



Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

Vle Entretien. Sur les temps de décadence de l'architecture antique. - Sur le style et la composition. - Sur les origines de l'architecture byzantine. - Sur l'architecture occidentale depuis le ...

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

SIXIÈME ENTRETIEN

Sur les temps de décadence de l'architecture antique; sur le style et la composition; sur les origines de l'architecture byzantine; sur l'architecture occidentale depuis le Christianisme.

Le christianisme fut-il favorable ou non au développement des arts? En supposant que les hommes n'eussent pas été éclairés par sa lumière divine, l'art du paganisme pouvait-il se modifier, pouvait-il se relever après s'être abaissé? Les civilisations, filles du christianisme, ont-elles des arts qui leur soient propres? l'art chez elles doit-il fatalement aboutir à une décadence ou doit-il progresser sans cesse? Pour résoudre ces questions, il faut jeter un coup d'œil sur les civilisations antiques et modernes. Les civilisations antiques (je ne parle, bien entendu, que de celles qui nous sont connues) arrivent plus ou moins rapidement à un développement complet, puis elles s'affaissent pour ne plus se relever. Les civilisations sorties du christianisme flottent longtemps indécises; elles ont des moments brillants, des époques d'obscurités, mais elles ne tombent jamais si bas qu'elles ne puissent retrouver assez de vigueur pour fournir une nouvelle carrière; elles se retrempe sans cesse dans une source intarissable de principes actifs; nous les voyons sommeiller, mais elles ne meurent pas. Après dix-huit siècles, sur les ruines du passé, à travers des flots de sang, malgré les excès les plus monstrueux, malgré l'ignorance et son cortège, l'erreur, le fanatisme, les préjugés, le

désordre, les révolutions, les guerres, la tyrannie ou l'anarchie, l'Occident, loin d'être épuisé, semble vivre d'une nouvelle vie. Les épreuves par lesquelles il lui a fallu passer n'ont affaibli ni les forces de son intelligence, ni sa prépondérance matérielle dans les affaires du monde. Admettrons-nous que l'art seul ne possède pas cette force vitale des sociétés modernes de l'Europe occidentale? qu'il ne participe pas à ses mouvements, qu'il est une faculté à part, qu'il peut mourir au milieu d'une civilisation renaissant après chaque épreuve? Peut-être; examinons cette dernière question. Ou l'art est indépendant de la civilisation moderne de l'Occident, ou il est une des expressions de cette civilisation; si, indépendant, la société moderne n'en a que faire, elle s'en passe ou s'en passera; mais on peut, sans trop de peine, prouver que l'un des leviers les plus puissants de la civilisation occidentale est l'art. Beaucoup l'ignorent ou font semblant de l'ignorer: ce n'en est pas moins un fait. Sans sortir de France, il faut bien reconnaître que notre influence sur notre petit globe n'est due ni à notre agriculture qui se borne à nous faire vivre, ce dont il faut lui savoir gré; ni à notre industrie, au point de vue matériel inférieure à celle de nos voisins les Anglais; ni à nos finances, car nous n'achetons pas le monde; ni à nos armes, car la force des armes, quand elle est seule et n'appuie pas des idées fécondes, n'excite que la défiance, et d'ailleurs, après nous être battus pendant des siècles, si nous avons obtenu quelque chose, c'est de prouver que nous nous battons bien et qu'au besoin nous nous battons pour des principes. Nos armes véritables, notre force, ce sont nos idées, et les expressions diverses de nos idées, qui ne sont que les différentes formes de l'art. Le monde lit nos livres et achète les robes de nos modistes; c'est l'art répandu dans tout ce que nous produisons qui fait notre véritable influence: donc l'art est un des éléments de notre civilisation; donc si nous ne sommes pas, comme peuple, en pleine décadence, si au contraire nous sommes en progrès, il n'y a pas de raisons pour que nos arts déclinent, et, s'ils déclinent, on ne doit s'en prendre qu'aux artistes. Je conviens que pour ce qui regarde l'art de l'architecture, nous sommes loin d'apprécier exactement notre temps, ce qu'il réclame, et ce qu'il repousse. En architecture, nous en sommes juste au point où en était l'Occident du temps de Galilée en fait de sciences. Les conservateurs des *principes éternels du beau* feraient enfermer volontiers comme un fou dangereux (s'ils en avaient le pouvoir) celui qui prétendrait démontrer qu'il existe des principes indépendants de la forme; que si les principes ne varient pas, leur expression ne saurait être éternellement rivée à une seule forme. Voici bientôt quatre siècles que l'on discute sur

la valeur relative des arts antique et moderne, et depuis quatre cents ans ces discussions roulent sur des équivoques, sur des figures, non sur des principes. Nous, architectes, enfermés dans notre art moitié science, moitié sentiment, nous ne montrons au public que des hiéroglyphes ; il ne nous comprend pas et nous laisse disputer dans le vide. N'aurons-nous jamais notre Molière pour nous traiter comme il fit des médecins de son temps ! Ne pourrons-nous un jour, tout en les admirant, laisser là Hippocrate et Galien !

Aussi bien que personne, je crois pouvoir affirmer que dans notre art on n'invente pas ; on ne peut que soumettre à l'analyse les éléments connus, les combiner, se les approprier, mais non créer ; notre art est tellement impérieux dans les moyens d'exécution, qu'il faut nécessairement avoir recours au passé pour fonder dans le présent. Dans l'architecture, il y a l'étude et l'application de ce qu'on a recueilli au fait présent ; ce sont là deux opérations différentes de l'esprit. Tous les chefs-d'œuvre du passé seraient-ils amassés dans la tête d'un homme, que s'il n'est pas pourvu d'une méthode qui lui permette de composer à l'aide de ces chefs-d'œuvre, s'il ne sait pas s'en servir, il ne pourra produire que des fragments de copies mal soudés, des pastiches au-dessous, comme valeur d'art, de l'œuvre du barbare qui n'a rien appris.

Dans l'art de l'architecture, on doit tenir compte d'ailleurs de deux éléments parfaitement distincts. Il y a la nécessité à laquelle il faut se soumettre, il y a le travail de l'imagination de l'artiste ; la nécessité impose le programme ; elle dit : Je veux me loger, je veux de l'air et de la lumière..... Mais qu'est-ce que le travail de l'imagination ? qu'est-ce que l'imagination ? C'est la faculté donnée à l'homme de réunir et de combiner dans son cerveau les choses qui ont frappé ses sens. Les abstractions même doivent se revêtir d'une forme pour que l'imagination humaine puisse les concevoir. Un professeur de géométrie, en traçant une ligne sur le tableau, dit : « La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre. » L'élève ne discute pas cet axiome, son esprit le comprend de suite, parce que son imagination lui représente deux points, et une ligne droite les réunissant ; on lui dit encore : « Un point n'a ni étendue, ni largeur, ni hauteur, une ligne n'est qu'une succession de points, elle n'a donc que l'étendue. » Son esprit admet bien cette abstraction, mais son imagination, qui n'est que le produit de la mémoire, lui représente toujours deux points et une ligne visibles. L'esprit admet l'infini, mais aucune imagination humaine ne se représente l'infini. Un homme qui naîtrait sans mains, sourd et aveugle, ne pourrait avoir d'imagination. Quand on vient dire à un architecte : « Je veux une

salle. » Sa mémoire lui représente immédiatement une salle quelconque qu'il a vue. « Je veux que cette salle soit haute. » Sa mémoire fait un travail et lui rappelle une certaine salle haute. « Je veux qu'elle soit très-ouverte et que le jour y pénètre largement. » Sa mémoire se remet en campagne et lui signale telle salle remplissant ces conditions. Toutes ces opérations de l'esprit se font en moins de temps que nous n'en mettons à les décrire. L'architecte est laissé seul ; le programme lui est donné, il faut y satisfaire : alors la mémoire apporte pêle-mêle tout ce qu'elle a pu retenir ; c'est le moment où la raison intervient, elle discute, elle choisit ici et là, repousse ceci ou cela, puis l'imagination compose pièce à pièce et représente dans le cerveau la salle complète ; peut-être ne ressemblera-t-elle à aucune de celles que la mémoire est venue offrir, mais elle n'aurait pu être conçue cependant sans l'aide de la mémoire.

On a appelé la mémoire, c'est-à-dire la faculté de se représenter dans le cerveau ce qu'on a vu, entendu ou senti, l'imagination *passive*, et la seconde faculté de combiner ces sensations et d'en former une conception nouvelle, l'imagination *active*. Les animaux possèdent la première et l'homme seul est doué de la seconde. En effet, les hirondelles se souviennent qu'il faut faire leur nid à telle époque et dans tel lieu, mais tous les nids d'hirondelles sont pareils depuis qu'il y a des hirondelles. L'homme sait qu'il faut se faire un abri ; mais en quelques siècles, de la hutte de terre il arrive au palais du Louvre. Pourquoi ? C'est que l'homme raisonne, et son imagination *active* n'est autre chose que l'application du raisonnement à l'imagination *passive*. « Ce n'est pas « cette sorte d'imagination, dit Voltaire ¹, que le vulgaire appelle, ainsi « que la mémoire, l'ennemie du jugement. Au contraire, elle ne peut « agir qu'avec un jugement profond ; elle combine sans cesse ses « tableaux, elle corrige ses erreurs, elle élève tous ses édifices avec « ordre. Il y a une imagination étonnante dans la mathématique pra- « tique, et Archimède avait au moins autant d'imagination qu'Homère. » Il ne faut donc pas répéter avec le vulgaire que la raison étouffe l'imagination, et que, pour faire du neuf, il est bon que la mémoire ne dispose pas d'un grand nombre de matériaux. Pour faire du neuf, il faut que le jugement mette en ordre les éléments réunis par l'imagination *passive*. Formez votre jugement, apprenez à raisonner, et vous arriverez peut-être à être neuf. L'imagination n'agit pas, il est vrai, chez les hommes primitifs, barbares, comme elle agit dans le cerveau des hommes civilisés et instruits, car l'imagination *passive* des barbares ne leur représente

¹ Dictionnaire philosophique.

les objets que d'une manière incomplète ou voilée : c'est un miroir qui grossit ou déforme ce qu'il réfléchit, tandis que la mémoire chez les hommes très-civilisés est nette, précise ; c'est une sorte de catalogue sec. De ces deux dispositions différentes, il résulte ceci : c'est que, chez l'homme primitif, l'imagination *passive* est poétique et l'imagination active pauvre, peu développée, et que chez l'homme cultivé, au contraire, sa mémoire lui montre les choses sous leur apparence réelle, tandis que son imagination active peut être très-développée et très-poétique. Qu'on veuille bien me suivre : un homme déjà civilisé voit un poids osciller au bout d'une corde ; son imagination passive ne lui montre pas autre chose que le fait, il n'attache à ce phénomène aucune influence surnaturelle ; pour lui, ce n'est pas un démon qui pousse ce poids à droite et à gauche ; son imagination *active* intervient et lui dit : « Il y a là une loi ; ce poids « oscille parce qu'il est sous l'influence de deux forces, l'une acciden- « telle qui l'a dérangé de sa position normale, l'autre qui l'oblige à la « reprendre, et il la reprendra peu à peu : donc cette dernière force est « la loi ; elle veut que ce poids tende sa corde, de façon à ce que celle-ci « soit perpendiculaire avec l'horizon ; donc il y a une attraction qui « oblige ce poids à tendre au centre du globe terrestre. » Un autre observateur ayant attaché une balle au bout d'un fil lui fait décrire un cercle par un mouvement de sa main. Il voit que le mouvement de rotation imprimé à la balle tient toujours le fil tendu, que le fil se tend d'autant plus que ce mouvement est plus rapide. Son imagination passive lui rappelle que la lune tourne autour de la terre, les planètes autour du soleil ; alors son imagination active lui fait entrevoir les forces centrifuge et centripète. Entrons dans notre sujet. Un barbare a passé à Rome, il a vu des monuments de toutes sortes, il retourne chez lui ; sa mémoire inculte lui retrace ces édifices, les sculptures et les peintures qui les décorent ; il n'a certes pas observé les rapports qui existent entre les divers membres de l'architecture ; il a été bien plus frappé des détails de la sculpture, des sujets représentés en peinture, que des proportions, de l'emploi raisonné des matériaux, des programmes bien remplis. Ces objets qu'il a vus prennent dans sa mémoire des formes bizarres comme celles qui passent dans les songes : ce qui est grand lui laisse le souvenir d'un objet gigantesque ; s'il a vu hisser des matériaux énormes avec des engins puissants, ces engins deviennent pour lui des êtres monstrueux ; pour lui, la statuaire s'anime, la peinture regarde et parle. De retour dans son pays, il veut rassembler ses souvenirs, son imagination passive a la fièvre ; il veut bâtir aussi, mais l'imagination active dort, à peine si elle peut l'aider à tirer de tant d'impressions vives, poétiques, des

bâtisses sauvages où tout est confondu, tout hors de sa place. Quelques siècles plus tard survient un homme civilisé qui examine froidement, avec les yeux du critique, ces essais grossiers; son imagination passive les rassemble, ne tire aucune conséquence. Le jour où il veut faire un monument, dans son esprit se reflètent les chefs-d'œuvre de l'art; mais on ne crée pas avec des chefs-d'œuvre, on ne peut que les admirer ou les imiter, quand, au milieu de ces souvenirs purs qui sont comme une mesure exacte de la valeur des choses, sa mémoire lui retrace ces essais grossiers, expression impuissante, mais expression cependant d'un travail enfanté par des imaginations passives profondément remuées. Alors ces grossières images perdent leurs traits sauvages, il semble que l'imagination active de l'homme cultivé s'empare de l'imagination passive du barbare; à son tour, il voit, non plus ce qu'a fait ce barbare, mais ce que son cerveau lui retraçait, et il le voit avec la puissance de le reproduire.

Il est des temps où l'homme a besoin de l'élément barbare comme la terre a besoin de fumier, car il faut qu'il s'établisse dans le cerveau humain, pour produire quelque chose, une fermentation morale, résultat des contrastes, des dissemblances, d'un défaut de niveau entre la réalité et ce que l'esprit conçoit. Les époques les plus fertiles en travaux de l'esprit sont les époques les plus agitées (il est entendu que je range les arts dans les travaux de l'esprit, n'en déplaise à ceux qui produisent des œuvres d'art, comme les *veloutiers* fabriquent des aunes de velours), celles qui fournissent à l'observateur le plus de contrastes. Si une société parvient à un degré de civilisation avancé, où tout est pondéré, prévu, coordonné, il s'établit un niveau général du bien, du bon, du *convenable*, qui peut rendre l'homme matériellement heureux, mais qui n'est pas fait pour exciter son intelligence. Aux arts il faut le mouvement, la lutte, l'obstacle même; l'absence de mouvement dans l'ordre moral comme dans l'ordre physique amène bientôt la corruption. La société romaine, placée au centre de l'Occident, maîtresse absolue de tous les peuples connus, s'affaiblit et se corrompt ainsi par le défaut de discussions et de contrastes. Les mœurs déclinent, les arts déclinent, par cette seule raison que tout ce qui ne se renouvelle pas en ce monde par le mouvement et l'appoint d'éléments étrangers périt. Il en est des idées comme des familles: il faut les croiser, si on ne veut pas les voir physiquement décliner.

Que dira le poète au milieu d'une société parfaitement réglée, gouvernée, policée, où chacun possède une même quantité d'idées de même nature sur chaque chose? L'excès, le contraste sont nécessaires au poète.

Si un homme de cœur voit son pays envahi, s'il est témoin d'abus odieux, si sa conscience est opprimée, s'il souffre ou espère, si cet homme est poète, sa verve s'anime malgré lui; il écrit alors, il touche, il émeut; mais s'il vit dans un monde élégant, tolérant, facile, où l'excès seul est considéré comme un manque de goût, que dira-t-il? Il décrira les fleurs, les ruisseaux et les vertes prairies, ou, échauffant son esprit à froid, il se lancera dans le domaine du fantastique, du monstrueux, de l'impossible, ou encore il manifestera un vague désir, un dégoût sans cause, il exprimera des souffrances sans objet. Non; le vrai poète, fouillant profondément cette société si calme, si uniforme en apparence, ira chercher dans les cœurs des sentiments qui ne périssent jamais chez l'homme, où qu'il vive; sous les vêtements semblables dont chacun se couvre, il trouvera des passions diverses, nobles ou basses, il rétablira à nos yeux ces contrastes que nous nous efforçons de faire disparaître, et, à ce prix seulement, il se fera écouter et lire. Plus la société est civilisée, policée, plus l'artiste est obligé d'analyser, de disséquer les passions, les mœurs, les goûts, de recourir aux principes, de les saisir et de les montrer nus, s'il prétend, au milieu de cette société uniforme et pâle à l'extérieur, laisser une trace profonde. Aussi est-il plus difficile d'être artiste dans des temps comme les nôtres qu'au milieu de gens rudes, grossiers, déployant hautement leurs passions bonnes ou mauvaises. Aux époques primitives, le *style* s'impose à l'artiste; aujourd'hui, c'est à l'artiste à retrouver le style.

