous Louis XIV et que M. Lebrun est surintendant des beaux-arts en France.

Dans notre précédent *Entretien*, nous avons parlé des édifices romains voûtés, c'est-à-dire des édifices qui appartiennent d'une manière évidente au génie particulier à ce peuple, génie qui s'appuie sur le sentiment de la durée, de la possession, de la puissance. Cependant ces édifices n'étaient pas les seuls. A la fin de la République et au commencement de l'Empire, les Romains ne semblent pas posséder encore ce sentiment de supériorité incontestable qui plus tard leur fit adopter, dans les constructions civiles, certaines méthodes uniformes, imposées partout en dépit des habitudes locales et des influences étrangères. Le traité de Vitruve, quoique tout romain, et malgré son penchant pour les formules, indique encore une certaine liberté dans l'art de bâtir qui doit être l'objet d'une étude approfondie. Il est un édifice romain dont nous n'avons pas encore parlé qui présente des dispositions et une structure particulières, c'est la basilique.

Le nom de *basilique* est grec et veut dire *maison royale*. Il est probable que ce mot est venu d'Asie et que c'est aux successeurs d'Alexandre, aux rois macédoniens établis en Orient qu'on doit la basilique. C'était vraisemblablement leur *divan*, le lieu où ils rendaient la justice. Vitruve ne fait aucune distinction entre la basilique grecque et la basilique romaine ; mais nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que Vitruve ne paraît pas avoir une idée exacte de l'architecture grecque et de ses dispositions

de détail. Il se contente d'observer « que la basilique, jointe au forum ou « place publique, doit être située vers l'exposition la plus chaude, afin « que les négociants qui la fréquentent pendant la saison d'hiver ne « soient point incommodés par la rigueur du froid. » Il ajoute « que sa « largeur ne doit jamais être moins du tiers de sa longueur ni plus de la « moitié, à moins que la nature du lieu s'oppose à l'observation de ces « dimensions. » Ici Vitruve, conformément à ses habitudes, pose certaines formules de proportion qui ne sont généralement pas suivies, et lui-même s'en affranchit le premier lorsqu'il bâtit la basilique de Fano. Poursuivons : « Si, dit-il ensuite, l'espace destiné à l'édifice a plus de « longueur, » c'est-à-dire s'il a plus de trois fois sa largeur en longueur, « des *chalcidiques* sont élevés aux extrémités, ainsi qu'on l'a fait à la « basilique Julia Aquiliana ; les colonnes de la basilique auront en « hauteur la largeur du portique, et celui-ci aura en largeur le tiers de « l'espace (nef) du milieu, les colonnes de la partie supérieure seront « plus petites que celles du rez-de-chaussée. Il convient de donner à « l'appui, *pluteus*, qui régnera entre les colonnes supérieures le quart « de la hauteur de ces colonnes, afin que ceux qui se promènent dans « ces galeries supérieures ne soient vus par les marchands qui occupent « le rez-de-chaussée. Quant aux architraves, aux frises et aux corniches, « leurs proportions seront déduites des colonnes, ainsi que nous l'avons « indiqué dans le troisième livre ¹. » J'ai traduit ce passage en me rapprochant autant que possible du texte latin, qui est clair, précis, mais peu développé. En effet, Vitruve ne nous dit point si ce monument est entouré d'une muraille, s'il est fermé, comment il est couvert, et son texte nous laisse à cet égard dans une complète incertitude. Lorsqu'il en vient à décrire la basilique dont il dirigea la construction à Fano, il parle des murs, il s'étend assez longuement sur la disposition des colonnes de cet édifice, sur leurs proportions et sur les procédés à employer par lui pour établir la galerie supérieure, et, chose étrange, ainsi que je le disais tout à l'heure, il n'observe, dans cette construction, aucune des règles qu'il vient de poser, soit pour l'ensemble de la conception, soit dans les détails.

Voici son texte : « La longueur de la voûte, *testudo* (il est certain, d'après la suite du texte, que Vitruve n'entend pas ici parler d'une voûte en brique ou en blocages, mais d'une couverture en charpente) ; la « longueur de la voûte entre les colonnes est de cent vingt pieds, sa « largeur de soixante ; le portique qui entoure la nef principale est

¹ Vitruve. Liv. V.

« large de vingt pieds entre les colonnes et les murs ; les colonnes avec
 « leurs chapiteaux ont, en tout, cinquante pieds de haut sur cinq de
 « diamètre ; elles ont derrière elles des pieds-droits hauts de vingt
 « pieds, larges de deux pieds et demi. Ceux-ci soutiennent les poutres
 « sur lesquelles sont placés les planchers des portiques. Au-dessus de
 « ces pieds-droits, il y en a d'autres hauts de dix-huit pieds, de deux
 « pieds de largeur et d'un pied d'épaisseur, destinés à recevoir les
 « poutres soutenant les chevrons et les appentis des portiques supérieurs,
 « lesquels appentis sont placés plus bas que la voûte (la couverture de
 « la nef). Les espaces qui restent entre les poutres (de l'appentis supé-
 « rieur) des pilastres et des colonnes par chaque entre-colonnement
 « sont laissés pour éclairer l'intérieur. »

La concision de ce dernier passage rend le texte obscur, mais nous allons tenter de l'expliquer.

« Les colonnes, dans la largeur de la voûte, y compris celles d'angles,
 « sont au nombre de quatre de chaque côté. Celles qui occupent le
 « grand côté, faisant face au forum, sont au nombre de huit, en com-
 « prenant celles d'angles ; mais l'autre grand côté, en face, n'en a que
 « six. Les deux du milieu n'ayant pas été posées afin de ne pas masquer
 « la vue du *pronaos* du temple d'Auguste, lequel est placé au milieu de
 « ce côté de l'enceinte de la basilique regardant le centre du forum et
 « le temple de Jupiter. Dans le temple d'Auguste est placé le tribunal,
 « en forme d'hémicycle dont la courbe n'est pas complète, n'ayant que
 « quinze pieds de profondeur sur quarante-six de corde. Ce tribunal a
 « été ainsi placé pour que les négociants qui ont affaire dans la basilique
 « ne gênent point les plaideurs qui se tiennent près des magistrats. Sur
 « les colonnes, tout autour, sont placés des poitraux formés de trois
 « poutres de deux pieds d'épaisseur ; au droit des troisièmes colonnes
 « (de la face intérieure opposée au forum), ces poitraux se détournent
 « pour aller porter sur les antes qui s'avancent (forment tête) du
 « *pronaos* (du temple) et sont contiguës à l'hémicycle à droite et à
 « gauche. Sur les poitraux au droit des chapiteaux (des colonnes) sont
 « établies des piles servant de support, hautes de trois pieds et larges
 « de quatre en carré. Sur ces piles, tout autour (du monument), sont
 « posées des poutres jumelles bien jointes de deux pieds d'épaisseur, sur
 « lesquelles sont placés en travers les entrails et arbalétriers au droit de
 « la frise qui est sur les antes et les murs du *pronaos*. Ces pièces sou-
 « tiennent le comble qui couvre toute la basilique et celui qui est sur le
 « milieu du *pronaos* du temple. Ainsi, la disposition double née des
 « combles, au dehors formant toit et à l'intérieur formant voûte, est

« d'un aspect agréable. Ce moyen de construction épargne beaucoup
« de peines et de dépenses, car on supprime les ornements qui sont
« au-dessus des architraves, l'ordonnance des colonnes supérieures et
« les appuis. Cependant ces colonnes, qui, d'une seule venue, vont
« porter les poitraux qui reçoivent la couverture, donnent beaucoup de
« majesté et de magnificence à l'édifice. »