Mais qu'est-ce que le style? Je n'entends pas parler ici du style en tant que moyen de classification des arts par périodes, mais du style inhérent à tous les arts de tous les temps, et, pour me faire mieux comprendre, je dirai qu'indépendamment du style de l'écrivain dans chaque langue, il est un style qui appartient à tous les langages, parce qu'il appartient au génie humain. Ce style, c'est l'inspiration, mais c'est l'inspiration soumise aux lois de la raison, c'est l'inspiration revêtue d'une distinction particulière à toute œuvre produite par un sentiment vrai analysé rigoureusement par la raison, avant d'être exprimé; c'est l'accord intime de la faculté d'imaginer et de la faculté de raisonner; c'est l'effort de l'imagination *active* réglé par la raison. Je l'ai dit précédemment: l'imagination *passive* d'un Grec lui rappelle un homme sur un cheval, son imagination *active* le porte à faire de ces deux êtres un seul être; la raison lui démontre comment il doit souder le torse de l'un sur le poitrail de l'autre; il crée un centaure, et cette création a *du style* pour le Grec comme pour le Français.

Un écrivain distingué a dit dernièrement qu'en architecture « le style

c'est l'époque d'abord, l'homme ensuite ¹. » Cette définition me paraît prendre ce qu'on est convenu d'appeler *les styles* pour le style. Il est des époques qui ont leur style, mais qui manquent de style. Telle est, par exemple, la période romaine sous les derniers empereurs d'Occident. Il y a le style Louis XIV, le style Louis XV; on a même découvert depuis peu le style Louis XVI. Cependant, un des caractères de l'art de l'architecture pendant la fin du xvii^e et le xviii^e siècle est l'absence du style. « Il faut définir les termes, » dit Voltaire, et Voltaire a raison souvent. Le style et le cachet archéologique sont deux choses distinctes.

Le style réside dans la distinction de la forme, il est un des éléments essentiels de la beauté, mais ne constitue pas la beauté à lui seul. La civilisation émousse les instincts de l'homme qui le portent à mettre du style dans ses œuvres d'art, mais elle ne les détruit pas. Ces instincts agissent malgré nous. Au milieu d'une réunion, vous distinguez une personne entre toutes. Cette personne ne possède aucun de ces caractères frappants qui constituent la beauté; ses traits ne sont pas réguliers; cependant, poussé par une puissance mystérieuse, vos regards se reportent sans cesse vers elle. Si peu que vous ayez l'habitude de l'observation, vous arrivez à vous expliquer les raisons qui vous obligent à satisfaire ce besoin instinctif de vos yeux; c'est d'abord une ligne singulière, une harmonie entre l'ossature et les muscles; c'est un ensemble irrégulier parfois, mais un ensemble pour lequel vous vous sentez de la sympathie ou de l'antipathie. Un contour, certaines formes des os que recouvrent des muscles en rapport avec ces formes, la façon dont les cheveux sont plantés sur le crâne, l'attache des membres, l'accord entre les gestes et la pensée vous préoccupent. Bientôt vous avez sur les habitudes, les goûts, le caractère de cette personne, des idées arrêtées. C'est la première fois que vous la voyez, vous ne la connaissez pas, vous ne lui avez jamais parlé. Cependant vous bâtissez sur sa tête un roman tout entier. Les êtres animés qui ont du *style* sont les seuls qui possèdent cette attraction mystérieuse. L'espèce humaine est si souvent gâtée par une fausse éducation, par des infirmités morales et physiques, qu'il n'est pas commun de trouver un de ses membres possédant le style; mais voyez les animaux, ils possèdent tous cette harmonie, cette conformité parfaite entre l'enveloppe et l'instinct, le souffle qui les fait mouvoir. Aussi peut-on dire que les animaux ont du style depuis l'insecte jusqu'au plus noble parmi les quadrupèdes. Chez eux, jamais un geste faux, jamais

¹ *Traité d'Architecture* de M. Léonce Raynaud, t. II, p. 86.

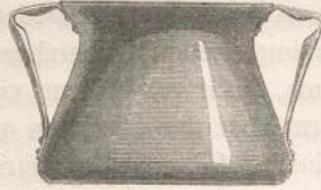
un mouvement qui n'indique nettement un besoin ou une intention définie, un désir ou une crainte ; les animaux ne sont jamais affectés, maniérés, vulgaires ; beaux ou laids, ils possèdent le *style*, parce qu'ils n'ont que des sentiments simples et qu'ils cherchent la fin par des moyens simples, directs. L'homme, et surtout l'homme civilisé, étant un animal très-compiqué, transformé par une éducation qui lui apprend à lutter contre ses instincts, il lui faut faire un effort rétrospectif, dirai-je, pour trouver le style, et Alceste a raison quand il préfère au sonnet d'Oronte ces vers :

Si le roi m'avait donné
Paris sa grand'ville.

Chacun est de l'avis d'Alceste, ce qui n'empêche pas les Oronte de continuer à faire de plats sonnets, les architectes de couvrir leurs édifices d'ornements sans raison et sans style.

Nous sommes aujourd'hui devenus étrangers aux idées simples et vraies qui portent les artistes à mettre du style dans leurs conceptions ; il est donc nécessaire, je crois, de définir les éléments constitutifs du style et surtout d'éviter les équivoques et ces phrases vides de sens répétées avec le respect profond que le plus grand nombre professe pour ce qui est incompréhensible. Il faut rendre les idées palpables, leur donner une figure, si l'on tient à les répandre. Si nous voulons que l'on comprenne ce que c'est que le style de la forme, il faut se résoudre à saisir la forme et à la prendre dans ses expressions les plus simples. Prenons donc un des arts primitifs, celui qui tout d'abord est mis en pratique chez tous les peuples, parce qu'il répond à un des premiers besoins : l'art du chaudronnier, par exemple. Combien a-t-il fallu d'années à l'homme pour affiner le cuivre, pour le réduire en lames minces, pour, de ces lames, faire un vase propre à contenir un liquide, cela nous importe peu. Nous prenons cet art au moment où l'homme a reconnu qu'en battant une feuille de cuivre d'une certaine manière, on peut la modeler et lui donner la forme d'un vase. L'ouvrier n'a besoin, pour obtenir ce résultat, que d'un morceau de fer comme point d'appui et d'un marteau. Il peut ainsi, en battant la feuille de cuivre, la retourner sur elle-même, et d'une surface plane faire un corps creux. Il laisse donc un fond plat, circulaire, à son vase, afin qu'il soit stable lorsqu'il est plein. Pour éviter que le liquide ne puisse s'épancher lorsqu'un mouvement est imprimé au vase, il rétrécit son orifice supérieur, puis l'évase brusquement, afin de verser facilement le liquide qu'il doit contenir ; la forme la plus naturelle, celle donnée par le mode de fabrication, est donc celle-ci (fig. 1). Il faut pouvoir prendre ce vase : l'ouvrier y

attache des anses au moyen de rivets. Mais comme ce vase doit être



retourné lorsqu'on le vide et qu'on veut l'assécher, l'ouvrier fait en sorte que ces anses ne débordent pas le niveau supérieur du vase. Ainsi façonné par les moyens inhérents à la fabrication, ce vase a du style, 1° parce qu'il indique parfaitement sa destination, 2° parce qu'il est façonné en raison de la matière employée et des moyens propres à la nature de cette matière, 3° parce que la forme obtenue est celle qui convient à la matière dont est composé cet objet et à l'usage auquel il est destiné. Ce vase a du style, parce que le raisonnement humain indique exactement la forme qui lui est propre. Les chaudronniers eux-mêmes quittent la ligne du vrai et du bon par l'envie de faire mieux ou autrement que leurs devanciers. Survient donc un second chaudronnier qui veut modifier la forme du vase primitif, afin de séduire l'acheteur par l'attrait de la nouveauté; il donne quelques coups de marteau de plus et arrondit la panse du vase que chacun jusqu'alors trouvait bon (fig. 2). En effet, la forme est nouvelle, et toute la ville veut avoir des vases



façonnés par le second chaudronnier. Un troisième chaudronnier, voyant que l'arrondissement de la panse du vase de cuivre séduit ses concitoyens, va plus loin, et fait un troisième vase (fig. 3); c'est à qui en achètera. Ce dernier ouvrier, ayant perdu de vue le principe, déraisonne alors à son aise; il attache à son vase des anses développées qu'il déclare être du dernier goût. On ne saurait retourner ce vase pour le faire égoutter sans fausser ses anses, mais chacun d'applaudir, et le troisième chaudronnier passe pour avoir singulièrement perfectionné son art, tandis qu'à tout prendre il n'a fait qu'enlever à une forme son style propre, a produit un objet disgracieux et relativement incommode.

Cette histoire du vase de cuivre battu est celle du style dans tous les

arts. Les arts qui cessent d'exprimer le besoin qu'ils ont en vue de satisfaire, la nature de la matière employée et le moyen de la façonner, cessent d'avoir du style. Le style de l'architecture de la décadence romaine et du XVIII^e siècle est de n'en plus avoir. On peut dire, puisque c'est l'usage, le style des arts du Bas-Empire, du règne de Louis XV; mais on ne peut dire : les arts du Bas-Empire, ceux du règne de Louis XV *ont du style*, car leur défaut (si c'en est un), c'est de se passer du style, puisqu'ils manifestent un mépris évident pour la forme vraie, convenable à l'objet comme à son usage. Si une matrone romaine du temps de la République apparaissait dans un salon rempli de femmes habillées avec des paniers ou des cages, coiffées avec de la poudre et tout un échafaudage de plumes ou de fleurs, la dame romaine semblerait vêtue d'une étrange façon; il n'est pas moins certain que son vêtement aurait du style, et que ceux des dames à paniers auraient le *style* de leur temps, mais non du *style*. Voilà donc, je le crois, un point de départ connu pour apprécier le style. Est-ce à dire que le style soit inhérent à une seule forme, et que les femmes, par exemple, si elles veulent que leurs vêtements aient du style, doivent s'habiller comme la mère des Gracques? Non, certes. Le vêtement de satin et celui de laine peuvent chacun avoir du style, mais à la condition que la coupe de l'un et de l'autre ne contrarie pas les formes du corps, qu'elle ne les exagère pas d'une manière ridicule, qu'elle ne gêne point ses mouvements, et que le vêtement de laine et celui de satin seront taillés chacun en ayant égard aux qualités particulières à ces deux étoffes. Dans tout ce qu'elle produit, la nature a toujours du style, parce que, si variées que soient ses productions, celles-ci sont toujours soumises à des lois, à des principes invariables. Une feuille d'arbuste, une fleur, un insecte, ont du style, parce qu'ils croissent, se développent, se conservent par des lois essentiellement logiques. On ne peut rien enlever à une fleur, car dans son organisation chaque partie accuse une fonction en adoptant la forme qui convient à cette fonction. Le style réside uniquement dans l'expression vraie et sentie d'un principe et non dans une forme immuable; donc, comme rien n'existe qu'en vertu d'un principe, il peut y avoir du style dans tout. Je l'ai déjà dit, et je le répète de peur qu'on n'oublie, les discussions d'art roulent sur des équivoques. On vous dit dans les écoles : L'art grec est empreint de style; ce style est pur, c'est-à-dire complet, sans alliage, donc prenez la forme grecque si vous voulez que votre art ait du style. Autant vaudrait dire : Le tigre ou le chat ont du style; donc déguisez-vous en tigre ou en chat si vous voulez qu'on vous trouve du style. Il faudrait faire comprendre pourquoi le chat et le tigre, une fleur

et un insecte ont du style, et dire : Procédez comme la nature dans ses productions, et vous pourrez mettre du style dans tout ce que votre cerveau concevra. Cela n'est pas facile, il est vrai, au milieu d'une civilisation compliquée, fort embarrassée de savoir ce qui lui convient, soumise à des traditions et à des préjugés, par habitude plutôt que par conviction, à la mode, blasée, sceptique et peu faite pour admettre l'expression vraie d'un principe ; mais cela n'est pas impossible.

C'est, à mon avis, une doctrine singulière que celle tendant à prouver qu'une civilisation très-avancée exclue nécessairement le style de l'art. On peut toujours donner aux arts cet élément nécessaire à leur splendeur et à leur durée. Pour cela, il faut recourir à la froide raison. Je m'explique. Chez des peuples primitifs, l'esprit de l'artiste ne peut produire que des œuvres possédant le style, parce que cet esprit ou cette imagination procède à peu près comme la nature. Un besoin ou un désir se manifeste, l'homme emploie le moyen le plus direct pour obtenir la satisfaction de l'un ou de l'autre. Alors le style réside dans ce moyen simple employé par l'artiste, il est indépendant de l'homme ; mais, en l'an de grâce 1859, en France, nous n'en sommes plus là. Nous savons à peine lire et écrire, qu'on nous fait traduire les auteurs classiques grecs et latins, que nous apprenons par cœur et Corneille, et Boileau, et Racine ; on a le soin de nous expliquer les beautés de ces poètes, de ces écrivains ; si nous sommes intelligents, nous comprenons l'explication qu'on nous donne, mais non la qualité qu'on nous signale ; de sorte qu'imbus de cet enseignement (que je suis loin de blâmer d'ailleurs), sortis des bancs du collège, si nous voulons exprimer une pensée qui nous vient, nous cherchons d'abord (en admettant que nous ayons profité de l'enseignement donné) comment Cicéron, Horace ou Boileau, s'y seraient pris pour donner un tour littéraire ou poétique à cette même pensée. Notre éducation nous entraîne ainsi à donner à ce qui nous est propre un style qui appartient à des œuvres dont on nous a fait apprécier le mérite. Mais, dans le domaine des lettres, tout le monde veut

Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime ;

parce que tout le monde lit et que le plus grand nombre tient à comprendre ce qu'il lit. Le poète ou l'écrivain de nos jours qui « du ciel a reçu l'influence secrète, » sans oublier Cicéron ou Virgile, Racine ou Voltaire, sent bientôt qu'il doit exprimer ses idées, non point en se servant littéralement des formes et du tour employés par ces auteurs, mais en procédant comme eux. L'instruction aide le véritable écrivain, sans entraver son génie particulier, parce que le jugement public lui sert de

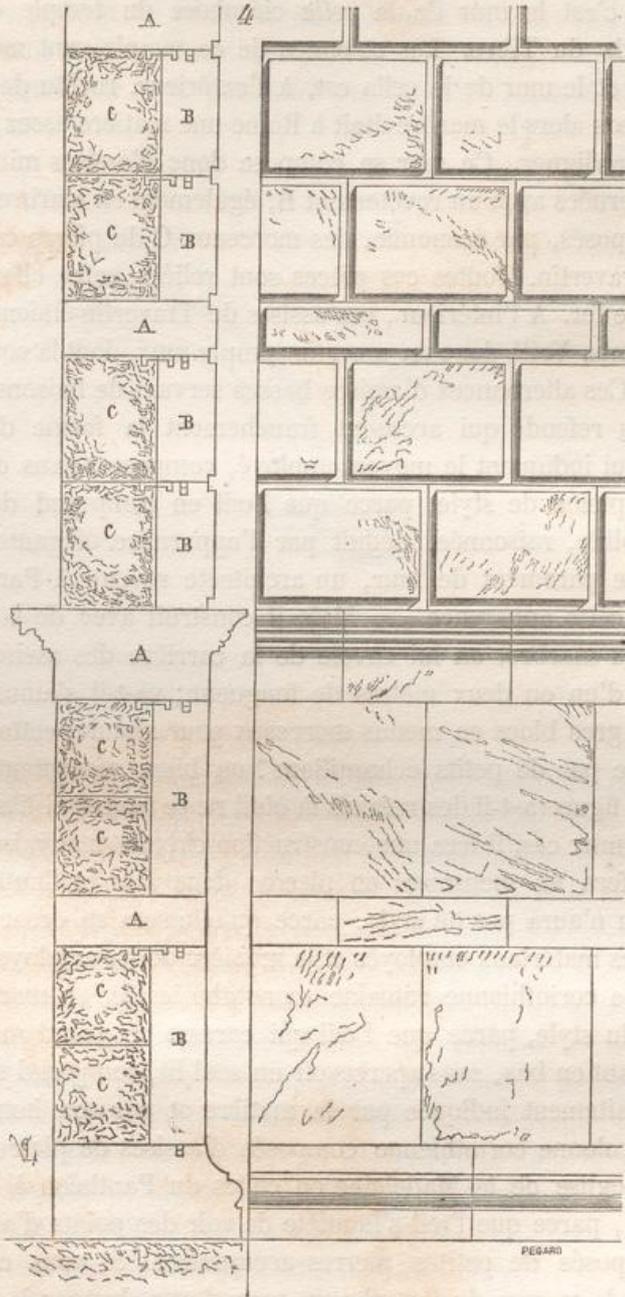
guide. Mais dans l'art de l'architecture, nous n'avons pas cette pierre de touche du sens commun. Le public regarde l'architecture comme on regarde un livre quand on ne sait pas lire. On peut en admirer la reliure et la typographie, mais c'est tout. Si le livre renferme les plus lourdes sottises, cela n'importe guère à celui qui ne sait pas en déchiffrer les caractères. Privée donc de ce jugement du public, notre jeunesse se nourrit des œuvres de l'antiquité et de ce qu'on est convenu d'appeler les beaux temps modernes. Nous allons à Rome, à Athènes. Pénétrés des beaux exemples de l'antiquité, aperçus sous un ciel pur, nous sommes un matin plongés dans les brouillards de la Seine, et on nous demande de construire un édifice sur un programme nouveau, comme il n'en existe ni en Grèce ni en Italie. Observez encore que si les œuvres de Virgile, d'Horace et de Cicéron nous sont parvenues entières, pures d'alliage, il n'en est pas de même des monuments d'architecture de l'antiquité, débris mutilés d'un art dont aucun livre, aucun enseignement ne nous explique le sens vrai, la raison d'être, les rapports avec les mœurs et les idées des peuples qui les ont élevés. Certainement les passions, les mouvements de l'âme humaine sont les mêmes dans tous les temps; mais est-ce à dire que Napoléon I^{er}, par exemple, eut les mêmes idées qu'Alexandre sur les choses et sur ses semblables? Or, ce sont précisément ces différences dans les rapports des hommes entre eux, dans leurs idées, qui ont et doivent avoir sur l'art, et sur l'art de l'architecture en particulier, une grande influence. Un Grec ou un Romain pouvait attacher à certaines formes certaines idées qui sont perdues pour nous; ces formes, qui devaient apparaître dès lors pour rappeler ces idées, n'ont plus de raison d'exister, du moment que les idées n'ont plus cours.

J'admets parfaitement que la beauté est une; que, comme le dit un auteur de notre temps, à propos de l'art de l'architecture, « le bon est le fondement essentiel du beau. » Mais alors il faut s'entendre sur ce qui est bon. Pour la plupart des hommes, le bon consiste dans l'emploi habituel d'une idée ou d'une forme, bien que cette forme ou cette idée puisse ne pas être bonne en les comparant à d'autres.

On trouve un procédé bon, un usage bon, parce que ce procédé et cet usage nous sont familiers; relativement à un autre procédé et à un autre usage qui nous sont inconnus, ils peuvent être mauvais ou tout au moins insuffisants. Il était bon de naviguer à la voile quand la force de la vapeur était ignorée; aujourd'hui ce moyen, excellent autrefois, n'est pas bon relativement à ceux que l'industrie moderne nous fournit. On peut en dire autant des idées, des systèmes, des principes qui dominant les questions

d'art ; or les idées, les systèmes et les principes venant à se modifier, les formes doivent se modifier à leur tour. Nous admirons un vaisseau de cent canons gréé de façon à employer le vent comme moteur ; nous reconnaissons qu'il y a dans cette œuvre humaine, le principe étant admis, non-seulement un effort d'intelligence merveilleux, mais encore des formes si parfaitement appropriées à l'usage, qu'elles nous semblent belles et qu'elles le sont en effet ; mais si belles que soient ces formes, du jour où la force de la vapeur intervient, il faut les changer, car elles ne sont pas applicables au nouveau moteur, partant elles ne sont plus *bonnes*, et, raisonnant d'après l'axiome cité tout à l'heure, elles ne seraient plus belles pour nous. Puisqu'à notre époque, quand nous sommes dominés par une nécessité absolue, nous soumettons nos œuvres à cette nécessité, nous sommes donc aptes à retrouver le style dans l'art, qui n'est que l'application rigoureuse d'un principe. Nous construisons des édifices publics qui manquent de style, parce que nous voulons allier des formes laissées par les traditions à des besoins qui ne sont plus en rapport avec ces traditions. Les ingénieurs navals, les constructeurs de machines ne cherchent pas, en faisant un vaisseau à vapeur ou une locomotive, à rappeler les formes d'un vaisseau à voiles du temps de Louis XIV ou d'une diligence attelée, ils obéissent aveuglément aux nouveaux principes qui leur sont donnés, ils produisent des œuvres qui ont leur caractère propre, qui ont leur style, en ce sens qu'aux yeux de tous ces productions indiquent une destination qui n'a rien de vague. Pour tout le monde, la locomotive, par exemple, a sa physionomie qui en fait une création à part. Rien n'indique mieux que ces lourdes machines roulantes la force domptée ; ses mouvements sont doux ou terribles, elle s'avance avec une farouche indépendance ou semble frémir d'impatience sous la main de ce petit homme qui la lance ou l'arrête à son gré. La locomotive est presque un être, et sa forme extérieure n'est que l'expression de sa puissance. Une locomotive donc a du style. C'est un horrible chariot, vont dire quelques-uns. Pourquoi horrible ? Ne porte-t-elle pas la physionomie vraie de sa brutale énergie ? N'est-elle pas pour tous une chose complète, organisée, possédant un caractère particulier, comme une pièce d'artillerie, comme un fusil possèdent le leur ? Il n'y a de style que celui qui est propre à l'objet. Un vaisseau à voiles a du style, mais un bateau à vapeur qui dissimulera son moteur pour prendre l'apparence d'un bâtiment à voiles n'en aura pas ; un fusil a du style, mais un fusil qui sera fait de façon à ressembler à une arbalète n'en aura pas. Eh bien ! nous, architectes, depuis longtemps nous façonnons des fusils en cher-

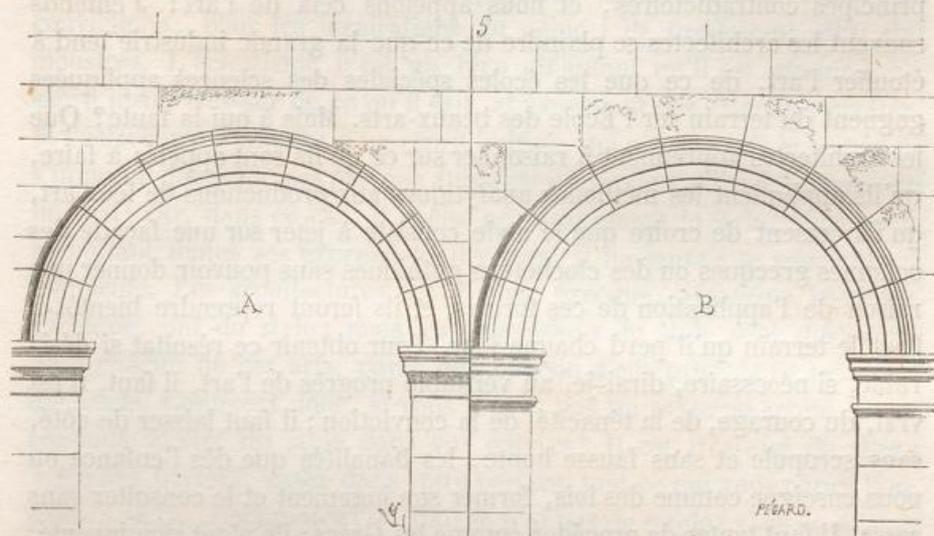
chant à leur donner autant que possible l'apparence d'une arbalète, ou tout au moins la forme d'une arquebuse à rouet, et il se trouve de graves



personnages qui nous soutiennent que si nous abandonnons la forme de l'arquebuse à rouet, nous sommes des barbares, que l'art est perdu, qu'il n'y a plus qu'à se voiler la face. Laissons là les métaphores. Voici (fig. 4)

une construction de la belle époque romaine, c'est-à-dire de l'époque pendant laquelle les Grecs étaient appelés à construire les édifices de Rome : c'est le mur de la *cella* circulaire du temple de Vesta, sur les bords du Tibre. Les colonnes de ce temple sont monostyles, en marbre, et le mur de la *cella* est, à l'extérieur, revêtu de la même matière ; mais alors le marbre était à Rome une matière assez rare pour ne la pas prodiguer. Ce mur se compose donc d'assises minces A de marbre, alternées avec un revêtement B, également en marbre, derrière lequel sont posés, par économie, des morceaux C de pierre calcaire du pays, de Travertin. Toutes ces pièces sont reliées entre elles par des crampons de fer. A l'intérieur, ces assises de Travertin étaient revêtues de stucs peints. Voilà donc un mur, un simple mur, dont la construction a du style. Ces alternances d'assises basses servant de liaisons au revêtement, ces refends qui accusent franchement la forme de chaque morceau, qui indiquent le moyen employé, composent sans efforts une décoration pleine de style, parce que l'œil en comprend de suite la structure solide, raisonnée. Séduit par l'apparence élégante et ferme de ce simple parement de mur, un architecte revenu à Paris voudra reproduire cette apparence..... Mais il construit avec de la pierre et non avec du marbre, on lui envoie de la carrière des assises d'égale hauteur et d'un ou deux mètres de longueur ; va-t-il s'amuser à faire débiter ces gros blocs en menus morceaux pour simuler cette construction motivée par de petits échantillons ? ou bien, se contentant d'une apparence, figurera-t-il des refends là où il ne se trouve ni lits ni joints ? Dans le premier cas, il fera une construction chère et mauvaise ; dans le second, il fera un mensonge en pierre ; dans l'un et l'autre cas, sa construction n'aura pas de style, parce qu'elle sera en désaccord avec la nature des matériaux employés et la manière de les employer à Paris. Une colonne corinthienne romaine monolithe isolée, en marbre ou en granit, a du style, parce que l'œil qui caresse ce grand morceau de pierre du haut en bas, sans apercevoir un seul lit, comprend sa fonction rigide parfaitement indiquée par la matière et par son homogénéité. Mais une colonne corinthienne composée d'assises de pierres, comme celles de l'église de la Madeleine ou celles du Panthéon à Paris, n'a aucun style, parce que l'œil s'inquiète de voir des points d'appui aussi grêles composés de petites pierres accumulées. Si vous changez la matière ou le moyen de l'employer, vous devez changer la forme. Si vous changez le programme, vous devez changer les dispositions du plan. Un profil n'a pas du style par lui-même : il n'a du style que par la fonction ou la place qu'il occupe. Les Romains, bien qu'inférieurs aux

Grecs quand il s'agit de l'application du style à l'objet, nous sont cependant très-supérieurs. Ainsi, par exemple, ils bâtissent une rangée d'arcades portant un mur, ils donnent aux claveaux des arcs la force qui convient et ils accusent ces arcs par des moulures qui en indiquent à l'œil l'épaisseur et la puissance (fig. 5, A), c'est-à-dire qu'ils extra-



dossent les claveaux et que la décoration moulurée ne se profile que sur ces claveaux. Nous trouvons ces arcades fort belles, nous voulons faire des archivolttes semblables; mais, en barbares que nous sommes, nous les appareillons conformément au tracé B. Alors, je le demande, que signifient les moulures de l'archivolte débordées par des claveaux disposés en *tas-de-charge*? Ce n'est qu'un lourd contre-sens. L'architecte dit au public : « Vous admirez les arcades romaines de tel édifice, je les ai scrupuleusement copiées, donc admirez mes arcades. » Le public n'admire pas; il n'est pas en état d'expliquer pourquoi, il ne sait pas ce que c'est qu'un arc extradossé, ce que sont des *tas-de-charge*; mais quelque chose le gêne dans cet appareil en contradiction avec la décoration, il retourne admirer la construction romaine, et il a raison. Il faut le dire, les Romains ont été les premiers à oublier ces vrais principes du style, mais ce n'est pas en cela qu'il nous faut les imiter.

Aujourd'hui, le style a fui les arts pour se réfugier dans l'industrie; mais il pourrait retourner aux arts si l'on voulait mettre dans leur étude et leur appréciation un peu de cette raison que nous savons appliquer aux choses de la vie matérielle. Au contraire, il semble que plus notre

esprit se laisse diriger par le raisonnement quand il s'agit de l'industrie, et plus il s'égaré quand la question d'art intervient. Nous qui, dans la fabrication de nos machines, donnons à chaque pièce qui les compose la force et la forme qui leur conviennent; qui ne mettons rien de trop, rien qui n'indique une fonction nécessaire, dans notre architecture nous accumulons sans raison des formes prises de tous côtés, résultats de principes contradictoires, et nous appelons cela de l'art! J'entends souvent les architectes se plaindre de ce que la grande industrie tend à étouffer l'art, de ce que les écoles spéciales des sciences appliquées gagnent du terrain sur l'École des beaux-arts. Mais à qui la faute? Que les architectes apprennent à raisonner sur ce qu'ils sont appelés à faire, qu'ils appliquent les méthodes analytiques aux productions de leur art, qu'ils cessent de croire que le style consiste à jeter sur une façade des colonnes grecques ou des clochetons gothiques sans pouvoir donner une raison de l'application de ces formes, et ils feront reprendre bientôt à l'art le terrain qu'il perd chaque jour. Pour obtenir ce résultat si désirable, si nécessaire, dirai-je, au véritable progrès de l'art, il faut, il est vrai, du courage, de la ténacité, de la conviction; il faut laisser de côté, sans scrupule et sans fausse honte, les banalités que dès l'enfance on nous enseigne comme des lois, former son jugement et le consulter sans cesse. Il faut tenter de procéder comme les Grecs; ils n'ont rien inventé, mais ils ont tout transformé. Que notre admiration pour eux ne se borne pas à copier leurs œuvres ainsi qu'un scribe copie un manuscrit sans le lire; lisons le livre et retenons-en l'esprit, avant de copier la lettre.

Tout artiste, musicien, architecte, sculpteur et peintre peut, par suite d'une profonde connaissance des ressources de son art et d'un raisonnement juste, mettre du style dans ses œuvres, car tout artiste qui sait et observe arrive à décomposer le style, à savoir en quoi il consiste; de l'analyse il passe à la synthèse. L'artiste même qui ne possède que des connaissances solides, de la pratique, mais qui est dépourvu de génie (croyons prudemment que nous sommes tous dans ce cas), est apte à comprendre le style, à revêtir ses œuvres de cette qualité qui seule les fait admettre par la postérité. Arrivés tard, il nous est fort difficile d'avoir des idées neuves; ce serait beaucoup de conserver le style dans nos productions d'art; mais comme le style n'est qu'une application de la faculté de raisonner à un objet, cela est possible. Il est entendu que je ne confonds pas le style avec la *manière*; la manière est au style ce que l'afféterie est à la grâce. Certaines natures ont le privilège de naître avec ce don qu'on appelle la grâce; mais l'observation, l'habitude du beau et du bon, ce qui n'est autre chose que le goût, conduisent l'homme à

mettre de la grâce dans ce qu'il fait et ce qu'il dit; la manière est l'imitation superficielle du style, ce n'en est pas l'intelligence.

Les artistes de notre époque et les architectes en particulier ont, à mon avis, la faiblesse de se croire doués de génie, ou du moins agissent-ils de manière à le faire supposer. Lorsqu'ils composent, ils prennent les divagations d'une imagination trop pleine de souvenirs, mais sans convictions, pour les inspirations du génie : ils produisent ainsi des monstres. L'éclectisme n'est un bien qu'autant qu'il est soumis à un esprit juste, très-sûr de ce qu'il sait, et possédant des principes arrêtés. Si l'éclectisme s'empare d'un esprit indécis, qui n'a pas pris le temps de s'imposer des principes par une étude raisonnée de l'art, l'éclectisme est un mal; car, dans ce cas, il exclut nécessairement le style, puisque en admettant toutes ses expressions diverses, il ne saurait se soumettre à une seule. Les architectures égyptienne, grecque, byzantine, romaine, gothique, ont du style; mais les expressions du style sont différentes dans chacun de ces arts, parce que chacun d'eux procède de principes différents. Comment donc, si vous n'avez pas un principe arrêté, pourrez-vous mettre du style dans vos œuvres? Il est très-aisé de dire : « Prenez partout, casez dans votre cerveau tout ce qui vous paraît bon, puis.... puis.... composez! — Mais je n'ai pas de guide; vous ne m'avez pas habitué à me servir de ma raison; toutes les cases de mon cerveau s'ouvrent à la fois et jettent au bout de mon crayon des temples égyptiens et grecs, des monuments voûtés de Rome, des arcs et des plates-bandes, des ogives et des pleins-cintres; vous m'avez dit de prendre partout : bon, quand il s'agit de recueillir; mais quand il faut produire, que faire de tout cela? Où commencer, où finir? Parmi toutes ces choses bonnes, quelles sont les meilleures ou celles qui doivent commander aux autres? » Si nous nous sommes habitués à procéder par le raisonnement, si nous possédons un principe, tout travail de composition est possible, sinon facile, et suit une marche ordonnée, méthodique, dont les résultats, s'ils ne sont pas des chefs-d'œuvre, sont au moins des œuvres bonnes, convenables et pouvant avoir du style. Je ne sais si les poètes, les musiciens et les peintres ont de ces inspirations soudaines qui leur dictent une ode, une sonate ou un tableau; je suis disposé à ne le pas croire, par cette raison qu'aucun poète, musicien ou peintre de génie, ne nous a fait part de ces sortes de révélations. Le feu sacré ne s'allume pas tout seul : il faut, pour que sa flamme se développe, amasser bois et braise, disposer convenablement son foyer, souffler et souffler longtemps parfois, pour la voir jeter ses premières lueurs. Alors, il est vrai, si tout a été bien préparé dans l'âtre, ce feu vous réchauffe peu à peu, il brille, il pétille, il vous