Vitruve prétend que son œuvre est bonne, ce qui est naturel, et je trouve que le jugement qu'il en porte est bon, en effet. Il nous fait assez voir combien les anciens étaient libres dans leurs compositions architectoniques; qualité propre à toutes les belles époques de l'art. Il y a un demi-siècle, Vitruve, au nom des règles de l'architecture romaine, n'eût pas obtenu, avec son projet de basilique pour Fano, une mention à l'École des beaux-arts. Que dis-je? il eût été mis hors de concours! renvoyé sur les derniers bancs, pour apprendre l'architecture romaine de par Vignole ou Palladio. Ne pas poser un entablement complet sur des colonnes! Surmonter leurs chapiteaux de poitraux et d'une charpente reposant sur des cales! Adosser des pieds-droits à des colonnes! Quelle hérésie, quel oubli de toutes les règles! Il y a vingt-cinq ans, la basilique de Fano eût passé pour l'œuvre d'un *romantique*. Et je crois me souvenir qu'alors, si, par hasard, on mentionnait cet édifice en bon lieu, ce n'était qu'en soupirant, sans insister, avec ces ménagements que l'on prend si l'on vient à signaler les égarements dans lesquels tombent parfois les artistes les plus capables. Mais à qui donc se fier, si le seul auteur spécial laissé par l'antiquité abandonne, dans l'édifice qu'il construit, le seul dont il nous laisse une description, ces règles posées par lui-même, ces règles si bien transcrites dans les livres des architectes de la renaissance, et qu'eux-mêmes n'ont pas suivies dans la pratique? L'architecture serait-elle un art dont les formes sont arbitraires et dont les principes seuls sont invariables? Aurait-on fait fausse route depuis deux siècles, en donnant certaines formes comme invariables, comme la dernière expression du goût, et en négligeant de s'occuper de ces principes, auxquels les anciens eux-mêmes semblaient attacher la plus grande importance? Ces architectes du moyen âge, si fidèles à leurs principes et si libres dans l'adoption des formes, seraient donc plus près de l'antiquité que le grand siècle, que le siècle du classicisme par excellence? Quel renversement de toutes les idées reçues! Et combien il est fâcheux qu'on ne puisse invoquer la prescription pour les idées, fussent-elles fausses, comme on l'invoque en faveur de la propriété d'origine douteuse!

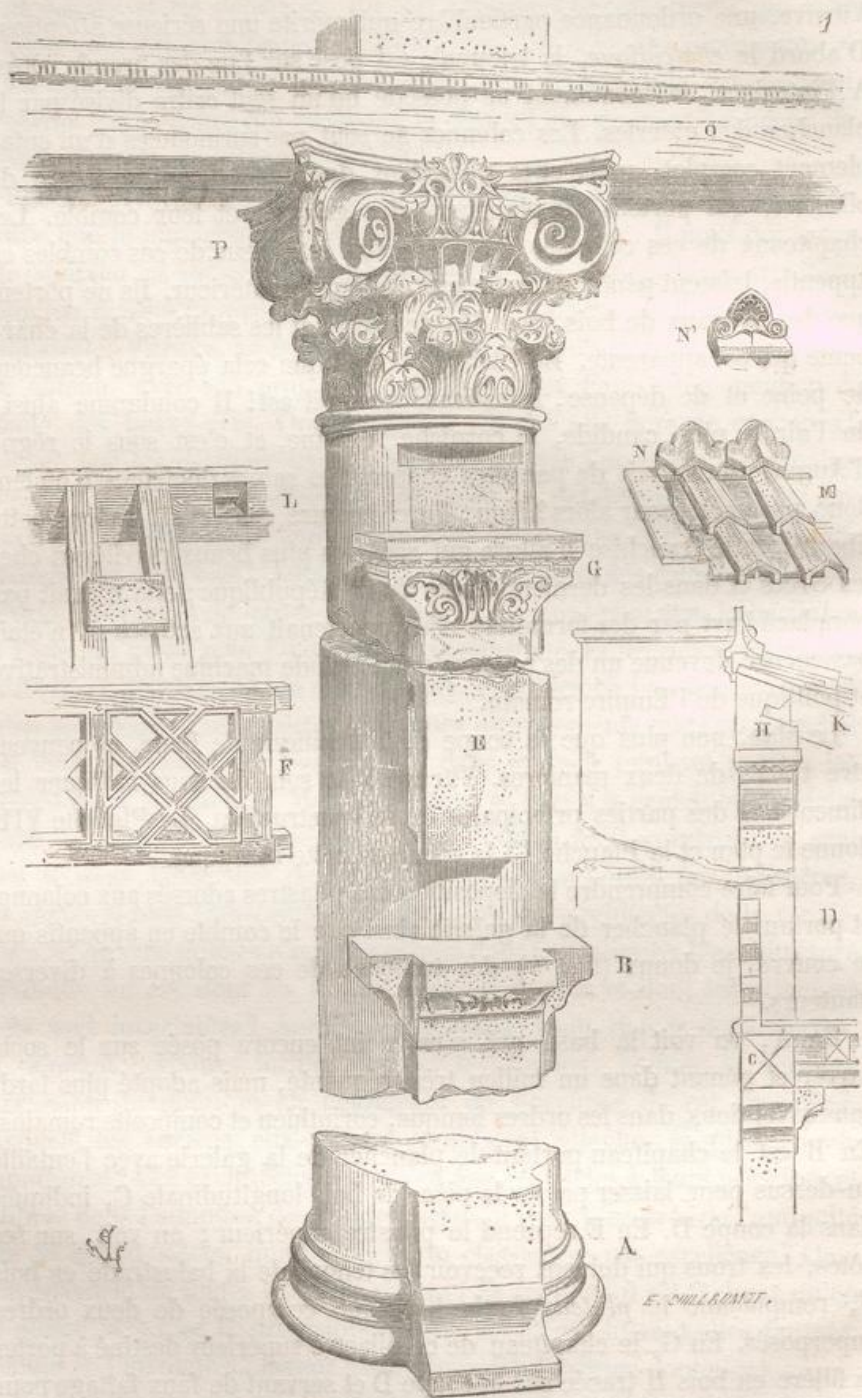
Il n'en résulte pas moins, pour tous ceux qui ne tiennent pas absolument aux règles posées par les théoriciens, mais peu suivies par les

praticiens, de la description de l'édifice de Fano bâti et décrit par Vitruve, une ordonnance particulière qui mérite une sérieuse attention. D'abord le *chalcidique*, le tribunal, est posé sur l'un des grands côtés. A l'intérieur, le monument ne possède qu'un seul ordre divisé par le plancher des galeries. Les colonnes ne sont pas surmontées d'un entablement complet, mais elles possèdent des appendices en forme de pilastres, qui portent les planchers des galeries et leur comble. Les chapiteaux de ces colonnes, se dégageant au-dessus de ces combles en appentis, laissent pénétrer, entre eux, le jour à l'intérieur. Ils ne portent que des poitraux de bois, des dés de pierre et les sablières de la charpente qui est apparente. Et Vitruve prétend que cela épargne beaucoup de peine et de dépense, le *rationaliste* qu'il est ! Il condamne ainsi, de l'air le plus candide, la corniche romaine, et c'est sous le règne d'Auguste qu'il écrit de pareilles choses. Les saines doctrines n'étaient donc pas en vigueur alors ? Non ; l'architecture conservait encore cette liberté, cette franchise d'allure qui sont ses plus beaux privilèges chez les Grecs et dans les derniers temps de la République ; elle n'avait pas remplacé l'art par des formules ; elle appartenait aux artistes et n'était pas encore devenue un des rouages de la grande machine administrative et politique de l'Empire romain.

Le plan, non plus que la coupe de la basilique de Fano, ne peuvent être tracés de deux manières. Vitruve a le soin de nous indiquer les dimensions des parties principales de sa construction. La Planche VIII donne le plan et la Planche IX la coupe de cette basilique.

Pour faire comprendre la disposition des pilastres adossés aux colonnes et portant le plancher de la galerie ainsi que le comble en appentis qui le couvre, je donne (fig. 4) des tronçons de ces colonnes à diverses hauteurs.

En A, on voit la base qui n'est point encore posée sur le socle carré, si gênant dans un milieu très-fréquenté, mais adopté plus tard, sans exceptions, dans les ordres ionique, corinthien et composite romains. En B est le chapiteau portant le plancher de la galerie avec l'entaille au-dessus pour laisser passer la pièce de bois longitudinale C, indiquée dans la coupe D. En E reprend le pilastre supérieur ; on voit, sur ses côtés, les trous qui doivent recevoir les tenons de la balustrade en bois F, remplaçant le *pluteus* de la basilique composée de deux ordres superposés. En G, le chapiteau de ce pilastre supérieur destiné à porter la filière en bois H tracée sur la coupe D et servant de faux faitage pour les chevrons du comble en appentis K. La colonne, sous le chapiteau, est entaillée pour laisser passer cette filière et recouvrir la faitière en



terre cuite, afin d'éviter les infiltrations d'eau pluviale. En L est indiquée

cette filière avec l'assemblage des chevrons, recouverts d'abord de carreaux de brique, puis des tuiles M, avec leurs faitières et couvre-joints ornés du côté de l'intérieur NN'. Le chapiteau P, copié sur l'un des beaux chapiteaux du siècle d'Auguste déposés au musée de Saint-Jean-de-Latran, reçoit le triple portail en bois O.

Tout cela est très-clair dans le texte, et il n'est pas besoin de grands efforts pour expliquer par des figures ce que Vitruve a voulu dire. Quant au système de charpente adopté, il faut avouer que l'auteur ne nous donne que de bien faibles renseignements, et il n'existe plus de charpentes antiques que nous puissions donner comme exemples. D'ailleurs, il est une disposition du plan qui complique singulièrement la combinaison de cette charpente. Vitruve a le soin de nous dire qu'il a supprimé, en face du *pronaos* du temple d'Auguste dans lequel est placé le tribunal, deux colonnes; qu'il a retourné d'équerre les poitraux portant sur les deux dernières colonnes laissées, de manière à les faire poser sur les antes qui servent de tête à ce *pronaos*. Donc la nef principale se retourne à angle droit, comme un transept, vers l'entrée du temple. Il nous dit aussi que sa charpente est munie d'entrants, qu'elle est lambrissée à l'intérieur et possède deux égouts à l'extérieur, qu'elle se retourne en face du *pronaos*. La basilique est très-large (soixante pieds romains¹). Il fallait une ferme au moins au droit de chaque colonne, et on ne peut admettre des fermes diagonales dans l'espace libre laissé en face du *pronaos*. Cette disposition eût été d'un effet très-désagréable et n'eût pas présenté de solidité. On ne peut guère admettre qu'un seul système de charpente (suivant les données antiques) avec le plan tracé par Vitruve. Ce système devait consister en une suite de fermes régulièrement espacées au droit de chaque colonne de la nef, le pied des deux fermes en face l'entrée du *pronaos* reposant sur les entrants de deux fermes accouplées perpendiculaires aux premières et retournant ainsi la charpente vers le temple. Ces entrants, placés dans le prolongement des sablières reposant sur les pilettes des deux dernières colonnes, devaient être puissamment suspendus aux arbalétriers par des aiguilles pendantes et fortement étayés par des corbeaux. J'ai essayé de rendre compte de cette disposition singulière dans la Planche X, en me conformant autant que possible aux principes de charpenterie indiqués dans les peintures antiques de Pompéii et dans les bas-reliefs de la colonne Trajane. Les charpentes du moyen âge nous sont aussi d'un précieux

¹ Le pied romain trouvé à Herculaneum étant de 10 pouces 41 lignes $\frac{1}{2}$ (ancienne mesure française), 60 pieds romains feraient environ 47^m,82.

secours, si nous voulons nous reporter vers l'art de la charpenterie chez les Romains. De tous les procédés de la construction des bâtiments, la charpente est certainement celui qui avait le plus fidèlement conservé les traditions antiques, car on n'avait pas cessé, même dans les temps les plus barbares, de faire des ouvrages de charpenterie en Occident, et les Gaulois passaient, déjà du temps de César, comme très-habiles dans l'art de tailler et d'assembler les bois. Il faut supposer notre charpente donnée dans la Planche X comme étant revêtue de lambris, suivant l'usage des Romains, et ainsi qu'il est indiqué sur une partie de cette gravure. Il est probable que les petits côtés de la nef n'étaient pas couverts par des croupes, ce qui eût compliqué la construction de la charpente et ce qui n'était pas dans les habitudes antiques, mais par des pignons en bois à claire-voie, ainsi que l'indiquent les Planches IX et X. La construction de bois jouait un rôle important dans cet édifice d'une disposition si originale; les restes des basiliques antiques et la description de l'édifice de Fano nous permettent de supposer que les Romains se réservaient une grande liberté dans la construction de ces monuments publics au temps d'Auguste.

Les monuments grecs en petit nombre auxquels on peut donner le nom de basiliques présentent eux-mêmes des dispositions singulières qui ne paraissent point avoir été adoptées par les Romains. La basilique de Pestum, l'édifice auquel on peut assigner une pareille destination à Thoricus, donnent une épine de colonnes sur le grand axe, ce qui formait deux galeries ou ambulateurs intérieurs, sans compter les portiques extérieurs. Ces derniers édifices ressemblent plutôt à des marchés ouverts qu'à des édifices fermés comme les basiliques romaines, et on n'y trouve point la place du tribunal qui existe dans toutes les basiliques romaines. Cependant les Romains, sous l'Empire, ne tardèrent pas à donner à leurs basiliques, comme à tous les autres édifices qu'ils construisirent alors, une grande magnificence. La basilique située sur le forum de Trajan, bâtie à Rome par un architecte célèbre, Apollodore de Damas, était un monument aussi remarquable par son étendue que par la richesse des matériaux employés. Cette basilique, dont on voit encore les restes et dont des médailles antiques nous présentent les façades extérieures, se composait de cinq nefs, une centrale très-large et quatre plus étroites sur les ailes, portant les galeries de premier étage. Le tribunal était un vaste hémicycle dont le diamètre occupait la largeur des cinq nefs ensemble, et les portiques ainsi que les galeries passaient devant. Une seule entrée, avec portique et vestibule, s'ouvrait à l'extrémité opposée au tribunal, et trois entrées au sud sur le forum

de Trajan. Quant à la célèbre colonne élevée par le sénat et le peuple romain en l'honneur de ce prince, elle se trouvait dans une petite cour placée le long de la face opposée au forum. Cette cour donnait entrée dans les deux bibliothèques destinées au dépôt des livres grecs et latins, et on parvenait aux bibliothèques par deux portes pratiquées aux deux extrémités du mur septentrional de la basilique. Les murs de briques de la basilique étaient recouverts d'un épais revêtement de marbre blanc, au moins dans la partie inférieure. Les colonnes des cinq nefs étaient en granit gris, posées sur des bases de marbre blanc et recevant des chapiteaux corinthiens de même matière. Le plafond était revêtu de lames de bronze doré. Les trois portiques principaux sur le forum du côté sud étaient couronnés, ainsi que le font voir des médailles antiques, par des quadriges et des statues. Quant au pavé, encore visible, il est composé de grandes plaques de marbre jaune antique et violet. Il est certain que cet édifice n'était point voûté, mais couvert par des charpentes.

Le tribunal était-il couvert? S'il l'était par une voûte en quart de sphère, comment cette voûte venait-elle se raccorder avec les galeries et les murs qu'elles portaient? Les formes de la basilique ne concordent guère avec cet hémicycle, qui occupe la largeur presque totale des cinq nefs. Une pareille disposition ne semble pas constructible, et peut-être l'intervalle laissé entre les nefs et le tribunal était-il à ciel ouvert. Car si l'on suppose la construction de la basilique et de sa charpente, on ne peut comprendre comment cette charpente venait butter contre le cul-de-four du tribunal.

Voulant m'abstenir de toute hypothèse, je ne chercherai pas à discuter les moyens de résoudre cette question, et, en citant cet exemple, je prétends seulement faire connaître comment, dans certains cas, les Romains variaient leurs conceptions, tout en restant fidèles aux données générales imposées par leur état social. Nous pourrions peut-être trouver l'explication de la basilique du forum de Trajan dans ces palais persans qui présentent tous, sur un des côtés des cours entourées de portiques, un hémicycle d'une grande dimension relative, couvert par une voûte en quart de sphère. Il est certain, d'ailleurs, que l'Orient moderne a conservé certaines traditions romaines. On y construit encore beaucoup d'édifices à destinations diverses, comme notre Palais-Royal de Paris. Les mosquées et les bazars ressemblent fort aux basiliques romaines par la multiplicité des destinations et la richesse intérieure. Ce sont là des édifices dus à la vanité de souverains qui voulaient attacher leur nom à des travaux publics durables, splendides, propres à attirer la

foule et à la réunir, pour ainsi dire, dans leurs œuvres ; à coup sûr, ces sortes de monuments n'ont pas pris naissance dans une république. Quelle qu'ait été la basilique grecque, il faut donc établir une distinction entre celle-ci et la basilique romaine. D'ailleurs, ainsi que je l'ai dit déjà, en fait de dispositions architectoniques les Romains n'ont réellement pris aux Grecs que celles de leurs temples ; toutefois qu'il s'agit d'un service public, le Romain n'emprunte à personne, il crée et il modifie les plans qu'il a tracés suivant ses besoins. Or, les basiliques étant des monuments recevant plusieurs destinations, et ces destinations pouvant varier ou prendre plus ou moins d'importance suivant le temps et le lieu, le Romain varie ses plans à l'infini.