brûle, mais, je le répète, il faut prendre quelque peine. Qu'un architecte ait un édifice à construire ; on lui a remis un programme confus (comme tous les programmes écrits), c'est à lui à mettre de l'ordre dans cette première matière. Il faut satisfaire à des besoins et des services divers ; il les étudie séparément, il ne doit pas penser à l'architecture, c'est-à-dire à l'enveloppe de ces divers services ; il se contente de mettre naïvement chaque chose à sa place ; dans chacune des parties de ce programme, il aperçoit un point principal, il le fait ressortir ; son travail compliqué, enchevêtré, se simplifie peu à peu (car les idées simples arrivent les dernières). Bientôt il cherche à souder ces parties étudiées séparément, il simplifie encore ; mais cet ensemble d'études, réunies par de petits moyens, ne le satisfait pas ; il sent que ce corps manque d'unité, les soudures se voient, elles sont gauches. Il cherche encore, met à droite ce qui est à gauche, devant ce qui est derrière, retourne cent fois les dispositions de détail de son plan. Puis (je suppose que c'est un architecte consciencieux, aimant son art et sévère pour lui-même) il se recueille, laisse de côté les feuilles couvertes de tracés ; tout à coup, il croit apercevoir dans son programme une idée principale, dominante (observons que personne ne l'y a mise). La lumière se fait : au lieu de prendre son projet par les détails pour arriver à la combinaison de l'ensemble, il retourne son opération ; il a entrevu l'édifice, comme les services divers doivent se soumettre à une disposition large, commune à tous. Alors ces détails dont l'arrangement mettait son esprit à la torture prennent leur place naturelle. L'idée mère trouvée, les idées secondaires se classent et arrivent au moment nécessaire. L'architecte est maître de son programme, il le tient, il le refait avec ordre, il le complète et le perfectionne. Mais, pendant ce labeur, s'il a pensé à des ordres, aux Grecs ou aux Romains, à Pierre de Montereau ou à Mansard, il est perdu, il va se noyer dans ses souvenirs. Que sera-ce s'il songe, dès le principe, à prendre un morceau au Parthénon, un autre aux Thermes de Caracalla, à la Sainte-Chapelle et aux Invalides ? Non, ces monuments du passé ne l'ont pas préoccupé. Son plan trouvé, l'édifice se dresse dans son esprit ; il voit comme il le bâtit, l'idée dominante du plan se reproduit en élévation. La stabilité, les moyens de construction lui indiquent l'apparence extérieure. Il faut donner une forme, il ne veut pas qu'on l'accuse d'avoir imité l'architecture des Romains, celle de Louis XIV, celle de saint Louis ou de François I^{er} ; il est fort empêché. Il essaye sur le papier.... « Non, ceci ressemble à tel monument.... Non, voilà un ordre qui rappelle tel portique.... Non, ces fenêtres reproduisent celles de tel palais.... Laissons tout cela ; ma structure, ma bâtisse, mes

moyens de stabilité, les voilà ; indiquons nettement ce qu'ils me commandent. » Alors se forme sous sa main une sorte de carcasse, d'ossature ; les services intérieurs se manifestent au dehors, l'idée du plan reparaît franche en élévation, elle indique les parties qu'il faut enrichir, celles qu'il faut sacrifier. Voilà comment l'architecte compose. Ici le rôle de l'artiste commence tout de bon, car ce n'est pas assez que l'architecte soit doué d'un esprit net, que l'expression de sa pensée soit claire, il faut que cette expression se revête de formes attrayantes, il faut attirer les yeux et plaire, si l'on veut être compris. L'artiste qui a bien vu, dont l'imagination passive a recueilli de nombreux exemples choisis et classés avec discernement, a reconnu que, dans tous les arts, l'architecture comprise, il n'existe qu'un nombre restreint de moyens pour rendre les idées ; il a reconnu que les grands effets s'obtiennent par des procédés très-simples appliqués à une pensée dominante ; qu'il est, dans l'architecture, des modes, comme en musique et en poésie ; qu'on ne peut impunément s'affranchir des lois imposées par le sentiment humain, lois qui sont pour les yeux ce que la morale est pour l'âme, un régulateur naturel, indépendant des formes différentes des civilisations ; que le mérite de l'artiste consiste à observer ces lois sans reproduire des formes déjà employées, et qu'après tout ces lois sont indépendantes de telle ou telle forme. Plus tard, je reviendrai sur cette partie si importante de l'art : les règles imposées par le sentiment de la forme. Aujourd'hui, je me borne à suivre l'architecte dans la première partie de son travail, jusqu'au moment où, pour continuer à mettre du style dans son œuvre, il ne lui suffit plus d'avoir des idées nettes, bien ordonnées, et de savoir les exprimer avec clarté.

Voyons maintenant comment les Grecs, qui sont toujours nos maîtres en toute chose, ont procédé au moment où l'art antique, à son déclin, n'était plus que la pâle copie de lui-même ; comment ils furent encore cette fois les initiateurs des arts de l'Occident, et comment ils surent modifier l'art romain, devenu le maître sur la surface de l'Europe et d'une partie de l'Asie.

Les Romains, sous les derniers empereurs qui précédèrent Constantin, avaient déjà un penchant prononcé à placer le centre de l'empire en Orient. En Grèce, sur les rives du Bosphore, en Syrie et jusqu'en Perse, ils avaient construit des villes importantes, élevé des palais et des établissements tels que Rome elle-même n'en posséda jamais. Dans ces contrées, ils s'étaient peu à peu habitués aux splendeurs asiatiques, et, s'ils étaient les maîtres politiques des populations orientales, ils subissaient l'influence de leur goût pour les arts. Définitivement établis à

Byzance, les Romains trouvèrent les éléments d'une renaissance; s'ils ne la désiraient pas, ils n'y étaient pas du moins opposés. Un nouveau culte remplaçait le culte du paganisme, tout concourait donc à faire de cette renaissance une des époques les plus brillantes de l'art. Cependant jusqu'alors le christianisme, tantôt persécuté, tantôt toléré, n'avait pas un art à lui: il vivait sur l'art antique, se servant des monuments qu'on lui laissait et ne se préoccupant guère de leur donner une forme ou des dispositions particulières. Comme lieu de réunion des fidèles, la basilique romaine était et devait être l'édifice le plus favorable aux assemblées chrétiennes; et on pourrait dire, je crois, que les dispositions de la basilique romaine, monument civil, exercèrent une influence sur l'ordre des premières cérémonies ostensibles des chrétiens. Quoi qu'il en soit, car ceci sort de notre sujet, les chrétiens ne se piquèrent pas de posséder un art qui leur fût particulier, et trouvèrent bon de se servir des architectes, sculpteurs et peintres qu'ils avaient sous la main, pour élever et décorer leurs monuments religieux ou civils. La maison d'un Romain adorateur du Christ ne différait pas de celle du Romain adorateur de Jupiter: l'un et l'autre possédaient des esclaves, une épouse légitime qui vivait dans un appartement particulier, avec ses femmes et les enfants; l'un et l'autre passaient la plus grande partie du jour dans les lieux publics, qui étaient les mêmes, sauf l'église pour le chrétien et le temple pour le païen. Pour que le christianisme eût une influence sur les arts, il fallait d'abord qu'il en prit sur les mœurs, sur les habitudes publiques et privées des particuliers: or le christianisme n'avait pas sensiblement changé les mœurs et les habitudes des Latins, tandis que chez les Grecs, au contraire, très-accessibles aux idées philosophiques et religieuses, il avait profondément remué les intelligences, avait été l'occasion d'une foule d'écrits et de discussions qui entraînaient l'opinion à ce point, que les empereurs romains vivant au milieu de ces populations grecques se mêlèrent bientôt de soutenir telle hérésie ou tel dogme attaqué, contrairement aux sages traditions de l'empire. Ce fut alors aussi que la nouvelle religion eut une influence sur les arts. De même qu'on discutait des points de doctrine, on se mit à discuter sur la représentation des personnes divines, des saints; on la combattit ou on l'approuva; approuvant les images, on voulut qu'elles fussent hiératiques; on voulut que l'Église adoptât une forme consacrée. Les empereurs se mêlèrent, eux aussi, de ces discussions d'écoles, de formes, comme ils se mêlaient de discussions théologiques: on était bien loin des Antonins. Dès lors, l'Occident tombait aux mains des barbares, les monuments romains qui couvraient le sol des Gaules, de l'Italie, d'une

partie de l'Espagne, étaient détruits ou ravagés, et, pendant plusieurs siècles, la nuit la plus profonde allait régner sur ces contrées jadis couvertes de villes puissantes et industrieuses.

A Byzance, les empereurs, renonçant désormais à toute influence sur les affaires de l'Occident, vivaient au milieu du luxe, partageant, ainsi que je viens de le dire, les passions mobiles de ces populations grecques au milieu desquelles ils s'étaient établis. L'art cependant se transformait; les Romains avaient importé la voûte avec eux sur les bords du Bosphore, s'ils ne l'y avaient déjà trouvée établie, c'est-à-dire qu'ils avaient seulement importé un système de construction : quant à leur architecture (à laquelle, du reste, on a vu qu'ils attachaient peu d'importance), ils laissèrent les Grecs l'arranger à leur guise. Ceux-ci, toujours subtils, étaient arrivés peu à peu à la modifier. D'abord ils abandonnèrent les *ordres* romains composés de colonnes avec leur entablement complet, et n'employèrent plus la colonne que comme un point d'appui rigide pour porter, non plus des plates-bandes, mais des arcs; bientôt ils n'admirent plus les chapiteaux corinthiens ou composites qui ne présentaient pas une assiette supérieure assez large pour recevoir les sommiers de ces arcs, et qui semblaient grêles et trop refouillés sous des masses de constructions dont on les chargeait; ils évâsèrent donc le chapiteau, élargirent son tailloir et ne couvrirent ses faces vues que de fines sculptures peu saillantes qui ne pouvaient en altérer la solidité. Cherchant les effets surprenants, les tours de force en architecture, ils voulurent poser la voûte hémisphérique romaine sur quatre points d'appui au moyen de pendentifs, et tentèrent, comme dans la construction de Sainte-Sophie, de donner à ces coupoles, ainsi suspendues sur quatre piles seulement, des dimensions jusqu'alors inconnues. Justinien, auquel on attribue la construction de cette église colossale, se préoccupait fort des travaux, les visitait chaque jour. Cette coupole, écroulée au moment où elle venait à peine d'être achevée, était définitivement assise sur ses pendentifs, que Justinien s'écriait, dit-on : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage ! Je t'ai vaincu, ô Salomon ! » Il n'importe guère que ces paroles aient été dites par Justinien, mais il importe beaucoup que des historiens contemporains les lui aient prêtées, car cela indique les changements qui s'étaient faits dans l'esprit des maîtres de l'empire. A Rome, aucun des empereurs ne paraît avoir été passer son temps sur les chantiers des ouvriers, et aucun surtout ne fait de la construction d'un édifice l'affaire importante de sa vie. Les Grecs de l'antiquité vantaient fort leurs monuments, ils en étaient très-fiers; mais les Romains ne parlent guère des leurs; ils se contentent de les élever et de s'en

servir. Un sentiment nouveau s'empare donc des esprits en Orient dès le vi^e siècle; ce sentiment, étranger au caractère latin, issu de la hâblerie grecque, cette tendance à l'hyperbole en fait de créations d'art eut une influence considérable sur la marche de ces arts, influence qui produisit des résultats imprévus quelques siècles plus tard. Constatons qu'à Byzance l'art romain, renouvelé par l'élément grec, est longtemps prospère, et se divise en rameaux dont je vais chercher à faire connaître les directions diverses et le plus ou moins d'étendue. Tout le monde sait les hérésies nombreuses qui s'élevèrent du sein même de l'Église peu après que le christianisme fut reconnu comme religion de l'empire. Parmi ces hérésiarques, Nestorius, évêque de Constantinople, fut exilé en l'an 431. Obligé de se retirer dans la ville de Panopolis, sur la rive droite du Nil, il fut suivi et entouré de nombreux disciples qui avaient horreur de l'injustice qu'ils supposaient lui avoir été faite en le sacrifiant au crédit de saint Cyrille; ces hérésiarques furent bientôt accueillis favorablement par les sectateurs de Mahomet, car ces derniers trouvaient, parmi les proscrits, des hommes instruits dans les connaissances de l'antiquité grecque, cultivant les arts, adonnés aux sciences alors connues. Ils les employèrent donc très-probablement pour tous les travaux d'art qu'ils eurent à entreprendre lorsqu'ils s'établirent autour des provinces dépendant de l'empire d'Orient, car alors les mahométans, tous soldats sortis de leurs déserts, ne possédaient pas d'artistes ni d'artisans parmi eux. Aussi, dès le v^e siècle, une des branches de cet arbre issu des arts grecs et romains fleurit en Asie, en Égypte, en Arabie, au nord de l'Afrique, et devait bientôt s'étendre jusque dans l'Occident méridional. Les empereurs de Byzance n'avaient guère conservé en Italie, après les invasions des barbares, que l'exarchat. A Ravenne, dès le milieu du vi^e siècle, c'est-à-dire un peu après la construction de Sainte-Sophie, ils avaient élevé l'église de Saint-Vital. C'était à peu près le seul jalon d'architecture byzantine planté sur le sol italien. Pendant le cours du viii^e siècle, Léon l'Isaurien, élu empereur d'Orient en 717, ayant embrassé l'hérésie des iconoclastes, donna plusieurs édits pour supprimer les saintes images. Il poussa le fanatisme jusqu'à persécuter tous les gens adonnés aux études des arts, abolit les écoles des lettres sacrées, brûla les bibliothèques. Les peintres, les sculpteurs se réfugièrent sur les côtes d'Italie et se répandirent dans tout le pays. Ce fut parmi ces émigrés que Charlemagne prit les artistes qui devaient l'aider à développer la renaissance qu'il projetait. Les arts byzantins pénétraient par cette voie en Occident, tandis que par les Arabes, qui alors s'étaient peu à peu étendus le long du littoral africain.

ils faisaient invasion aux extrémités de l'Europe occidentale par l'Espagne. Or les Arabes, sectateurs de Mahomet, n'avaient fait que développer les arts transmis par les Nestoriens. L'empire d'Orient menacé, affaibli au VIII^e siècle, répandait ainsi, malgré lui, l'influence de ses arts dans l'Europe latine, tombée dans la plus profonde barbarie. Cependant l'architecture romaine, qui en Italie et dans les Gaules avait laissé de si nombreux débris, réagissait contre cette influence étrangère avec plus ou moins de succès. En Italie, le vieux génie latin n'admettait que difficilement les innovations byzantines. Dans les Gaules même, les traditions romaines conservaient encore assez de puissance pour que l'élément byzantin ne pût que les modifier sans les détruire. Je n'ai pas la prétention de faire ici un cours d'histoire d'architecture, mais de faire saisir d'un coup d'œil la situation des arts en Europe et dans une partie de l'Asie, au moment où les traditions de l'antiquité vont être profondément altérées dans l'esprit et dans la forme. Il me paraît inutile de rechercher ici, en l'absence de monuments existants et de textes sûrs, si les Visigoths et les Lombards ont eu des arts à eux ¹; si ingénieuses que soient les hypothèses à cet égard, ce ne sont toujours que des hypothèses, et je m'abstiendrai d'en présenter aucune; d'ailleurs pourquoi tourner le dos à la lumière? Les arts des Latins de l'antiquité nous sont parfaitement connus; ceux des Grecs byzantins ont laissé des traces visibles sur plusieurs points du continent européen: les produits des mélanges de ces arts sont là devant nos yeux, ils indiquent les éléments qui les composent; pourquoi aller demander à un peuple barbare des influences d'art qui n'ont jamais pu être exercées que par une longue suite de traditions? Un peuple de barbares, si intelligent qu'on le suppose, ne peut avoir des arts que lorsqu'il devient civilisé; il ne devient civilisé que par la longue pratique des arts qu'il a été prendre chez ses voisins, ou qu'il a trouvés sur le sol envahi par lui; en s'instruisant ainsi, il donne un tour nouveau à ce qui lui sert de modèle, mais il n'invente pas: il fait même ce qu'il peut pour se rapprocher le plus possible de ses modèles, et s'il les corrompt ou les copie maladroi-

¹ Voici ce que Grégoire le Grand dit des Lombards: « En quelque lieu que soient les Lombards, nous ne voyons que deuil, nous n'entendons que des gémissements; les cités, les châteaux, les campagnes sont dévastés, la terre est un désert. » M. Léonce Raynaud, dans son *Traité d'Architecture*, semble confondre les Lombards avec la population nommée postérieurement lombarde, et qui n'était que la population latine sur laquelle les Lombards s'étaient rués. Toujours des équivoques. Loin d'ériger des églises, les Lombards ne pensèrent qu'à les détruire. Le peu d'églises qui furent élevées dans la Haute-Italie pendant la domination des Lombards sont l'œuvre de la population latine, qui avait conservé la corporation des *Magistri comacini* au milieu de ces tristes temps d'invasion.