Il ne faudrait pas se méprendre sur la portée de l'opinion émise à propos des monuments publics de l'Empire. Leurs dispositions ne sont pas absolues à ce point d'exclure toute variété ; les principes seuls du monument public romain, depuis Auguste, sont immuables ; mais un principe, si absolu qu'il soit, peut, dans l'application, prendre des formes diverses ; nous en avons la preuve plus tard encore, pendant le moyen âge. Toutefois, l'architecture ne s'applique pas qu'aux monuments publics ; elle joue un rôle important dans la vie privée, et si nous n'avons qu'une idée très-vague de ce que pouvaient être les habitations des Grecs, il n'en est pas de même chez les Latins.

On ne saurait trop le répéter : pendant toutes les époques de l'histoire connue, il existe entre les mœurs, les habitudes, les lois, la religion des peuples et les arts, une relation intime. Peut-être notre époque fait-elle exception, la postérité en jugera ; mais il est certain que, pendant la période de l'antiquité romaine, par exemple, comprise entre la fin de la République et la chute de l'Empire, l'architecture suit rigoureusement les divers mouvements de la société romaine. Dans notre quatrième *Entretien*, nous avons insisté sur les méthodes suivies par les architectes pendant la période impériale, parce qu'en effet c'est pendant cette période seulement que les arts de Rome sont vraiment romains ; mais, au moment où la République va finir, combien il est intéressant d'étudier les rapports qui existent entre les arts et les mœurs ; que de charmes dans cette architecture de transition qui n'est plus grecque et qui n'est pas encore l'architecture impériale ! Quel temps favorable pour les arts que celui où vivaient un Cicéron, un Lucullus, un Servius Claudius, un Salluste ! Certes, la maison de Cicéron à Tusculum devait être, comparativement à ce que devinrent les magnifiques *villæ* des empereurs et de leurs favoris, un bien modeste séjour ; mais de quel délicieux parfum d'art devaient être imprégnés ces murs tant aimés du dernier citoyen de

la République ! Pour qui connaît un peu l'antiquité, ce qu'il en dit dans ses lettres, les soins qu'il apporte, en homme de goût et d'esprit, à embellir cette habitation, font découvrir des trésors d'élégance, des dispositions charmantes ; car il ne s'étend nulle part sur la richesse des marbres ou des peintures, il ne parle pas de sa maison de campagne avec la vanité d'un enrichi n'ayant d'autre but en vue que d'écraser par son luxe quelque voisin ; il ne s'étend que sur le bien-être qu'il y trouve, sur les collections d'objets d'art qu'il y classe avec amour, sur les avantages de l'orientation ; d'ailleurs, il se fie à son architecte ; quoique autant Grec que Romain, il ne discute pas sur les formes de l'art, mais il est évident qu'il y est très-sensible. Veut-on un exemple de son respect pour les décisions de l'artiste auquel il confie les travaux de sa maison ? Dans une de ses lettres à Atticus, il dit à son ami : « Apprenez qu'en trouvant
« mes fenêtres trop étroites, vous vous faites une affaire avec Cyrus
« (c'est son architecte) ; heureusement ce n'est qu'avec l'architecte.
« Comme je lui disais cela, il me fit voir que des fenêtres larges donnant
« sur un jardin n'offraient pas une perspective aussi agréable à la vue.
« En effet : soit A l'œil qui voit, B et C l'objet qu'il voit, D et E les
« rayons qui vont de l'œil à l'objet ; vous comprenez bien le reste. » Cette démonstration non achevée est tout entière en grec, et il est évident que Cicéron ne fait que répéter ici ce qu'a pu lui dire son architecte, Grec probablement ; démonstration à laquelle il n'a guère apporté d'attention et qui le touche assez peu. Il ajoute plus loin, après une épigramme à l'adresse des épicuriens (Atticus appartenait à cette école) : « Si vous trouvez à critiquer dans le reste, j'aurai toujours
« d'aussi bonnes raisons à vous donner, à moins que je ne puisse y
« remédier à peu de frais. » Il est difficile de citer un passage qui établisse d'une façon plus vive quelle était la nature des relations d'un citoyen romain, le premier de la République alors, homme d'un goût si pur et d'un esprit si fin, avec son architecte. Il est évident que les hommes d'élite à Rome alors aimaient les arts avec passion ; mais assez intelligents pour comprendre que les Grecs étaient leurs maîtres, ils croyaient n'avoir rien de mieux à faire que de s'en rapporter à leurs artistes. D'ailleurs, pour orner cette même habitation, Cicéron n'écrit-il pas à son ami de lui acheter des statues en Grèce où il séjournait, de veiller à ce qu'elles lui arrivent en bon état ? Combien il est regrettable qu'il ne nous reste, de cette époque de transition, mélange des arts grecs avec les habitudes régulières des Romains, qu'un si petit nombre de débris. Il devait y avoir alors dans les œuvres d'architecture cette liberté, cette élégance bien supérieures à la richesse, liberté dont nous

trouvons quelques restes dans la description que Vitruve nous fait de sa basilique, mais qui disparaissent entièrement sous les empereurs. C'était bien l'architecture qui convenait à la société de la fin de la République, société pleine de contrastes, très-civilisée, très-élégante, sans être encore tombée dans l'état d'asservissement moral où nous la voyons se plonger un siècle plus tard. A défaut de monuments d'architecture existants, quelles ressources nos architectes ne pourraient-ils pas trouver aujourd'hui dans l'étude attentive de cette société romaine, avec laquelle nous avons tant de points de ressemblance, et qui, faut-il l'avouer? nous est si supérieure au point de vue intellectuel. A l'aide des faibles débris que nous possédons et la connaissance exacte des hommes et des choses des derniers temps de la République, en s'appuyant sur l'étude des mœurs et de l'histoire de notre pays, en observant notre caractère national, il serait possible de faire sortir nos arts de cette triste ornière où nous les voyons s'embourber chaque jour. Mais, pour arriver à un pareil résultat, il faudrait avoir le courage de reconnaître que l'enseignement actuel est insuffisant, que les savants antiquaires qui écrivent ou parlent sur l'architecture ne sont pas architectes, et que les architectes qui professent cet art ne sont pas suffisamment versés dans la connaissance de l'histoire et des mœurs de l'antiquité ou du moyen âge. Nous aurions peut-être un art à nous si nous nous connaissions, si nous savions ce que nous sommes et ce que nous pouvons demander à notre temps.

Le profit que l'on peut tirer de l'étude de l'antiquité (et certes il est grand), c'est d'élever l'esprit de la jeunesse; alors il faut que cette étude ne s'arrête pas platement à la forme, ainsi que cela est pratiqué depuis deux cents ans pour ce qui touche à l'architecture, mais vise plus haut. Il faut fouiller dans cette société grecque et romaine, romaine surtout, si grande, si solidement établie, malgré ses abus et ses écarts; il faut non-seulement entrer dans la maison romaine, mais encore connaître celui qui l'habite, apprécier ses goûts, vivre de sa vie, pour comprendre l'harmonie parfaite qui existe entre l'homme et son habitation. Aujourd'hui que chacun et chaque chose sont hors de leur place, que tous les membres de la société prennent à tâche de sortir de leur sphère, de mettre en contradiction leur existence apparente et leur existence réelle, le rôle de l'architecte devient de plus en plus difficile, car il ne lui appartient pas de se faire moraliste, encore moins de devenir l'agent d'une sorte de police somptuaire. Cependant l'élévation d'esprit d'un architecte, sa connaissance exacte des sociétés civilisées, les bons exemples et les bonnes raisons qu'il peut fournir, ont plus d'influence

qu'on ne le semble croire; mais ce n'est pas en passant son temps à Rome ou à Athènes à relever pour la millième fois le théâtre de Marcellus, le portique d'Octavie ou le Parthénon, à *laver* péniblement un bout d'entablement ou de chapiteau dans sa loge de la villa Médicis, que l'architecte, revenu en France, pourra prendre quelque influence sur l'esprit d'un client capricieux ou indécis, qu'il pourra appuyer ses avis sur les raisons simples et solides auxquelles, à moins d'être insensé, on finit par se soumettre.