tement, c'est bien malgré lui. Je ne sache pas qu'il existe dans l'Italie septentrionale un seul monument qu'on puisse attribuer aux Lombards ; mais, s'il en existait un, j'oserais affirmer ou qu'il ressemble à une construction latine, ou qu'il se rapproche des édifices byzantins ; la maladresse seule avec laquelle les types auraient été traduits pourrait y ajouter un élément barbare dans l'antique acception de ce mot, c'est-à-dire étranger. S'il n'existe pas de monuments lombards, il existe des constructions élevées sous les Visigoths, qui ont laissé une trace brillante dans les premiers siècles du moyen âge. Eh bien ! ces constructions sont des bâtisses romaines grossièrement faites. Vouloir donner à des barbares quels qu'ils soient une influence expansive, en présence des traditions et des monuments latins qui couvraient encore à cette époque l'Italie et les Gaules, en présence des arts grecs byzantins qui jetaient alors un vif éclat, c'est à peu près soutenir que le mouvement de la renaissance du xv^e siècle en Italie a été provoqué par les Suisses ou les Westphaliens. Mais je crois inutile d'insister sur cette question mise en avant il y a bien des années déjà, résolue négativement avec preuves matérielles, et renouvelée, je ne sais trop pourquoi, depuis peu. Dans l'histoire politique des peuples on a prétendu quelquefois que les événements les plus importants, ceux qui ont exercé une grande influence sur la destinée de ces peuples, étaient dus à de petites causes ; je ne crois guère à cette théorie, mais, dans l'histoire des arts, je n'y crois pas du tout. La marche des arts est lente, conséquente, logique, les grands résultats ne sont que le produit d'efforts considérables, suivis, réguliers, de traditions perpétuées ou reprises, mais dont il est facile de retrouver la trace, pour peu qu'on s'en donne la peine. S'il y a des soubresauts, des revirements brusques en politique, il n'en est jamais ainsi dans les arts, et surtout dans l'art de l'architecture. Il arrive qu'un peuple fait des lois nouvelles, quitte un culte pour en prendre un autre, parce qu'une loi n'est qu'un texte ; un culte repose sur des dogmes qu'à un moment donné une civilisation admet, tandis que les arts, et l'architecture en particulier, tiennent essentiellement aux mœurs, à des traditions, à des habitudes matérielles, à des industries et des procédés qu'aucune puissance humaine ne saurait modifier qu'après une longue série d'études et de tâtonnements. L'Europe devient chrétienne et conserve encore longtemps les mœurs et les habitudes antiques, par conséquent l'architecture antique ; il faut que le christianisme ait changé les mœurs ; il faut plus encore, il faut qu'un torrent de barbares ait inondé, pendant plusieurs siècles, le sol de l'Italie, des Gaules et de l'Espagne ; que les traditions romaines soient perdues, pour qu'on puisse

jeter les fondements d'un art nouveau, et encore ces fondements s'appuient-ils sur les débris des arts romains. Il faut surtout que les idées qui dirigent les civilisations prennent un nouveau cours. A Byzance, l'esprit romain dégénéré est absorbé par l'esprit grec, plus actif et surtout plus propre à recevoir le christianisme. En Occident, le christianisme se trouve en présence d'hommes neufs, barbares, et peut les façonner plus aisément et plus vite qu'il n'eût fait de la vieille organisation romaine. Si alors on veut revenir aux lettres et aux arts, c'est à Byzance qu'il faut recourir, ou tout au moins aux influences émanées de l'empire d'Orient. Cet antique esprit grec est donc un des premiers éléments sur lesquels s'appuiera, tout d'abord, le moyen âge. Or, je l'ai dit dans nos premiers *Entretiens*, l'esprit grec diffère essentiellement de l'esprit romain; le Grec raisonne, discute, cherche sans repos, remue les idées et ne s'arrête définitivement à aucune; la perfection de son intelligence lui fait sentir les dangers de ce mouvement incessant des esprits: aussi, dès que le Grec peut s'attacher à une chose matérielle, à une forme, il la déclare immuable. Pendant que les Grecs de Byzance discutent sur ce qui est insaisissable, comme la philosophie, comme les dogmes religieux, ils prétendent donner aux arts plastiques une forme hiératique: étrange contradiction, singulière lutte entre l'instinct et l'esprit de ce peuple. Son instinct le porte à immobiliser le beau matériel, afin de n'en jamais perdre la tradition, et son esprit le pousse à poursuivre toutes les voies dans l'ordre intellectuel. A cheval sur l'Asie et l'Occident, il est doué de facultés doubles; il conserve précieusement le beau dans l'art, le beau immuable; il le conserve violemment au besoin, et il montre aux temps modernes le champ immense de la science, de la discussion, de l'examen dans l'ordre moral. Il reste antique dans l'emploi des arts, il est moderne par l'esprit. Les Grecs, ainsi que tous les peuples qui ont pris la tête de la civilisation, inclinèrent toujours à se mettre en opposition avec l'influence dominante la plus voisine. Ainsi, dans l'antiquité, les Grecs, placés en flèche devant les nations asiatiques immobiles, présentèrent bientôt l'image du mouvement, mouvement intellectuel, mouvement philosophique, mouvement commercial, mouvement d'art. Quand, au contraire, la puissance politique romaine vint s'établir parmi eux, ils n'avaient plus à craindre l'influence énervante de l'Orient; l'Orient, derrière eux, dans un rayon très-étendu, était soumis à l'empire; mais l'Occident, au contraire, tombait dans le désordre, la barbarie, la nuit la plus obscure; il menaçait le monde civilisé: c'était là qu'était le danger. Aussi les Grecs, d'Occidentaux qu'ils s'étaient faits dans l'antiquité, en face de l'immobilité orientale, se font Orientaux en face de la

barbarie occidentale, comme pour sauvegarder, en les immobilisant à leur tour, les conquêtes de la civilisation, de l'intelligence humaine et des arts. Que ce soit instinct, que ce soit calcul, on n'en doit pas moins proclamer ainsi le peuple grec le grand initiateur de la civilisation européenne, soit dans l'antiquité, soit dans les temps chrétiens. Pendant le règne de la barbarie en Europe, c'est-à-dire du v^e au xii^e siècle, les Grecs furent donc les conservateurs jaloux, exclusifs, des lettres, des arts, de l'industrie, ne permettant pas, même chez eux, de changer quelque chose à ce dépôt sacré, comme si, pendant cette triste lacune dans l'histoire de l'Europe, ils avaient eu la pensée de le transmettre intact à des temps plus prospères. Ce peuple qui, depuis Auguste jusqu'à Constantin, avait poussé l'art dans les voies du caprice, de la fantaisie, qui semblait avoir oublié en quoi consiste le style, et qui ne s'attachait qu'à l'exécution de plus en plus recherchée, matérielle ; ce peuple, dis-je, du moment qu'il se trouve en face de la barbarie, non-seulement s'arrête dans la voie de décadence, mais, par un effort suprême, et certes bien digne d'admiration, il retourne aux sources pures, il revient aux types, il reconstitue ces types en tenant compte du temps, il les fixe, et se sert des restes de la puissante organisation impériale romaine pour défendre qu'on les modifie chez lui. De même que l'empereur en Orient reste le *Pontifex maximus* du nouveau culte, comme il l'était à Rome du culte antique, de même il devient le chef de la doctrine, le chef de l'art déclaré immuable comme un dogme. C'est dans ce dépôt religieusement conservé que l'Occident vient chercher, pendant plusieurs siècles, les germes de ses arts, de ses sciences, de son industrie, et, quand ces germes se sont développés, l'empire d'Orient, affaibli par son immobilité même, vieilli, débordé, s'abîme à son tour dans le flot barbare ; tant il est vrai qu'en ce monde les peuples comme l'homme ont une tâche à remplir, et que, leur tâche remplie, ils doivent disparaître.

J'ai essayé, en quelques lignes, de faire comprendre le rôle de l'art grec pendant les premiers siècles du moyen âge ; il faut expliquer cette influence, comment elle procède en Occident, comment les arts modernes se développent et dans quel sens. J'ai dit tout à l'heure que les Grecs byzantins étaient revenus sur leurs pas après l'installation de l'empire au milieu d'eux, qu'ils avaient abandonné la voie libre, suivie depuis Périclès, pour se renfermer dans des formes hiératiques en présence de la barbarie occidentale. Aucun peuple n'a mieux senti que le peuple grec ce que c'est que le style dans les arts : c'était chez lui affaire d'instinct ; c'était plus encore affaire de raisonnement. Depuis Périclès et après les guerres du Péloponèse, l'art grec, en conservant son admirable exécu-

tion, inclinait rapidement vers le réalisme. Bientôt absorbés dans la puissance irrésistible de Rome, les Grecs devinrent les amuseurs, les artistes, les apprivoiseurs du colosse romain. Comprenant de suite que s'ils avaient pu vaincre et contenir l'Orient, ils étaient impuissants en face de l'organisation politique des Romains, ils se résignèrent à faire pénétrer chez leurs rudes protecteurs les arts, la philosophie et les belles-lettres; mais, en leur donnant ce qu'ils avaient de plus précieux, ils perdirent chez ces maîtres, passablement indifférents en matière d'art, ce parfum délicat qui ne s'exhale que dans un milieu favorable. On n'apprivoise pas un barbare (et pour le Grec le Romain était barbare) sans le devenir un peu soi-même, et malheur aux artistes qui prennent un maître étranger aux choses d'art. Les Grecs donc, en gens d'esprit, ne s'amuserent pas à discuter sur des questions de style avec les Romains, car ils sentaient qu'on ne les eût pas compris, et, se soumettant à leurs programmes rigoureux, ils se contentèrent du rôle de décorateurs; leurs efforts ne tendirent plus qu'à satisfaire aux goûts pompeux des maîtres, à les charmer, s'il était possible, par une exécution brillante, sinon choisie. Que faire sous le régime des Romains? Obéir, et tâcher de devenir Romain soi-même. Mais quand le christianisme devint le culte de l'empire établi à Byzance, les Grecs reprirent la tête des arts. Conservant de l'architecture romaine ce qui appartient aux Romains, la structure, ils arrivèrent à modifier sa décoration: comment? C'est ce que nous tenterons de rechercher tout à l'heure. Dans la construction, ils se permettent des hardiesses qui tiennent à leur génie; mais ces hardiesses sont systématiques, elles sont le résultat du calcul et du raisonnement plutôt que du caprice et de la fantaisie. Une pareille école, dont les principes étaient sévèrement observés, devenait, pour les peuples barbares, la meilleure des écoles, surtout si ces peuples étaient doués d'un génie original et s'ils n'étaient plus sous l'influence de traditions puissantes. Charlemagne entreprit le premier de faire revivre les arts en Occident; mais tout ce qu'il put faire, ce fut de reproduire assez grossièrement quelques monuments dont l'origine était tout orientale. Cependant il fit venir des artistes, des grammairiens, des manuscrits, des étoffes, des meubles de Byzance ou de Lombardie, alors sous l'influence des arts d'Orient; on apprit ainsi, parmi les barbares, à connaître les productions d'une civilisation très-avancée, et cette importation ne cessa que quand l'Occident put développer à son tour un art à lui appartenant. Pour former des écoles d'artistes, Charlemagne ne pouvait s'adresser qu'aux hommes qui, par état, s'adonnaient aux études, aux clercs. Les Francs, possesseurs du sol par droit de conquête,

étaient trop occupés à guerroyer et à se maintenir en possession de leurs domaines pour penser à cultiver les arts. Le peuple des villes ne pouvait songer qu'à vivre et à se défendre, et, quant aux colons et serfs, leur état précaire ne se prêtait guère à l'étude des arts et de l'industrie. Les moines, au contraire, relativement tranquilles, indépendants, formèrent bientôt des écoles d'art desquelles sortirent non-seulement des architectes, mais des sculpteurs, des peintres, des artisans que les abbayes mères envoyaient dans les établissements secondaires. Or, ce grand centre s'était formé sur le sol des Gaules, sur les bords de la Saône, de la Marne, du Rhin, de la Loire, de la Seine. Ce fut, pendant trois siècles, du IX^e au XII^e siècle, de ces contrées que se répandirent les premières notions d'art dans l'Europe occidentale, l'Italie comprise¹, n'en déplaise à ceux qui veulent que les arts occidentaux soient sortis d'Italie depuis l'empire romain. Les monuments, les textes sont des preuves irrécusables. L'Italie était alors, comparativement, plongée dans l'anarchie, exposée à toutes les misères, et ne pouvait songer à former des architectes, encore moins des sculpteurs et des peintres. Voulait-on bâtir des couvents en Italie, des églises; on demandait des artistes à l'ordre de Cluny, ou on recueillait quelques émigrés grecs, contraints de fuir leur pays. A la fin du X^e siècle, les Vénitiens bâtissaient l'église de Saint-Marc; ils adoptaient un plan grec, une ornementation exécutée par des Grecs, et se servaient de colonnes et de plaques de marbre qu'ils avaient été piller sur les côtes de Grèce, alors laissées exposées par l'empire d'Orient affaibli aux insultes des pirates de tous les pays. Dans le nord de l'Italie, on élevait encore des monuments pendant les X^e et XI^e siècles; mais on ne trouve dans les restes de ces édifices que la marque d'une grande indécision, de pâles souvenirs de l'architecture romaine antique auxquels viennent se mêler des emprunts faits aux artistes orientaux. Quant à la partie méridionale de la Péninsule, à peine sait-on ce qui s'y passait pendant ces temps de malheur pour elle. Les Maures établis en Sicile ravageaient les côtes; Rome, depuis longtemps ruinée, ne vivait qu'au milieu de ses vastes débris; si elle bâtissait encore, c'était en accumulant les fragments qu'elle avait sous la main: ce n'était pas là un art. D'ailleurs ce pays ruiné, dévasté sans cesse, pendant plusieurs siècles, sans commerce, sans industrie, en butte à tous les pouvoirs, séparé de l'empire d'Orient et ne pouvant vivre par lui-même, présentait le plus triste tableau. Dès le X^e siècle, au contraire,

¹ Voyez le *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, articles ARCHITECTURE et ARCHITECTURE MONASTIQUE.

il s'était établi, entre l'empire d'Orient et la Gaule méridionale et centrale, un commerce étendu ; des comptoirs vénitiens, qui alors étaient les courtiers de l'Europe, existaient à Limoges, correspondaient avec l'Orient par les ports de la Méditerranée, et avec le Nord par les côtes de l'Ouest. Alors, pendant le x^e et le xi^e siècle, les rapports avec Constantinople étaient incessants, et les arts d'Occident profitaient de la fréquence de ces rapports.

Voyons cependant au milieu de quelles populations et dans quelles circonstances les arts d'Orient venaient ainsi exercer une influence. Quand les Goths, les Francs, les Bourguignons envahirent successivement le sol des Gaules, des bouches du Rhin aux bords de la Méditerranée et à l'Armorique, ils trouvèrent partout l'art romain pratiqué par les populations indigènes. Après avoir dévasté les villes, les édifices, il fallut songer à se loger et bientôt à se défendre ; les nouveaux conquérants ne firent autre chose que de réparer tant bien que mal ce qu'ils avaient saccagé, ou d'imiter les constructions restées debout. Sur le territoire occidental, la structure romaine ne fut donc jamais abandonnée. Ce n'étaient pas les conquérants qui bâtissaient : il fallait bien qu'ils recourussent aux ouvriers du pays, et ceux-ci ne possédaient que les traditions romaines. Mais quand, après l'anarchie qui suivit l'invasion, il s'établit une sorte de gouvernement, le goût du luxe s'empara bientôt des nouveaux possesseurs du sol ; il fallut décorer ces bâtisses grossières, derniers vestiges de l'architecture romaine ; on eut donc recours aux artistes orientaux, et plus encore aux objets transportables, meubles, étoffes, ustensiles, bijoux, que l'on fit venir d'Orient. En conservant donc le mode romain occidental, les sculpteurs, les peintres, depuis Charlemagne, revêtirent les édifices de cette ornementation empruntée aux objets venus d'Orient. Tel galon de soie servit de modèle pour sculpter une frise ; tel coffret, tel dyptique fournit les types des bas-reliefs décorant les tympans et les chapiteaux. Ainsi, l'architecture romaine revêtait, sur quelques points, une nouvelle enveloppe, tandis que sur d'autres elle cherchait à conserver les anciens débris occidentaux épars sur le sol. L'influence byzantine fut très-inégale dans les Gaules pendant le ix^e et le x^e siècle. A Périgueux, par exemple, à la fin du x^e siècle, on bâtissait une église byzantine par son plan et sa forme, romaine dans ses détails décoratifs ; quelques années plus tard, sur la Loire, sur les bords de la Seine et de l'Oise, on élevait des monuments presque entièrement romains quant au plan et à la structure, tandis que leur ornementation était évidemment inspirée de l'Orient. L'époque pendant laquelle se fait le mélange des traditions romaines

avec les importations orientales, à doses différentes, est ce qu'on est convenu d'appeler en France l'époque romane. Or il n'y a pas plus d'unité dans le style roman des Alpes à l'Océan et de la Manche à la Méditerranée qu'il n'en existait entre les diverses provinces couvrant ce vaste territoire ; et quand il s'agit du style roman, il est bon de désigner si c'est le roman de l'Ouest, si c'est celui du Rhône, de la Saône ou de la Marne, si c'est le roman normand, celui de l'Ile-de-France ou le roman du Poitou dont on veut parler. Cependant ces styles divers ont un air de famille qui tient essentiellement au génie de l'Occident continental. Ailleurs¹, j'ai cru devoir nettement aborder cette question. J'ai dit, croyant que cela ne pouvait être contesté par personne, qu'il y a une architecture française du moyen âge. Il est clair qu'en disant architecture française du moyen âge, j'entendais architecture occidentale ou architecture des Gaules, puisque, pendant une grande partie du moyen âge, il n'y a pas à proprement parler une France. Ne supposant pas que cette opinion fût discutée, je n'avais pas pris mes précautions ; j'entendais les étrangers instruits, qui certes ne sont disposés ni les uns ni les autres à nous abandonner ce qui ne nous appartiendrait pas, reconnaître et étudier une architecture française du moyen âge ; il ne m'était pas venu à l'esprit de mettre l'existence de cette architecture en doute. Je vois bien qu'aujourd'hui il faut reprendre cette question ; s'il s'agissait seulement de notre amour-propre national, l'art n'ayant pas de patrie, je n'insisterais pas ; mais c'est qu'il y a là tout autre chose, à mon sens, qu'un sentiment de puérile vanité : il y a une question de vie ou de mort, de décadence ou de progrès pour l'art occidental. Il ne s'agit pas de faire du *chauvinisme* en fait d'art, ou de mettre en batterie une *machine de guerre* destinée à battre en brèche les doctrines prétendues classiques adoptées par l'École des beaux-arts ; il s'agit de réhabiliter un art méconnu, sorti de notre génie occidental, façonné pour nous et par nous à la suite de longs efforts et de luttes qui, bien que pacifiques, sont assez glorieuses pour exciter notre admiration et notre sympathie. J'ai essayé, dans ces *Entretiens*, de faire ressortir les rapports qui ont existé de tout temps entre le génie des peuples que nous connaissons et leurs arts ; or j'entends par peuples ici (car il faut toujours éviter les équivoques), non point des populations bornées par une délimitation politique, ou encore ces agglomérations d'hommes qui n'ont entre eux ni rapports de race, ni communauté d'idées, mais bien ces associations soumises à une pensée dominante, mues par un même tempérament, dirai-je, parce