Nous avons jeté un coup d'œil sur les monuments publics des Romains et nous avons pu apprécier, toute forme mise de côté, comme les programmes étaient largement et scrupuleusement remplis, comme le contenant expliquait clairement le contenu, comme les moyens de construction employés étaient exactement ceux qui convenaient à l'état de la société d'alors, comme le luxe et la richesse ne tombaient jamais dans la recherche, mais participaient au contraire à cette grandeur du peuple romain, sans affectation comme sans enflure. Si nous descendons dans la vie privée du citoyen romain, si nous le voyons chez lui, c'est autre chose; quand un citoyen romain est assez riche pour bâtir un théâtre, un portique, des bains pour le public, il adopte l'architecture officielle, dirai-je, celle qui convient au public; mais s'il bâtit pour lui, pour sa famille, il ne cherche pas à surprendre au dehors ou à éblouir la multitude, il ne demande que la satisfaction de ses goûts personnels, qu'à élever une habitation agréable pour lui et les siens. Telles étaient du moins les habitudes des citoyens romains à la fin de la République. Plus tard, la vanité, le besoin de paraître modifièrent les tendances du Romain à cet égard; mais alors on pouvait prédire la chute de la société antique. Non-seulement des maisons de Pompéii conservent toutes, à l'extérieur, les plus riches et les plus vastes comme les plus petites, une apparence de simplicité uniforme; mais les moyens de construction, les matériaux sont les mêmes dans les unes comme dans les autres. On retrouve encore ces habitudes dans toutes les villes d'Orient. Si l'on est riche, si l'on peut se faire disposer des appartements remplis de sculptures et de peintures, on tient à conserver cette richesse pour soi et on évite d'attirer les regards envieux du dehors sur sa maison. Ces habitudes étaient naturelles dans une république, et tel citoyen qui avait dépensé plusieurs millions de sesterces à faire faire un aqueduc ou un cirque pour sa ville habitait une maison qui, pour les passants, n'avait pas plus d'apparence que celle de son voisin jouissant d'un faible patrimoine. Il est à croire même que cet usage de laisser ignorer au public les richesses intérieures des habitations privées contribua à

développer chez les Romains cet amour pour leurs *villæ*, où là, du moins, ils pouvaient manifester leur goût pour le luxe et le bien-être, sans craindre les critiques de la plèbe ou de leurs voisins. Nous trouvons la marque de ces sentiments d'envie à Rome, à l'égard des citoyens qui se faisaient bâtir des demeures plaisantes, dans la vie de Cicéron, lorsqu'il est forcé de quitter Rome par suite des intrigues du parti de Clodius; la première chose que l'on fait, lui parti, c'est de raser ses maisons. De pareilles violences chez une multitude aveugle, dans une ville si souvent remuée par les factions, devaient contraindre les citoyens riches à cacher soigneusement leur faste et leur bien-être intérieurs. Le programme de l'habitation romaine différait donc des programmes donnés pour les monuments publics, non-seulement par les dispositions soumises aux besoins, qui naturellement étaient différentes, mais aussi par le côté qui touchait plus particulièrement à l'art. Si le Romain ne croyait jamais trop faire pour indiquer au dehors le monument public, pour manifester sa grandeur et son importance, il pensait devoir, au contraire, dissimuler aux passants la splendeur de son habitation. On comprend combien alors les villes romaines devaient peu ressembler aux nôtres, et combien aussi l'apparente simplicité des habitations devait faire ressortir d'autant la magnificence des édifices. Évidemment, l'aspect *pittoresque* des cités devait y gagner par les contrastes; les idées des citoyens s'en ressentaient. Le sens de la vue a ses habitudes comme les autres sens, et il est certain que l'effet produit par des édifices publics d'une grande richesse extérieure, situés au milieu de maisons uniformes, ne présentant que des lignes simples, un extérieur grave et fermé, était de nature à élever l'esprit et à le rendre plus propre à apprécier les œuvres d'art. Les Romains passaient la plus grande partie de leur temps hors de chez eux. Le matin, les citoyens considérables recevaient les clients qui venaient, dans l'*atrium* de leur habitation, attendre le lever du maître. Il sortait avec eux, car, sous la République, parmi les patriciens, se faire accompagner par un grand nombre de clients était un moyen d'influence sur les affaires publiques. On se rendait ainsi au forum ou sous les vastes portiques qui, sur plusieurs points de la ville, servaient de promenoirs, de rendez-vous d'affaires; on vaquait aux occupations publiques, elles étaient incessantes; puis on se rendait aux bains ou aux jeux du cirque ou de l'amphithéâtre, et quand le soir venait on rentrait chez soi. Alors la maison n'était ouverte que pour quelques amis. Le luxe intérieur était donc intime; les pièces qui composaient la maison romaine étaient petites, donnant sur des cours et portiques intérieurs; personne au dehors ne pouvait savoir ce qui se

passait dans l'habitation d'un citoyen romain. L'architecture s'était exactement soumise à ce programme. On ne saurait s'étonner que les hommes qui, à Rome, par leur naissance, ou leur fortune, ou leur position, participaient à toutes les brigues des partis qui se disputaient le pouvoir, sentissent le besoin de jouir du calme de la vie des champs. Aussi l'amour des Romains pour la campagne était-il général sous la République et ne fit-il que croître dans les premiers temps de l'Empire. A Rome, un citoyen notable était connu de tout le monde, obligé de s'emprisonner chez lui s'il voulait jouir d'un peu de repos, dehors assailli par ses amis, ses clients, ses partisans ou ses rivaux, et ne pouvant vivre indifférent au milieu de ce mouvement perpétuel des partis. Les hommes qui, comme Cicéron, par exemple, avaient autant l'amour de l'étude que d'ambition (deux sentiments qui bien qu'opposés se rencontrent souvent chez un même personnage) éprouvaient de temps à autre le besoin de donner du calme à leur esprit en s'éloignant de Rome, et c'est surtout dans ces maisons de campagne, dans ces *villa* qu'on voit percer le véritable caractère de l'architecture privée du Romain. Je ne sais pas, en vérité, comment on est parvenu à attacher, depuis le XVI^e siècle, ces idées de symétrie à l'architecture antique appliquée aux habitations, car je n'en trouve la trace ni dans les monuments, ni dans les textes. A Pompéii, il n'est pas une seule maison dont le plan ou les élévations soient soumis aux règles de la symétrie. Cicéron et Pline, dans leurs lettres, parlent beaucoup de l'orientation, de la disposition particulière à chaque pièce composant leurs habitations de campagne; mais de la symétrie, ils n'en disent pas un mot. Par le fait, ces habitations étaient une juxtaposition de salles, de portiques, de chambres, de galeries, etc., placées en raison du jour, du vent, du soleil, de l'ombre et de la vue, toutes conditions qui excluent la symétrie. La description détaillée que Pline donne de sa maison de campagne, le Laurentin, à son ami Gallus est, sous ce rapport, un des monuments les plus curieux qui existent. Dans tout le cours de cette lettre, on voit percer l'esprit toujours pratique du Romain; de la décoration, des mosaïques, des marbres ou des peintures, il n'en parle pas; mais il insiste à chaque ligne sur la vue, sur les ouvertures des pièces en raison de l'orientation, sur les dispositions particulières à chacune d'elles, sur la fraîcheur des unes, la douce température des autres, sur les aspects variés de la campagne et de la mer, sur le calme profond des lieux réservés à l'étude et à la méditation, sur la propreté, le bien-être de ses esclaves, sur les eaux, les jardins. Il ne parle ni d'ordres, ni de lambris, ni de corniches. Dans cette charmante lettre, on ne voit percer nulle

part la plus petite pointe de vanité. Il aime sa maison, il l'a fait arranger à son gré, il s'y plaît, et c'était d'ailleurs un esprit assez distingué, un Romain assez *comme il faut* pour que cette habitation fût un chef-d'œuvre d'élégance et de goût ; mais avec son ami, vis-à-vis de lui-même, il n'en tire aucune vanité. Si nous devons prendre quelque chose aux Romains, ne serait-ce pas cet esprit droit, cette élégance vraie, cet amour judicieux du bien-être moral et physique, plutôt que ces formules de convention qui ont été mises en honneur sous le règne pompeux et boursoufflé de Louis XIV et qu'on veut prendre pour les traditions régénérées de l'antiquité ? Ceux qui aiment l'antiquité, qui admirent ses œuvres, qui se plaisent au milieu de la société d'élite romaine dont nous recherchons avidement les moindres expressions, ne devraient-ils pas repousser énergiquement les fausses interprétations qu'on a faites de ses arts ? Je l'avoue très-nettement, quant à moi : l'antiquité frelatée dont nous sommes abreuvés me répugne tout autant que le pourrait faire une tête d'*expression* de Coustou ou de Coysevox sur le torse de la Vénus de Milo. N'est-ce pas une erreur dangereuse de mettre sur le compte des anciens certaines lois ridicules, protectrices de l'ignorance et de la médiocrité, ces lois absolues de symétrie, de compositions d'ordres uniformément appliqués partout, quand au contraire nous trouvons dans les œuvres de l'antiquité une seule loi dominante, l'expression sincère et vraie des besoins, en même temps qu'une liberté contenue par la raison et le goût, qui n'est autre chose que l'habitude de raisonner appliquée au sentiment de l'art ?

Je crois qu'Horace ferait une plaisante moue devant le château de Versailles, si on lui disait que cette immense caserne symétrique (et pourquoi symétrique ?), percée de rangées de fenêtres et décorée de colonnes et de pilastres, fut la *villa* d'un souverain. Aimons et étudions l'antiquité, aimez et étudiez, si vous voulez, l'architecture du grand siècle, elle a son mérite et sa grandeur ; ne mêlons pas ensemble des œuvres qui ne sont pas seulement dissemblables, mais diamétralement opposés comme principe et comme expression ; surtout ne prétendons pas que les dernières sont inspirées des premières. Autant vaudrait prétendre que Puget a été chercher ses types à Égine. Que les architectes du temps de Louis XIV aient cru suivre les traces des anciens, et qu'ils l'aient dit de bonne foi, il ne faut pas leur en faire un crime ; on doit respecter du passé même jusqu'à ses illusions ; mais que nous répétions aujourd'hui, par transmission héréditaire, une pareille impertinence, cela ne saurait être permis.

Pline, le consul, n'a pas que sa villa des environs d'Ostie, au bord

de la mer ; il possède une maison de campagne en Toscane, fort belle et entourée de jardins délicieux ; il en fait aussi la description à son ami Apollinaire. Autre climat, autres lieux, autre programme ; ces deux habitations de plaisance présentent chacune des dispositions qui leur sont particulières, en raison de la situation, des avantages que peuvent procurer l'orientation, la vue de la campagne, les eaux et les habitudes du pays. Et cependant, sur la côte d'Ostie comme sur le penchant des Apennins, en Toscane, c'est toujours l'habitation romaine, avec ses nombreux services, ses portiques, ses salles orientées, ses bains, ses chambres d'étude, ses appartements séparés pour les étrangers ou les amis, son xyste, sa grand'salle pour les exercices du corps, les réunions, les chambres d'été et les chambres d'hiver, les logements pour les affranchis et pour les esclaves. Tous ces divers services placés, non en vue de tracer un plan académique, mais conformément au goût du maître et pour satisfaire à ses habitudes journalières.

Nous avons vu le Romain, dans ses monuments publics, se soumettre aux lois de la symétrie ; là, il représente, il construit pour le public, il comprend que la symétrie est un moyen puissant de montrer sa grandeur à la multitude, il est magistrat ; mais chez lui, il dépose ce caractère *officiel*, il bâtit à son gré, pour lui seul. Ici, il cherche les rayons du soleil ; là, il les évite avec soin, il profite de tous les avantages du terrain, il demande le bien-être et ne se laisse jamais guider par la vanité du châtelain moderne, qui veut avant toute chose que son habitation de campagne représente une composition architectonique, dût-il en souffrir dans la vie de chaque jour. Le Romain, dans sa demeure des champs (celle qu'il préfère, si ambitieux qu'il soit), fait la part, avec un esprit de sagesse rare et un goût délicat, des besoins intellectuels et matériels ; il songe au bien-être du corps, à l'hygiène, à la santé de sa famille et à la sienne ; mais il lui faut une bibliothèque, des pièces tranquilles pour l'étude et qui lui permettent de se livrer parfois au recueillement nécessaire à tout esprit qui veut demeurer sain ; il a son gymnase pour l'esprit comme pour le corps. Le luxe intérieur, la richesse sont, dans sa maison, un appoint, mais il ne leur sacrifie jamais le *comfort*, les distributions nécessaires et convenables. Il sait enfin être homme privé, comme il sait être homme public ; ne se laissant pas plus entraîner par l'amour déraisonné du luxe que par l'exercice du pouvoir. Soyons donc Romains, je ne demande pas mieux, mais ne soyons pas Romains avec une perruque à la Louis XIV et des souliers à talons ; prenons chez eux leur savoir-vivre, leur raison nette et droite, leur philosophie pratique, leur façon d'aimer les arts en hommes d'esprit plutôt qu'en artistes,

avant de ranger des colonnes à la file sans savoir pourquoi, avant de nous loger dans des palais magnifiques pour les passants, incommodes, sombres, ridicules, pleins de misères cachées pour leurs habitants. Le château et le manoir du moyen âge sont bien plus voisins de la *villa* et de la maison romaine que ne le sont les maisons de plaisance des deux derniers siècles, car les hommes qui ont bâti ces châteaux et ces manoirs pensaient, avant toute chose, à se loger de la manière la plus agréable, la plus saine et la plus sûre, et ne s'inquiétaient guère si une aile de leur bâtiment était plus courte ou plus longue que l'autre, si un corps de logis était plus élevé ou plus bas que celui d'à côté.

Prenons une idée de ce qu'était cette résidence si chère à Pline, le consul, son Laurentin. Elle n'était bâtie qu'à dix-sept milles de Rome, au bord de la mer, assez près d'une petite ville du Latium. « Elle est, « dit le consul, assez grande pour mon usage et n'exige pas un entretien « coûteux. On y trouve d'abord un vestibule, *atrium*, simple sans être « pauvre; de là on pénètre dans un portique circulaire enfermant une « cour petite mais agréable; là on est à l'abri des tempêtes, car les « portiques sont garantis par des clôtures transparentes (vitrages ou « pierres spéculaires) et mieux encore par la saillie des toits supérieurs. « Cette seconde cour donne dans une troisième, plus vaste, sur laquelle « s'ouvre la salle à manger s'avancant sur la mer, de telle sorte que « quand le vent de l'Afrique (sud-ouest) souffle et que les flots ont « perdu leur première violence, ils viennent baigner doucement le « pied des murs. De tous côtés, cette salle est percée de portes et de « fenêtres aussi grandes que les portes, de manière que, regardant en « face et de côté, on voit trois mers, et, du côté de l'entrée, la grande « cour avec son portique, la petite cour ronde, puis le vestibule, et au « delà les bois et les montagnes. A gauche de la salle à manger est une « grande chambre retirée, puis une autre plus petite qui prend son « jour d'un côté vers l'orient, de l'autre vers l'occident. C'est de ce « côté qu'on voit la mer, moins rapprochée que de la salle à manger, « mais aussi, plus tranquillement. Au dehors, près de la salle à man- « ger, le bâtiment forme un angle rentrant qui retient et augmente « la chaleur vive du soleil. Cet endroit est fort agréable en hiver et « sert de gymnase à mes gens pendant cette saison. On n'y entend « d'autres vents que ceux amenés par les nuages qui altèrent la séré- « nité du ciel. On a joint une autre chambre à celle dont je viens de « parler; celle-ci est voûtée en abside et ses fenêtres sont percées de « manière à recevoir les rayons du soleil à toute heure du jour. Là « sont disposées des armoires dans l'épaisseur des murs, formant