¹ Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*.

qu'il y a, entre les membres de l'association, affinité de races, rapports de caractères. Les civilisations antiques et modernes s'établissent de deux manières très-différentes; et comme il faut toujours en venir à donner un nom aux choses dans l'ordre intellectuel comme dans l'ordre physique, je dirai qu'il y a la civilisation *sympathique* et la civilisation *politique*. J'appelle civilisation sympathique celle qui se développe au milieu d'une agglomération d'hommes de même race ou de races ayant entre elles certaines affinités. Ces civilisations-là, seules, possèdent des arts qui leur sont propres; les Grecs nous fournissent le plus remarquable exemple de cette forme de civilisation. J'entends par civilisation politique celle qui s'obtient par l'influence prépondérante, soit par les armes, soit par l'adresse, soit par le commerce, d'un peuple (d'une poignée d'hommes quelquefois), sur de vastes territoires occupés par des races qui n'ont avec ces dominateurs, ni même entre elles, aucun rapport. Telle est la civilisation romaine antique. Les Romains forment un corps politique et administratif plutôt qu'une nation; on ne devrait pas dire *le peuple romain*; il n'y a pas de peuple romain (je ne ferai pas l'honneur de donner ce nom, sous l'empire du moins, à la plèbe qui remplissait les rues de Rome); il n'y a qu'une organisation romaine, un gouvernement romain. Aussi n'y a-t-il pas, à proprement parler, d'art à Rome: il n'y a qu'une organisation d'arts appartenant à des *peuples étrangers*, organisation très-parfaite, j'en conviens, mais qui n'est pas et ne peut être l'expression du génie d'un peuple, et qui présente à chaque pas, ainsi que nous l'avons vu et le verrons, les contradictions les plus étranges. Il serait inutile, je crois, de pousser plus loin cet examen de la nature des civilisations et de leur influence sur l'art; mais, en regardant autour de nous en Europe, nous pouvons encore aujourd'hui, et plus que jamais, en constater l'importance. A travers les siècles, les invasions et les catastrophes politiques, nous voyons ces questions de races et de nationalités renaître aussi brûlantes, aussi vives que jamais; et nous qui, en Europe, formons la nation résumant le mieux l'idée d'une civilisation produite par l'unité des sentiments, par l'affinité de races fondues en une seule pensée, nous n'aurions pas un art à nous? ce travail d'unité ne se serait pas produit à l'extérieur par un signe visible?

Les Romains, qui avaient mis six cents ans à subjuguier les populations italiotes, deviennent les maîtres des Gaules en moins d'un demi-siècle. Ce fait nous prouve que, malgré des dissemblances parfaitement constatées par César, il existait déjà depuis longtemps, entre les peuples gaulois, une certaine homogénéité. Jusqu'à la fin de l'empire, la domination romaine, dans les Gaules, n'est pas contestée, et certes le gouvernement

romain ne tendait qu'à mettre de l'unité entre les provinces du territoire occidental. Des barbares, divers par leur langage et leurs mœurs, se précipitent sur les Gaules par plusieurs issues; ils s'y établissent, s'y disputent le sol, s'y battent, et, pendant plusieurs siècles, ne font autre chose que de tenter de rompre l'unité qui pouvait exister entre les populations. Le système féodal, qui s'établit sous les successeurs de Charlemagne d'une manière à peu près régulière, semble fait pour diviser à jamais non-seulement les provinces, mais les domaines, et cependant, dès le XI^e siècle, nous apercevons un travail lent, mais persistant, des populations vers l'unité nationale. Ce travail ne s'arrête pas un seul jour. Les peuples occidentaux formant ce que les Romains appelaient les Gaules ont donc un génie particulier, comme les Grecs ont eu le leur. Pourquoi donc, puisque seuls en Occident ils sont doués de ce génie vivace, génie qui indique une même origine, auraient-ils été les seuls à ne pas posséder un art qui leur fût propre? Comment expliquerait-on cette contradiction, si l'on tentait de l'expliquer? Mais on n'explique pas, on juge, et ceux qui les premiers reconnaissent ce qu'il y a de constant dans le travail des populations gauloises vers l'unité nationale, par une singulière inconséquence, nient que ces populations aient possédé un art propre. Ils font les plus grands efforts pour que la pensée de l'existence d'un art français ne pénètre pas dans la foule, pour la présenter comme le rêve ingénieux de quelques esprits systématiques. C'est l'insistance à repousser cette idée qui doit nous mettre à même de connaître les causes principales d'une opposition si étrange. C'est cette insistance qui doit nous faire voir l'importance qu'il y a pour nous à dépouiller la vérité de tous les voiles qui la peuvent encore masquer; c'est la persistance à ne pas vouloir admettre une idée qui prouve habituellement que l'idée est féconde. Mais les causes! les causes de cette opposition, où sont-elles? Elles sont, parmi les personnes qui ne sont pas artistes, dans l'horreur que la foule a conservée pour les institutions du moyen âge en France, comme si les arts étaient la conséquence de ces institutions et n'étaient pas au contraire une des plus vives expressions des races indigènes cherchant à réagir contre un régime odieux; chez les artistes, dans un enseignement faux, irrationnel, incomplet, dans le dégoût pour les études qui, sortant de la routine, s'appuient sur la recherche incessante du vrai, sur la connaissance de notre génie et de nos instincts, sur le jugement plutôt que sur des formules; elles sont, car il faut bien le dire, dans la nonchalance des esprits, habitués à ne plus recourir à leur faculté de raisonner, à croire que l'inspiration n'est que la fantaisie, tandis qu'au contraire

l'inspiration n'est que le fruit d'un profond calcul, d'un labeur lent et réfléchi.

Que les institutions du moyen âge aient laissé dans le pays un triste souvenir, je ne le conteste pas, et elles étaient faites pour cela ; mais ces artistes qui se sont élevés chez nous, au sein même du moyen âge, ont été les premiers apôtres de l'affranchissement des classes opprimées ; les premiers ils se sont élevés par le travail, par la science ; les premiers ils ont fait surgir l'activité moderne de la décadence antique et de la barbarie des premiers siècles chrétiens. Leurs œuvres sont comme une visible protestation contre l'ignorance où on les maintenait. Il ne faut pas confondre le cri de l'opprimé avec le cri de l'opprimeur, sous le prétexte que dans la mêlée on ne peut les distinguer l'un de l'autre.

Sur ce coin de l'Europe occidentale qu'on appelle la France, je trouve donc, et là seulement, pendant le moyen âge, les éléments constitutifs d'un art, parce que ces éléments sont dans les esprits. Partout ailleurs en Europe, je vois des villes, des associations de marchands, des constitutions politiques plus ou moins complètes, des individualités brillantes ; je ne vois pas des pays qui tendent à se former en corps de nation, mûs par un même sentiment vers l'unité intellectuelle, par une même foi en l'avenir. Aussi est-ce en France particulièrement que l'idée chrétienne appliquée aux arts se développe avec le moins d'hésitation.

Mais qu'est-ce que l'idée chrétienne appliquée aux arts ?

Le christianisme, avec un nouveau culte, un dogme nouveau, jetait, il faut bien le reconnaître, au milieu du vieux monde latin, les germes du progrès incessant, de la lutte contre la matière, de l'affranchissement moral et matériel, de la solidarité, de l'égalité, de la révolte contre la force brutale. Le rôle que les Grecs de l'antiquité avaient joué devant l'immobilité asiatique, ce rôle qui avait été interrompu par la puissance politique des Romains, les chrétiens occidentaux devaient le reprendre, et, comme chez les hommes les mêmes causes amènent des résultats analogues, les arts de l'Occident allaient, tout en partant de principes opposés à ceux de l'antiquité grecque, procéder comme eux, posséder un style propre appuyé sur la raison et l'examen, jeter un vif éclat, ne pas s'arrêter un instant, devenir initiateurs et périr promptement par l'abus même de l'application de ces principes. Mais, comme l'art grec aussi, cet art occidental du moyen âge, malgré son peu de durée, devenait une source inaltérable d'enseignements pour qui voudrait y puiser dans les siècles modernes. Nous sommes des Latins ! A force de l'avoir dit, on a fini par le croire. Parce que notre langue est dérivée du latin, parce que nos lois sont en partie copiées sur celles des Romains, et parce que depuis trois

cents ans nous imitons très-mal des monuments romains, nous croyons être des Latins. Examinons. Les Romains n'étaient pas et ne se piquaient pas d'être artistes; ils ne pratiquaient pas les arts; tous leurs artistes étaient Grecs, ainsi que je l'ai fait assez ressortir, je crois; le Romain ne faisait que construire, peu lui importait la forme dont il revêtait ses constructions. Du moment que le Romain reconnaît une structure bonne, il ne cesse de la reproduire, jusqu'aux derniers temps du Bas-Empire. Le Romain ne discute pas les questions de principe en fait d'art; il n'est jamais enthousiaste: c'est un peuple de politiques, de légistes et d'administrateurs; il n'est ni commerçant, ni industriel, ni savant, ni philosophe; ceux parmi les Romains qui s'occupent de philosophie et de sciences vont tous puiser à la source grecque; le Romain est peu soucieux d'éclairer le genre humain, de lui communiquer des idées et des principes; il se contente de le gouverner, et le prend tel qu'il est; il le police, mais ne le civilise pas. Qu'avons-nous fait en Occident depuis que nous sommes sortis de la barbarie jusqu'au xvii^e siècle? Juste le contraire: nous avons été de mauvais politiques, de tristes légistes, de pauvres administrateurs; non-seulement nous n'avons pas gouverné les autres, mais c'est à peine si nous avons su nous gouverner nous-mêmes. En revanche, dès le xii^e siècle, nous voyons les écoles s'ouvrir à Paris, et l'Europe y affluer; nous étudions les philosophes grecs. C'est à Paris, au xiii^e siècle, que commence le mouvement encyclopédique, mouvement qui s'est perpétué jusqu'à notre temps; c'est à Paris que les études tentent de percer les ténèbres des premiers temps du moyen âge. Nous discutons à propos de tout et sur tout; nous raisonnons, nous analysons, nous écrivons, nous fouillons sans repos. Nous avons un art issu des traditions romaines et des influences byzantines, l'art roman cultivé dans les cloîtres; en quelques années, nous le laissons de côté, nous en prenons un nouveau, pratiqué exclusivement par les laïques, enfant de la géométrie et de l'observation de lois nouvelles, celles de l'équilibre des forces; cet art ne s'arrête pas: il dépasse bientôt le but. Les classes inférieures se coalisent, obtiennent des privilèges par la force ou l'adresse; nous devenons commerçants, cultivateurs, industriels. Nous couvrons une partie de l'Europe de nos produits, de nos écrits; comme les Romains, nous avons, il est vrai, l'esprit de conquête, mais nous n'avons jamais eu celui de les garder, parce que pour vivre, il nous faut notre milieu, notre pays, nos habitudes, nos sympathies. Pour des Anglais, par exemple, l'Angleterre est partout où se trouvent des Anglais, et c'est ce qui fait leur force; mais pour nous la France n'est qu'en France. Les Romains ne faisaient pas la guerre pour autre chose que pour

assurer ou étendre leur puissance matérielle, coloniser les pays barbares et... s'enrichir. Ils prenaient aux peuples conquis, non-seulement leur argent ou leurs produits, des esclaves, mais les usages qu'ils croyaient bons ; ils leur donnaient en échange une protection quelquefois illusoire, des formes de gouvernement et d'administration, des colons, des préfets, des routes, des ponts, des canaux, des édifices. Nous, au contraire, nous n'avons pris aux peuples chez qui nous avons passé ni leurs usages, ni leurs idées, mais nous leur avons souvent laissé les nôtres. En vérité, si nous sommes des Latins, par quel côté leur ressemblons-nous ?

A dater du XI^e siècle, l'Europe occidentale réunit les ouvrages de l'antiquité, elle se les approprie, elle en fait la base de toute étude, ce qui ne l'empêche pas de produire un art neuf qui lui appartient et qui est fort éloigné des principes de l'art latin. On a longtemps prétendu que les croisades avaient exercé sur les arts de l'Occident une influence considérable. Les faits sont en contradiction évidente avec cette opinion. La première croisade a lieu en 1096, la seconde en 1147 ; et c'est précisément pendant le XII^e siècle que les arts de l'architecture et de la sculpture se transforment, non pour se rapprocher des arts de l'Orient, mais pour s'en éloigner. Ces questions, traitées généralement par des personnes étrangères à la pratique des arts, sont examinées d'une manière superficielle : on intervertit les dates, on ne voit des monuments que leur apparence, on bâtit des systèmes ; l'erreur se répète et finit par passer à l'état de vérité incontestée. Il devient alors difficile de ramener l'opinion par l'examen des faits. C'est cependant ce que nous allons tenter de faire. Dans cette étude, nous devons voir autre chose qu'une question archéologique, et je n'essaie pas de masquer mon but au lecteur : je crois qu'il importe aux arts modernes de leur faire connaître leur origine et, par suite, leur véritable voie. Je crois que c'est là le seul moyen de les faire tendre à un développement fécond, libre, exempt d'entraves : sachons ce que nous sommes pour savoir ce que nous devons et pouvons faire. C'est une maxime qui devrait être gravée dans l'esprit de tous les artistes.