« comme une bibliothèque remplie de ces livres choisis qu'on relit
« toujours avec plaisir. Un dortoir n'est séparé de cette chambre que
« par un passage lambrissé de menuiserie, de manière à répandre la
« chaleur de part et d'autre. Tout le reste du logis de ce côté est
« réservé à l'usage de mes affranchis et de mes esclaves, et il est d'une
« si grande propreté que des hôtes y pourraient loger. » De l'autre
côté sont disposés des appartements et une autre salle à manger ; puis
des bains composés, comme toujours, du *frigidarium*, de l'étuve, de la
salle réservée aux parfums, d'une chambre tiède et d'un bain chaud
ayant vue sur la mer. Non loin est un jeu de paume exposé à la plus
grande chaleur du soleil vers la fin du jour. C'est près de là que s'élèvent
deux pavillons à deux étages surmontés de terrasses qui peuvent servir
de salles à manger et d'où l'on découvre une grande étendue de mer,
les rivages garnis de *villæ* et le jardin planté de buis, de romarin, de
figuiers, de mûriers et coupé de berceaux de vigne. Sur ce jardin
s'ouvre une autre salle à manger avec appartements, puis une grande
salle « à l'instar des ouvrages publics, » percée de fenêtres des deux
côtés sur la mer et les jardins. Un xyste parfumé de violettes est établi
au-devant de cette galerie qui l'abrite contre les vents froids. Un autre
logement fort retiré est bâti à l'extrémité de la galerie ; c'est là le lieu
préféré par Pline ; il décrit minutieusement chaque pièce, il fait res-
sortir les avantages de leur orientation, de leur vue ; on trouve là des
chambres pour faire la sieste, une étuve, un cabinet de travail, partout
de l'ombre fraîche et du soleil. En vérité, Pline n'est pas si fou que de
songer à la symétrie en tout ceci, et de se gêner chez lui pour montrer
des façades régulières aux passants. Chaque pièce était bâtie à la place
et sur les dimensions convenables, plantées les unes au bout des autres,
les unes saillantes, les autres en retraite ; celles-ci petites et basses,
celles-là grandes et élevées ; il y en avait de voûtées, de lambrissées,
percées de beaucoup de fenêtres ou n'en possédant pas ; mais toujours
l'exposition et la vue commandent le plan, comme les besoins intérieurs
commandent les élévations. Ces *villæ* n'étaient que la réunion d'une
quantité de bâtiments accolés, soudés par des murs de refend, possédant
leurs combles particuliers, leurs fenêtres plus ou moins grandes,
en raison des usages auxquels ils étaient destinés, la décoration inté-
rieure et extérieure qui convenait à chaque service. Cela ne ressemblait
nullement aux plans réguliers des établissements publics, car le Romain
avait trop de sens pour donner à des habitations privées l'apparence
d'un édifice destiné à un service public. Le Romain voulait avoir, dans
sa maison des champs, sur une échelle réduite, tout ce qu'il trouvait

dans une ville de la République. Ces habitations devaient ressembler à des villages bien ordonnés ; elles en conservaient extérieurement l'apparence. Et si les textes ne démontraient pas la vérité de notre opinion, il suffirait de jeter les yeux sur les peintures antiques qui existent encore en assez grand nombre et qui représentent des campagnes. Ce sont des groupes pittoresques de bâtiments de toute forme et de toute grandeur, réunis par des portiques, possédant chacun leur toit, se présentant sur toutes les faces comme pour jouir du soleil ou de la vue, ou se blottir à l'ombre des arbres et des collines. Nos vieilles abbayes, nos châteaux et nos manoirs du moyen âge se conforment à la lettre à ce programme si vrai, et nous aurons l'occasion de le reconnaître ; donc ces dernières constructions se rapprochent plus des traditions antiques que ne le peuvent faire nos grands bâtiments réguliers des derniers siècles, à moins que l'architecture ne soit l'imitation d'un ordre, d'un profil, et non un ensemble raisonné de dispositions-générales, une manifestation vraie des besoins, des usages et des mœurs d'une civilisation.

A sa campagne, le citoyen romain prétendait trouver chez lui tout ce qui est nécessaire aux besoins de l'esprit et du corps ; c'était, à coup sûr, fort bien penser ; aussi satisfaisait-il, avec l'étendue des ressources dont il disposait, avec son sens pratique, à cette donnée. A la campagne, le terrain n'est pas disputé comme à la ville, et si à Rome les maisons avaient cinq étages, aux champs tous les bâtiments ne se composaient guère que d'un rez-de-chaussée de plain-pied. A quoi bon, en effet, se jucher les uns sur les autres lorsque l'espace ne manque pas autour d'une habitation ? Va-t-on à la campagne pour monter des escaliers tout le long du jour, ou pour se promener et jouir pleinement d'une *surface* étendue de terrain, du repos et du silence ? Quel charme peut-on trouver aux champs si l'on est enfermé dans une grande boîte de pierre, au milieu de laquelle on entend sans cesse les gens monter et descendre au tintement des sonnettes, le bruit des portes qu'on ouvre et qu'on ferme, les pas des hôtes dans leurs appartements, les ordres de la maîtresse du logis, les cris des enfants, et ce mouvement incessant auquel on ne saurait se soustraire dans les villes ? Je le répète, avant de prendre aux Romains quelques bribes d'architecture auxquelles ils n'attachaient qu'une importance très-relative, si nous prétendons leur ressembler en quelque côté, que ce soit avant tout par cette application si judicieuse de l'art à leurs besoins et à leurs mœurs.

Le sens profond du Romain n'apparaît pas moins dans la manière dont il construit ses maisons et *villa* que dans les dispositions d'ensemble ou de détail de son habitation. Le moellon, le blocage, la brique, voici à

peu près quels sont ses moyens de construction les plus ordinaires; quelques colonnes de marbre pour les portiques, s'il est assez riche pour se passer cette fantaisie; des revêtements de même matière dans les parties des soubassements intérieurs exposés à l'humidité, et partout ailleurs des enduits de stucs bien faits, peints, et des linteaux et couvertures en bois. Si les Romains construisent leurs édifices publics de manière à pouvoir durer des siècles, ils élèvent leurs maisons en pensant avec raison que les habitations privées sont destinées à être renouvelées à peu près tous les cinquante ans. La plupart des maisons découvertes à Pompéii sont bâties très-légèrement; les débris de *villa* antiques, si nombreux dans les environs de Rome, ne laissent voir que des bâtisses élevées par les moyens les plus simples et les plus économiques. Toute la richesse de ces habitations consistait en décorations peintes sur enduits, en pavages et revêtements de marbre, en une quantité d'objets indépendants de la construction, tels que vasques, statues, fontaines de marbre, meubles de bronze ou de bois précieux incrustés d'ivoire et de métaux. Le Romain ne trouvait évidemment aucun plaisir à empiler des masses énormes de pierre pour se faire une habitation; il préférerait employer ses ressources à disposer les diverses salles composant sa *villa* de la façon la plus agréable soit pour la vue, soit comme orientation; à les remplir de beaux meubles, d'une quantité d'objets rares, de mosaïques, de peintures, de statues grecques, de manuscrits réunis à grands frais. Il entendait jouir de la fraîcheur en été, avoir chaud en hiver; il lui fallait de l'eau partout, des pièces particulières à chaque fonction de la vie; il voulait que sa *famille*, c'est-à-dire ses proches, ses affranchis et ses esclaves, eussent leurs aises comme lui-même, et que, dans ces habitations des champs, l'ordre régnât partout, non par une contrainte insupportable à celui qui l'impose comme à celui qui la subit, mais parce que tout était prévu, réglé dans l'habitation. Dans ces résidences, les esclaves étaient certainement beaucoup mieux logés et traités que ne le sont nos domestiques; ils avaient leur logis séparé, leur salle d'exercices ou de jeu, leurs bains; état social à part, ils étaient plus libres, plus heureux, soumis à une meilleure hygiène, que ne le sont les gens attachés aujourd'hui à la maison d'un riche particulier. Il est vrai de dire qu'ils représentaient une valeur, et que leur maître avait intérêt à les maintenir en force et santé. On comprend comment des hommes habitués à cette vie large, tranquille, régulière qu'ils s'étaient faite aux champs, s'astreignaient difficilement à la résidence dans les grandes villes; aussi, dès qu'un citoyen romain avait acquis une fortune suffisante pour pouvoir se bâtir une *villa*, il ne demeurait dans Rome que le