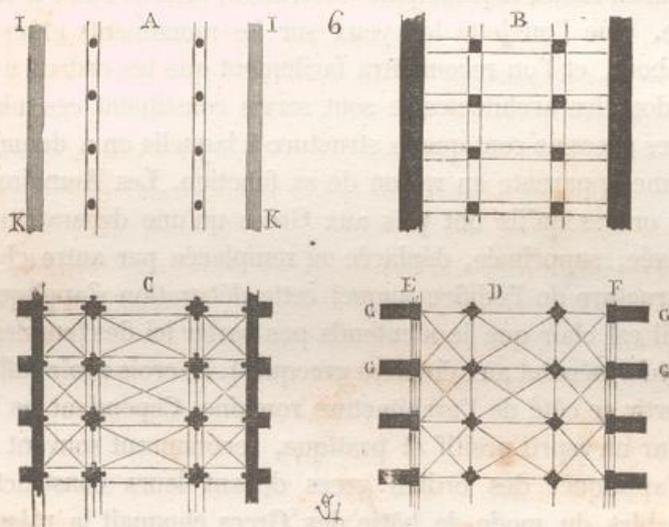
Sitôt que l'art occidental se dégage de la barbarie, il manifeste des tendances opposées aux principes fondamentaux de l'art romain. Ce mouvement commence là où les arts furent pratiqués après la renaissance tentée par Charlemagne : il commence dans les cloîtres, et surtout au moment de la splendeur des clunisiens, au XI^e siècle. A cette époque, ces moines occidentaux cherchent non-seulement des combinaisons nouvelles de plans, mais un système de construction établi sur des lois que ne connaissaient pas ou n'admettaient pas les Romains. Quant à la

statuaire et à la décoration peinte ou sculptée, on reconnaît parfaitement qu'ils vont les chercher dans les œuvres byzantines. Comme disposition de plans et comme construction, les architectes occidentaux, à partir du x^e siècle, veulent concilier deux principes opposés et entrent ainsi tout d'abord en lutte avec les lois posées par les Romains. Le plan romain indique parfaitement si l'édifice est voûté ou s'il est couvert par une charpente. Si l'édifice est voûté, comme la plus grande partie des thermes de Caracalla, par exemple, le plan est concret : ce sont des masses qui s'enchevêtrent de façon à offrir des résistances aux poussées dans tous les sens, c'est un système de construction cellulaire. S'il n'est pas voûté, il se rapproche du plan grec et ne se compose que de murs longitudinaux et de points d'appui chargés verticalement, grêles par conséquent. Le plan grec est facile à tracer, n'exige que peu de matériaux en œuvre, il est simple et économique ; le plan romain, au contraire, demande des combinaisons savantes, compliquées, il impose des dépenses considérables à cause des masses prodigieuses de matériaux qu'il met en œuvre ; il ne peut être exécuté (en se conformant au mode de construire des Romains) que rapidement, avec le concours d'un nombre très-considérable de charrois, de bras, et de matières premières amenées simultanément à pied d'œuvre. Les moines ou seigneurs des x^e et xi^e siècles ne possédaient pas ces moyens puissants dont les Romains disposaient sur toute la surface de l'empire ; ils renoncèrent donc aux plans romains et n'adoptèrent que l'ordonnance simple des plans des basiliques ou bâtiments non voûtés, comme ceux des Grecs. Cependant ils reconnurent bientôt, surtout dans les climats humides et changeants, l'utilité des voûtes. Les charpentes brûlaient ou se détérioraient rapidement : les architectes n'eurent bientôt d'autre souci que de les remplacer par des voûtes ; mais ils ne voulaient pas abandonner pour cela l'ordonnance simple des plans, soit pour les églises, soit pour les bâtiments civils. Voilà donc deux principes contraires mis tout d'abord en présence ; les efforts que l'art dit *roman* fit pour les concilier furent longs ; je n'en retracerai pas ici l'histoire, faite dans un autre ouvrage ¹. Il suffira d'en indiquer les traits principaux. D'abord, plus forte épaisseur donnée aux murs longitudinaux pour résister aux poussées, moyen bientôt reconnu comme insuffisant dans les grandes constructions, et dispendieux. Puis après, répartition des poussées sur certains points au moyen des voûtes d'arête, et renforcement de ces

¹ Voyez le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, du x^e au xvi^e siècles, aux articles ARCHITECTURE et CONSTRUCTION.

points par des piles. Afin de ne pas embarrasser les intérieurs, renvoi de toutes les poussées obliques sur des piles élevées librement à l'extérieur : ce qui équivalait à faire un édifice et à le soutenir au moyen de points d'appui indépendants pour ainsi dire de cet édifice même, comme le pourraient être des étais. Stabilité donnée à ces points d'appui indépendants des édifices plutôt par des charges puissantes que par une assiette occupant une large surface. Ces tentatives successives amènent des résultats fort éloignés du point de départ, mais qui ne se rapprochent ni des principes simples de l'art grec, ni de ceux de l'art romain, latin ou byzantin.

Un tracé expliquera les transformations que subit le plan de la basilique antique couverte par une charpente pour arriver à la basilique du XIII^e siècle couverte par des voûtes (fig. 6). A est le plan d'une salle ou



basilique romaine, à trois nefs, couverte par des charpentes. Les architectes romans veulent remplacer les charpentes par des voûtes : ils donnent, B, plus d'épaisseur aux piles et aux murs. Ces précautions sont insuffisantes : les murs s'écartent, l'édifice s'écroule. On établit alors, C, au lieu de berceaux continus sur les nefs, des voûtes d'arête, et au droit des poussées on projette extérieurement des contre-forts. Alors on s'aperçoit bientôt que les murs entre ces contre-forts sont inutiles, et on arrive au plan D. L'édifice n'occupe réellement que l'espace compris entre EF. A l'extérieur, on élève donc les contre-forts G, sur lesquels viennent aboutir toutes les pressions obliques. Les murs longitudinaux

IK du plan A se trouvent ainsi coupés par tronçons et retournés d'équerre ; même surface occupée en plan par les pleins, mais résistance puissante latérale permettant la construction des voûtes. Cela paraît bien simple ; c'était cependant toute une révolution dans l'art de bâtir. C'était une rupture complète avec les méthodes antiques. Il ne fallut pas moins de trois siècles pour que ce nouveau principe, dont les conséquences peuvent s'étendre à l'infini, fût définitivement adopté. Pendant que le système de la construction se modifiait ainsi ¹, la forme de l'art subissait des révolutions apparentes aux yeux les moins clairvoyants.

Les ordres d'architecture inventés par les Grecs étaient la structure même, c'est-à-dire que, dans leurs ordres, il n'y avait qu'un mode de structure ; donc la structure des édifices grecs et leur apparence étaient essentiellement unies. On n'aurait pu dépouiller un monument grec de l'ordre qui en faisait la principale décoration, sans détruire le monument lui-même. Que l'on jette les yeux sur les monuments grecs qui sont restés debout, et l'on reconnaîtra facilement que les ordres dorique ou ionique dont les architectes se sont servis constituent ces monuments. Les ordres grecs ne sont que la structure à laquelle on a donné la meilleure forme apparente en raison de sa fonction. Les Romains n'ont vu dans les ordres qu'ils ont pris aux Grecs qu'une décoration pouvant être enlevée, supprimée, déplacée ou remplacée par autre chose, sans que la structure de l'édifice auquel cette décoration s'applique en soit altérée (il est clair que je n'entends pas parler ici des temples romains élevés conformément aux données grecques). Je crois avoir suffisamment fait ressortir ce côté de l'architecture romaine. Cependant les Romains, dirigés par un esprit positif et pratique, reconnurent souvent que cette façon d'appliquer des ordres grecs devant leurs constructions fort dissemblables du mode de bâtir des Grecs choquait la raison. Aussi, dans un grand nombre d'édifices, comme les théâtres, les amphithéâtres, les palais, ils *engagèrent* les ordres dans la bâtisse même, c'est-à-dire qu'ils se servirent des colonnes comme de contre-forts pour donner plus d'assiette aux parties portant charge en même temps qu'ils obtenaient ainsi une décoration extérieure ou intérieure. Il ne faut pas croire cependant que les Romains aient trouvé les premiers cette application des ordres ; les Grecs connaissaient les ordres engagés ; ils en avaient

¹ Je ne crois pas nécessaire de m'étendre longuement ici sur les transformations que subit l'art de la construction en Occident du ix^e au xiii^e siècles, ayant expliqué l'histoire de ces transformations dans le *Dictionnaire de l'Architecture française*, à l'article CONSTRUCTION.





DU THÉÂTRE DE MARCELLUS
(ROME)

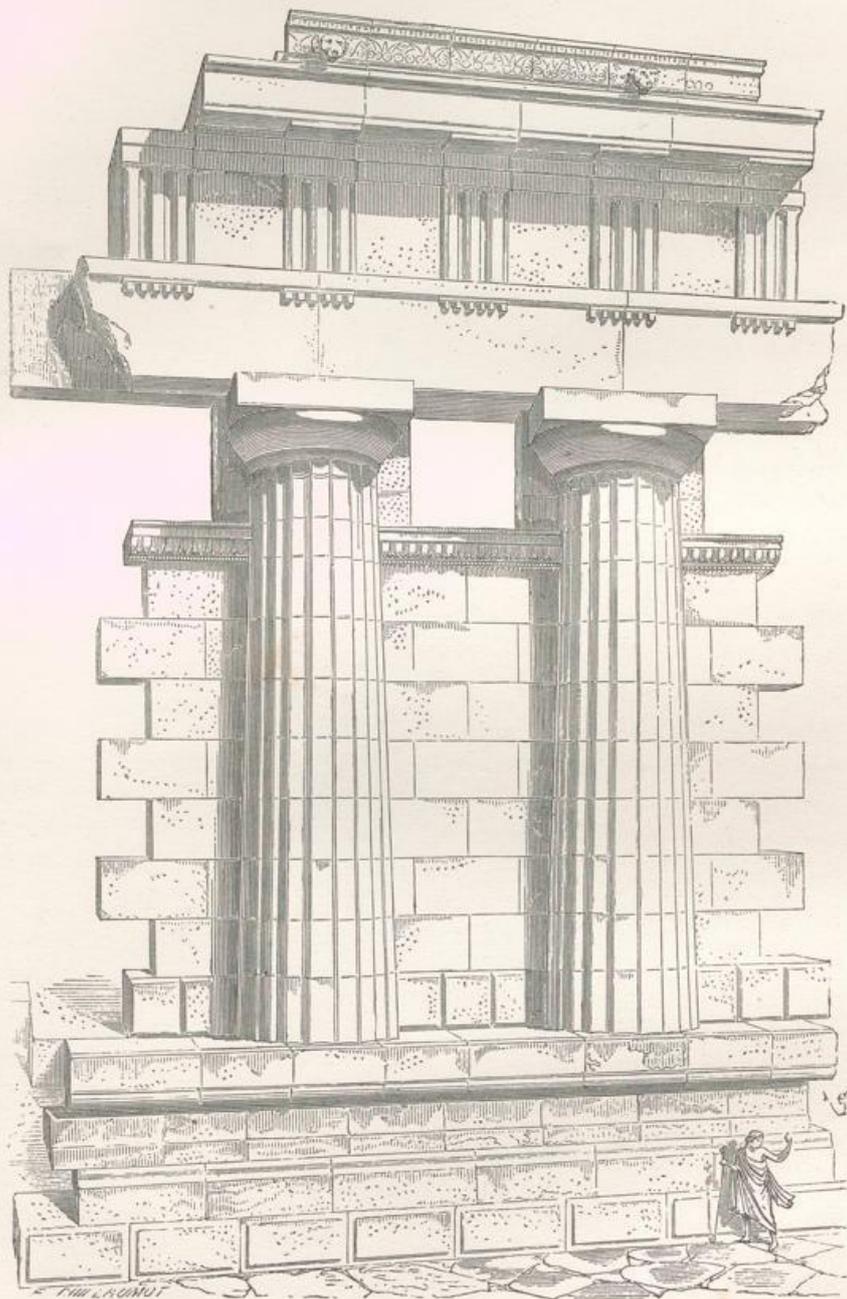
fait un emploi fréquent, et l'un des exemples les plus remarquables de cet emploi est le temple ou la basilique d'Agrigente, dite des Géants. Mais je ne pense pas que jamais les Grecs aient eu l'idée de superposer des ordres engagés comme les Romains l'ont fait à l'extérieur du théâtre de Marcellus, au Colisée et dans un grand nombre d'autres édifices. Les Grecs, en engageant les ordres dans la construction, partaient d'un principe fort opposé à celui qui dirigea les Romains en pareille occurrence. Les Romains pensaient à élever des contre-forts présentant une décoration à laquelle on était habitué. Ils élevaient un étage, deux étages, trois étages : c'étaient un, deux et trois ordres qu'ils plaçaient l'un sur l'autre (fig. 7), comme des renforts superposés. Ils raisonnaient si peu, lorsqu'il était question de mettre les formes en harmonie avec l'objet, qu'ils plaçaient sur chacun de ces ordres leur entablement complet, comme si chacun d'eux eût dû terminer l'édifice. Si, dans ce cas, les colonnes engagées A pouvaient tenir lieu de contre-forts et présenter une décoration utilisée, il faut bien reconnaître que les entablements B saillants, posés d'une colonne à l'autre, étaient plus nuisibles que nécessaires à la solidité de l'édifice, et que leur poids en bascule ne pouvait qu'entraîner les constructions. Il y avait là un manque de tact, par conséquent un manque de goût. C'était mal raisonner ou ne point raisonner du tout¹. Peu importe, objectera-t-on, si cette décoration satisfait les yeux, car c'est le véritable et le seul but de l'art. Cependant il faut admettre qu'en architecture il existe des règles imposées par les lois naturelles de la statique, et que, sans être architecte, on reconnaît l'importance de ces règles. Personne n'admettra, par exemple, qu'une colonne, un point d'appui vertical puisse être plus grêle à sa base qu'à son sommet. L'œil admet ces lois d'instinct, sans qu'il soit nécessaire de faire intervenir le raisonnement. Le raisonnement ne fait que confirmer, qu'étendre et expliquer ce sentiment naturel chez l'homme, comme les lois écrites chez tous les peuples ne font que définir le sentiment instinctif du bien et du mal, du juste et de l'injuste.

Les Grecs, lorsqu'ils engagèrent les ordres dans la construction, partaient d'un principe vrai. Pour eux, l'ordre étant et ne pouvant être

¹ Les Romains n'ont pas toujours ainsi faussé les principes vrais de l'architecture. Autour des Arènes de Nîmes, par exemple, les deux ordres superposés qui servent de contre-forts entre les arcades des deux étages de cet édifice, à l'extérieur, sont traités comme de véritables contre-forts, l'ordre inférieur est composé de piles saillantes, l'ordre supérieur de colonnes engagées; les corniches se profilent sur chaque pilastre ou colonne, et ne forment pas, comme au théâtre de Marcellus ou au Colisée de Rome, ces ceintures saillantes, en bascule, si lourdement et inutilement posées autour du monument.

que la structure, le moyen, s'ils voulaient, dans certains cas, établir une clôture pleine entre les colonnes, ainsi que les Égyptiens et les Assyriens l'avaient pratiqué avant eux, ce mur, cette clôture n'avait d'autre importance que celle d'une épaisse cloison. Élever, comme dans la grande basilique des Géants d'Agrigente, des colonnes comme des points d'appui résistants, des piles, des contre-forts, portant l'entablement avec la couverture, et fermer tout ou partie des entre-colonnements (fig. 8) par une construction plus légère, une simple clôture, en un mot, c'était fort sagement raisonner ; mais prendre, comme le firent plus tard les Romains, les vides pour les pleins, les cloisons pour la partie solide et les contre-forts pour une simple décoration, c'était raisonner en barbare, n'en déplaît aux Romains et à ceux qui les imitent sans examen sérieux. En si beau chemin de déraisonner, les Romains allèrent même plus loin : ils bandèrent des archivoltés sous les entablements saillants des ordres engagés (voy. fig. 7). Je l'ai dit déjà : pour un Grec cela devait être le comble de l'aberration, ou plutôt la marque d'une complète inintelligence des formes de l'architecture grecque.

A la fin de l'empire, dans les grands édifices bâtis par les Romains sur le littoral oriental de l'Adriatique et en Asie, les architectes cependant commencèrent à poser l'arc directement sur les colonnes privées de leur entablement (fig. 9). Mais c'était là une innovation dont on peut faire honneur aux Grecs. Les artistes grecs, toutes les fois qu'ils le purent, sans mépriser les moyens employés par les Romains occidentaux, les soumièrent à leur raisonnement toujours juste. Mais il est temps d'éclaircir une question très-importante dans l'histoire de l'art de l'architecture. Nous reconnaissons qu'il existe un art byzantin ; nous prétendons que cet art est une des expressions nouvelles de l'esprit actif des Grecs ; j'ai même avancé plus haut que l'art byzantin était une renaissance. Où donc les Grecs avaient-ils été chercher les éléments de cette renaissance ? Comment l'art grec du temps de Périclès avait-il pu se transformer ? Sous l'empire, les Grecs, sur le territoire de la Grèce comme en Italie, se voient contraints d'adopter le goût pompeux des Romains ; comment se fait-il que, lors de l'établissement de l'empire d'Orient, les Grecs se trouvent en mesure d'appliquer des formes nouvelles à la structure romaine sans transition apparente ? Poser cette question et la résoudre, c'est trouver la clef des arts du moyen âge en Orient comme en Occident. Essayons donc de soulever le voile. Que, dès la plus haute antiquité, les Grecs aient pris les éléments de leurs arts en Asie, en Égypte, il y a lieu de le croire ; mais, pendant le temps de leur splendeur, c'est-à-dire depuis la destruction d'Athènes par les Perses jusqu'à la fin



DE LA BASILIQUE DES GÉANTS
(AGRIGENTE)

de la guerre du Péloponèse, ils se gardèrent de rien prendre aux Asiatiques, contre lesquels ils étaient incessamment en guerre. Pendant cette



période si courte et si brillante, les arts de la Grèce rayonnèrent, et leur influence s'étendit sur le Bosphore et probablement sur une partie du littoral de la Syrie. Là, cependant, existait, bien avant la belle époque de la Grèce, une civilisation puissante, possédant des arts empreints d'une énergie toute primitive. La Phénicie, la Judée, élevaient des édifices, faisaient le commerce, fondaient des colonies, bien avant les temps historiques de la Péninsule hellénique. Après avoir étouffé les derniers restes de l'indépendance de la Grèce, les Romains étendirent leur empire jusqu'en Syrie, jusqu'en Perse; alors les Grecs, n'ayant plus à lutter contre les Orientaux de l'Asie, devinrent les intermédiaires naturels, par le commerce, du Levant avec l'Occident; ils remplirent le

rôle que, plus tard, les Vénitiens surent prendre entre l'Asie et l'Europe occidentale. Ils trouvèrent en Syrie, sur les côtes de l'antique Phénicie, en Judée, des arts au développement desquels ils avaient concouru peut-être sans le savoir, mais qui cependant conservaient, bien plus que ceux de la Grèce, les traces de leur grandeur primitive; ils trouvèrent là une des sources auxquelles les Romains avaient dû puiser dès le temps de la république, la source des arts étrusques. Ceci demande à être expliqué. Les populations de l'Etrurie possédaient, au moment où Rome commençait à compter pour quelque chose en Italie, un art développé; ils connaissaient la voûte, non point la voûte en pisé battue sur forme, mais l'arc appareillé en pierres de taille; ils construisaient en blocs énormes, posés sans cales ni mortier; ils décoraient cette construction, issue de puissantes traditions, de pilastres peu saillants, de disques, de profils qui ne sont ni les profils égyptiens, ni les profils assyriens. Des découvertes récentes¹, contestées, il faut le dire (mais quelles sont les découvertes qui ne sont pas contestées par ceux qui ne les ont pas faites?); des découvertes récentes, dis-je, ont mis en lumière des restes d'édifices judaïques, et par conséquent se rapprochant beaucoup des arts phéniciens, qui ont avec les arts de l'Etrurie les plus grands rapports. Même construction, mêmes principes de profils, même genre de décoration, et, plus que tout cela, voûtes faites de blocs énormes de pierres appareillées.