moins possible, et, dans l'enceinte de la grande cité même, beaucoup de citoyens s'étaient fait bâtir des palais qui n'étaient autre chose que de véritables *villæ*, c'est-à-dire possédant tous les services, toutes les dépendances, tous les locaux nécessaires à la vie luxueuse et facile du Romain. Quand on examine aujourd'hui un plan de Rome sur lequel sont tracés les restes des édifices antiques, on se demande où étaient les maisons, où habitait cette multitude de citoyens de la grande ville, où logeait cette plèbe qui remplissait le Champ-de-Mars, les cirques, les amphithéâtres? Les édifices publics, les palais, les portiques, les places occupent les deux tiers au moins de la surface comprise dans l'enceinte de la ville. C'est qu'en effet la plèbe s'entassait dans des maisons à plusieurs étages; elle vivait sur la place publique. Cette populace était d'ailleurs peu nombreuse, comparativement à celle de nos grandes villes modernes. Rome devenue le centre du gouvernement du monde connu alors renfermait une quantité prodigieuse d'édifices publics construits sur une échelle colossale. La place y manquait, sous les empereurs des édifices immenses sont détruits pour faire place à de nouvelles constructions; il faut raser des palais, des établissements considérables pour élever des monuments plus conformes aux besoins du moment. Jamais peuple n'a autant démoli pour rebâtir. Sous les Antonins, des quartiers entiers sont supprimés pour servir d'assiette à d'immenses établissements, et cependant, jusqu'à la fin de l'Empire, il y avait encore, sur beaucoup de points de la cité, des jardins publics ou particuliers en grand nombre. Nous n'avons rien aujourd'hui, en Europe, qui puisse donner l'idée d'une pareille ville. Dans la campagne, tout autour des murailles, et jusqu'à une distance de dix ou douze kilomètres, s'élevait une quantité prodigieuse de *villæ* petites et grandes, puis encore de vastes établissements publics le long des voies, des temples, des tombeaux, des auberges, des portiques pour les voyageurs, et à travers cette mer d'habitations et de monuments entremêlés de jardins, serpentaient les longs aqueducs qui, des montagnes, versaient des lacs entiers au sein de la métropole. Aujourd'hui, les débris de ces constructions *extra muros* sont couchés sous un linceul stérile; mais si on le déchire sur un point, au hasard, on retrouve là un mur, là des colonnes, ici des mosaïques, des pavages, des bassins, des caves, toute une ville en dehors de la ville.

Les habitants manquaient déjà à la fin de l'Empire pour animer et peupler tant d'édifices publics ou privés. On était attaqué par des voleurs aux portes de Rome; car, à tout prendre, il faut un peuple à une ville, et il n'y avait plus de peuple romain. La puissance expansive

des Romains s'était si bien étendue au loin, que beaucoup de citoyens riches vivaient dans leurs *villæ* des Gaules, d'Afrique, du Péloponèse ou d'Asie, pendant qu'aux portes de Rome quelques esclaves et des colons ruinés pillaient les maisons de campagne abandonnées par leurs propriétaires. Mais, en vivant ainsi au loin, ces Romains transmettaient à quantité de peuples leurs usages, leurs mœurs, leur manière de bâtir, et nous retrouvons encore, en Orient surtout, des traditions laissées par eux et conservées presque sans modifications. Si les maisons que font les Persans et les Arabes nous donnent les dispositions à peu près intactes des habitations romaines, à Rome et dans toute l'Italie, il y a bien longtemps que le souvenir s'en est perdu, et rien ne ressemble moins à un palais antique que le palais Farnèse, à une *villa* du temps d'Auguste ou de Tibère, que la villa Pamphili ou la villa Albano.

Déjà, vers les derniers temps de l'Empire et avant Constantin même, l'art de l'architecture s'était abâtardi. A Rome, les artistes manquaient, sinon les bras pour construire. On décorait les monuments nouveaux avec des débris arrachés à des édifices plus anciens; l'Arc de Constantin était revêtu des bas-reliefs et orné de statues provenant du forum de Trajan. L'art de la sculpture était tombé dans l'oubli, et les empereurs en étaient réduits, malgré toute leur puissance, à piller les édifices de leurs devanciers; ils commençaient l'œuvre des barbares et détruisaient d'admirables monuments pour élever des constructions grossières déjà, revêtues de décorations sans goût et d'une exécution déplorable. C'est là un fait qui nous laisse voir à nu le côté faible du système d'architecture des Romains. Les Romains avaient si bien séparé, dans leurs constructions, la bâtisse de l'art, ils avaient si bien fait de l'art une enveloppe, un vêtement, ainsi que nous l'avons dit précédemment, que l'art, ainsi traité en étranger, perdit bientôt la conscience de sa valeur; les artistes faisaient défaut à Rome vers la fin de l'Empire; les ouvriers eux-mêmes ne surent plus tailler le marbre et la pierre: tant il est vrai que la puissance et l'argent ne suffisent pas pour avoir des artistes.

Depuis Constantin, en Occident, ce n'est qu'une longue suite de dévastations consommées par les barbares. Pendant cette triste période, l'art s'est réfugié en Orient, à Byzance; là il se retrempe au milieu des traditions grecques, il emprunte aux civilisations de l'Asie, il se transforme. Nous verrons bientôt comment l'art romain, transplanté, modifié par des influences asiatiques, éclaire longtemps l'Europe occidentale; comment il réagit en Asie, sur les côtes méridionales de la Méditerranée; comment, par la voie du commerce, il revient d'où il est parti, sous sa forme nouvelle; comment il se mêle aux traditions laissées par lui sur

le sol des Gaules et d'Italie ; comment il s'adapte au génie des peuplades barbares.

Cette étude n'a pas seulement un intérêt archéologique, elle peut faciliter, à mon sens, le travail d'enfantement des arts modernes, qui sont encore à naître. C'est à ce point de vue que je la présenterai. Si nous parvenons à laisser de côté des préjugés vieillis ; si nous connaissons les éléments qui ont constitué notre art pendant plusieurs siècles, l'appropriation que nous avons su faire de ces éléments à notre génie, nous aurons tracé la route à suivre dans l'avenir pour tous les esprits qui ont conservé quelque indépendance.

Il ne faut pas croire que le christianisme ait changé les mœurs antiques du jour au lendemain ; aucune révolution physique ou sociale ne se fait dans ce monde sans transitions, et plus les principes nouveaux sont différents des principes abandonnés, plus la transition est longue, plus elle est laborieuse. Quelques esprits d'élite pouvaient certainement passer brusquement du paganisme au christianisme ; mais la multitude, en devenant chrétienne de nom, chrétienne par son culte et ses actes, devait longtemps rester païenne par ses mœurs. Ainsi, l'esclavage persista longtemps sur toute la surface de l'Europe après que la loi chrétienne avait été reconnue. Cet antagonisme entre les traditions et la loi nouvelle fut la cause de luttes longues. A peine le christianisme était-il devenu la religion de l'État dans l'Empire, que, de tous côtés, surgirent des schismes, des hérésies sans nombre, schismes ou hérésies qui n'étaient en réalité que la protestation des mœurs et de la philosophie païennes contre la religion nouvelle.

Dans les arts on peut observer les mêmes déchirements, et les arts étant cette fois intimement liés à la religion, ils furent longtemps incertains sur la marche qu'ils devaient prendre. Si, d'ailleurs, on peut faire adopter un dogme par tout un peuple, on ne peut décréter une forme de l'art, surtout si cet art, comme l'architecture, a besoin pour s'exprimer de recourir à une multitude d'artistes, d'artisans ou d'ouvriers. Le christianisme, en naissant, se servit des arts païens ; il ne pouvait faire autre chose ; ce ne fut que lentement que les mœurs, en se modifiant peu à peu, cherchèrent de nouvelles expressions, lesquelles furent longtemps contestées. Il faut donc s'attendre à trouver ici, entre l'antiquité et le moyen âge, des tâtonnements, des schismes dans les arts. Fidèle au programme que je me suis tracé, j'essayerai de ramener mes lecteurs vers les principes invariables qui peuvent aujourd'hui conduire à un résultat pratique, à la connaissance de ce qui convient à notre génie et à notre temps.