M. de Saulcy, à qui les archéologues doivent ces importantes découvertes, contestées, il est vrai, a bien voulu me communiquer la collection de photographies et de notes qu'il a recueillies en Palestine. Si on discute la valeur archéologique de ces documents, on ne peut contester l'exactitude de la photographie, et, pour le praticien, pour celui qui a vu des pierres accumulées et taillées par la main des hommes, qui sait comme on les taille et comme on les pose, la photographie acquiert l'importance du fait. Voici donc qu'à Jérusalem on reconnaît ou on croit reconnaître les restes de la plate-forme, composée de pierres colossales, sur laquelle s'élevait le temple de Salomon, et sur l'une des parois de cette plate-forme apparaissent les sommiers d'une voûte en berceau formant jadis un pont de communication entre le temple et le palais. Voici (fig. 10) une copie fidèle de ces restes. Ce pont serait celui qui fut détruit par les Juifs lorsque Pompée fit le siège du temple de Jérusalem, 64 ans avant

¹ Les monuments dont nous allons entretenir nos lecteurs et que M. de Saulcy a rassemblés et décrits, ne sont certes pas découverts par lui, puisqu'ils sont connus depuis longtemps. La véritable découverte dont on peut faire honneur à M. de Saulcy, c'est celle de la date probable de ces monuments.

Jésus-Christ ¹. Au-dessus de ces blocs de pierre, parfaitement joints et appareillés, apparaissent, en B, les restaurations du temps d'Hérode,



ainsi que l'admet M. de Sauley; puis, en C, des parements du moyen âge. Sans prétendre entrer dans les discussions élevées à propos de l'âge de ces constructions, je me bornerai à constater ce que chacun peut vérifier. D'abord les blocs énormes qui composent cette plate-forme sont pris dans les calcaires jurassiques du pays, lesquels sont fort durs et résistants; sous un climat conservateur, pour que des calcaires de cette nature en viennent à se décomposer ou plutôt à se dépouiller des lits tendres, ainsi que l'indique la figure ci-contre, il faut bien admettre qu'entre la mise en œuvre de ces blocs et notre siècle il s'est passé un laps de temps très-considérable. De plus, la construction B est évidemment romaine, et les parements, bâtis en pierre identique à celle de l'arc,

¹ « Et sans différer davantage (ceux du parti d'Aristobule) se saisirent du temple, rompirent le pont qui le joignait à la ville et se mirent en devoir de se défendre. Les autres reçurent Pompée, et lui mirent ainsi entre les mains la ville et le palais royal » (avec lequel ce pont établissait une communication). Flav. Joseph, *Histoire ancienne des Juifs*, liv. XIV, c. viii.

sont intacts : donc, entre cette construction B et celle du dessous, plusieurs siècles se sont écoulés. Puis, enfin, ces blocs ne sont pas taillés conformément à la méthode usitée sous l'empire ; les faces sont grossièrement dressées, et autour des lits et joints on remarque une large ciselure, ainsi que celle que l'on trouve sur les quelques rares débris des appareils phéniciens. Les lits et joints sont admirablement dressés, parfaitement planes, sans mortier. Titus, dit Flavius Joseph (l. VI, c. XLII), « étant entré (dans la ville de Jérusalem, après le siège), en « admira entre autres choses les fortifications, et ne put voir sans « étonnement la force et la beauté de ces tours que les tyrans avaient « été assez imprudents pour abandonner. Après avoir considéré attentivement leur hauteur, leur largeur, la grandeur tout extraordinaire des « pierres, et avec combien d'art elles avaient été jointes ensemble, il « s'écria : « Il paraît bien que Dieu a combattu pour nous.... »

Si cet arc et les murs qui lui servent de culées ne datent pas de la construction primitive, entreprise par Salomon et continuée pendant plusieurs siècles après lui¹, il faut admettre qu'ils appartiennent à la restauration ou à la reconstruction entreprise par Hérode sous Auguste. Mais alors quelle date assigner aux constructions romaines dont on voit les restes en B ? Il faut apparemment que ces dernières constructions romaines soient exécutées par quelqu'un ; or, entre le règne d'Hérode et le siège de Titus, il n'est pas question que le temple ait été rebâti ou restauré jusque dans les fondations, et, depuis Titus, les Romains ne paraissent pas avoir rien fait au temple de Jérusalem. Que ces blocs aient été mis en place par Salomon, on n'en saurait fournir la preuve évidente ; mais qu'ils soient antérieurs à la domination romaine, cela ne peut guère être mis en doute, et c'est tout ce que je tiens à con-

¹ Voici ce que dit l'historien Flav. Joseph sur ces soubassements du temple de Jérusalem. Il remarque qu'ils furent successivement augmentés. Salomon ne fit élever que le mur de soutènement vers l'Orient... « Mais dans la suite des temps, le peuple continuant à porter des « terres pour élargir encore cet espace, le sommet de cette montagne se trouva de beaucoup « accru. On rompit depuis le mur qui était du côté du septentrion, et l'on enferma encore « un autre espace aussi grand que celui que contenait tout le tour du temple..... Il suffit, « pour juger de la grandeur de cette entreprise, de dire qu'outre le périmètre d'en haut, on « éleva de trois cents coudées, et en quelques endroits davantage, la partie basse du temple ; « mais l'excessive dépense de ces fondations ne paraissait point, parce que ces vallées ayant « depuis été comblées, elles se trouvèrent revenir au niveau des rues étroites de la ville ; et « les pierres que l'on employa à cet ouvrage avaient quarante coudées de long..... » *Guerre des Juifs contre les Romains*, liv. V, c. XIV. En effet, les blocs de ce soubassement, qui aujourd'hui encore s'élève à une grande hauteur, au-dessus d'épais atterrissements, sont d'une dimension extraordinaire ; les assises ont en moyenne 4^m,60 de haut sur une longueur de 5 à 7 mètres, quelquefois plus.

stater. Je sais bien qu'en Syrie, à Balbek, par exemple, on trouve des restes de constructions élevées en blocs gigantesques, que l'on a mis ces constructions sur le compte des Romains, et que, partant de là, on en a conclu que les Romains avaient parfois employé ces moyens extraordinaires, et que, par conséquent, ils pourraient être les auteurs de l'enceinte du temple de Jérusalem. Ce raisonnement repose sur des observations incomplètes. Les soubassements du temple de Balbek appartiennent à un édifice antérieur au temple bâti sous Adrien. Ces constructions primitives ne sont pas orientées comme celles du temple romain, et, dans les caves, on aperçoit parfaitement la soudure de la construction romaine sur le soubassement primitif, bâti comme celui du temple de Jérusalem, en blocs énormes. Ces caves primitives sont voûtées; puis, pardessus viennent se poser les berceaux romains. L'arc du pont de Salomon peut donc appartenir à l'époque phénicienne.

Mais, objectera-t-on, voici deux ou trois assises de très-gros blocs, il est vrai; appuyer tout un système sur un fragment aussi peu important, cela paraît au moins hasardé. Soit. Ces fragments ne sont pas les seuls; presque toute la base de la plate-forme et une partie de l'enceinte du temple de Jérusalem existent, et sur quelques points ces restes atteignent une grande hauteur. Voici (fig. 10 bis) la face sud de l'angle sud-est de cet énorme soubassement. Peut-on voir là une construction de l'époque d'Hérode le Grand, de ce roi dévoué à l'empire, qui avait avec les Romains des rapports incessants, qui avait bâti la ville de Césarée, consacrée à Auguste, qui avait concouru de ses deniers à la construction de la ville de Nicopolis, bâtie par cet empereur, qui lui-même avait été à Rome et y entretenait des ambassadeurs? Ne trouve-t-on pas, au contraire, dans ce soubassement, la trace d'un art tout primitif? Ne serait-ce que la retraite des assises posées en talus, conformément aux méthodes de tous les peuples à leur origine, cette forme n'indique-t-elle pas une très-haute antiquité? Et cet appareil énorme, et ces tables saillantes, et, je le répète, les *délitements* de ces blocs, ne sont-ce pas là des preuves d'un âge bien antérieur au temps d'Hérode? Or si cet angle est de l'époque de Salomon ou de ses successeurs immédiats, l'arc dont nous venons de donner le dessin en est aussi; car les pierres, leur taille, leur pose sont les mêmes dans cet arc et les autres parties les plus anciennes de la plate-forme du temple.

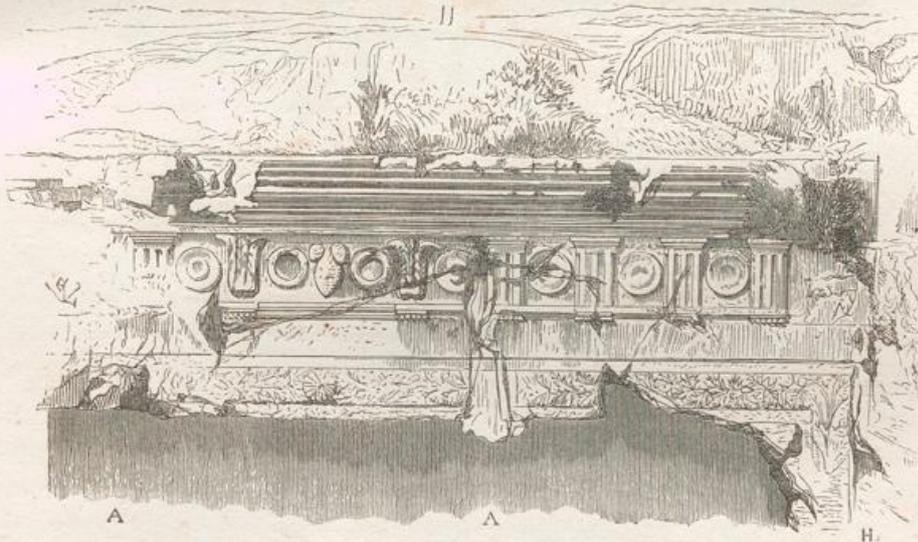
Les Étrusques, comme les Carthaginois, avec lesquels ils avaient des rapports évidents, ne sont-ils pas les restes d'une colonie phénicienne, chez laquelle les Romains de la république ont été puiser les premières notions de l'art de bâtir?

Mais nous ne voyons dans les soubassements de la plate-forme du



temple de Jérusalem que des parements, sans apparence de sculpture ; si ces parements appartiennent à une époque très-reculée, ainsi que le prouvent la dimension colossale des blocs, la manière dont ils sont taillés

et leur appareil présentant des *décrochements* nombreux ¹, il n'y a rien là qui puisse nous indiquer un art. Or il existe, près de Jérusalem, un assez grand nombre de tombeaux taillés dans le calcaire jurassique qui couvre une grande partie de la Palestine. M. de Saulcy prétend que ces tombeaux datent de l'époque des rois ; ses adversaires leur donnent une date beaucoup plus récente. Mais, 1° les Romains n'avaient pas pour habitude, sous l'empire, de tailler leurs tombeaux dans le roc vif ; 2° la tradition, qui doit toujours être consultée, les fait remonter, déjà du temps de Constantin, à l'époque judaïque ; 3° le style d'architecture de ces hypogées est étranger à l'art romain. Prenons, par exemple, parmi ces tombeaux, l'un des plus importants et celui qui, par certaines formes de l'architecture, et même certains détails de moulures, ressemble le plus à l'art romain de l'empire, le tombeau des Rois (fig. 11). Les deux piliers de réserve qui se

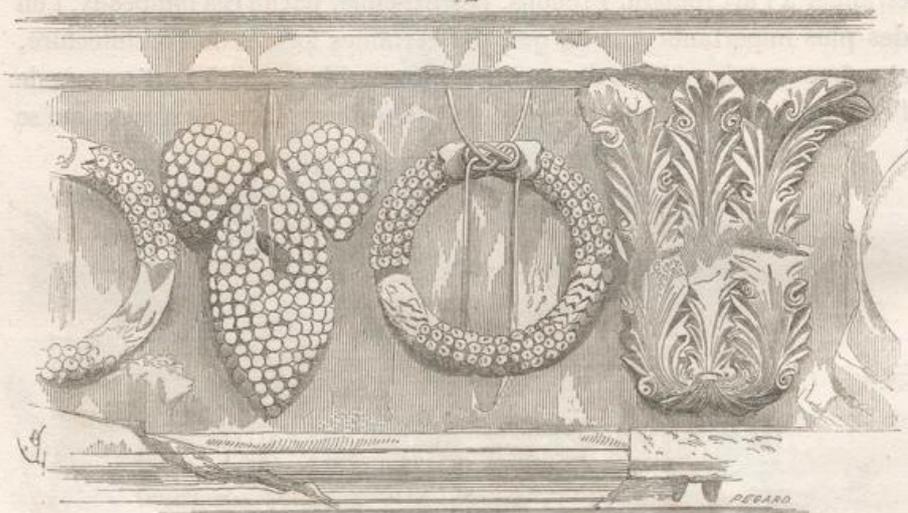


trouvaient en A sont détruits. Nous voyons ici, il est vrai, les triglyphes

¹ On voudra bien observer que tous les appareils primitifs sont ou *cyclopéens*, c'est-à-dire composés de blocs irréguliers posés tels qu'ils sont fournis par la carrière, au moyen d'une fausse équerre, ou *décrochés*. Ils sont cyclopéens quand la pierre ne peut s'extraire que par fragments à faces non parallèles ; mais dans les contrées comme la Judée, où le calcaire se rencontre naturellement par bancs parallèles, il est clair que les constructeurs employaient la pierre telle que la nature la leur fournissait. Cependant ces bancs sont de hauteurs inégales, et pour les mettre en œuvre, il fallait souvent, dans les lits, admettre les *décrochements*, ou se résoudre à faire, sur un grand nombre de blocs, des levées, opération que n'admettent pas des constructeurs primitifs. On peut donc, rien qu'à voir un appareil, reconnaître toujours s'il appartient à une civilisation primitive ou à une civilisation avancée dans la pratique des arts et de l'industrie.

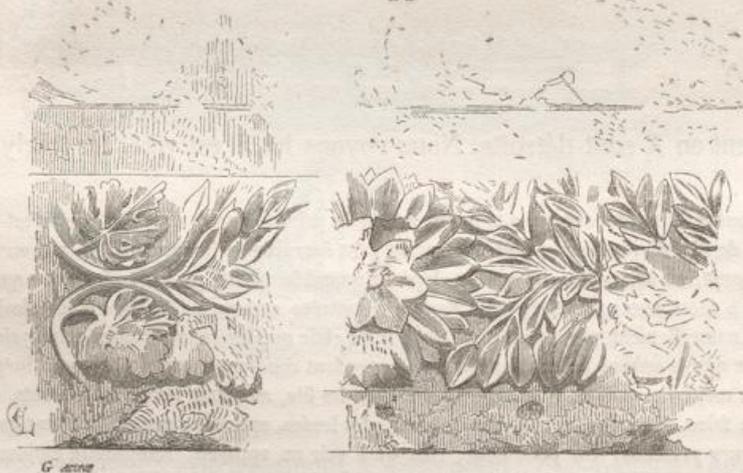
de l'ordre dorique grec ; mais qui nous prouve que, primitivement, les Grecs n'ont pas été prendre ce détail aux Phéniciens ou aux Juifs ? Quant à ces palmes, ces couronnes, ces disques, ces raisins et surtout ce grand encadrement qui est au-dessous de l'architrave et se retourne d'équerre aux angles, ce sont là des ornements qui ne sont ni grecs, ni assyriens, ni romains. L'examen détaillé de la sculpture va nous donner, plus encore que l'ensemble du monument, l'idée d'un art original. Observons (fig. 12) ce morceau de frise, ces palmes triples, la façon

12



anguleuse dont elles sont taillées, ces grappes de raisins, ces couronnes

13



suspendues à des cordelettes nouées. Voyons encore (fig. 13) ces frag-

ments de l'encadrement, composé de feuilles d'olivier et de feuilles de vigne. Jamais ni les Grecs, ni les Romains, et surtout les Romains des bas temps, n'ont fait de la sculpture de ce style. Veut-on encore un exemple empreint d'un caractère plus original? Voici (fig. 14) un

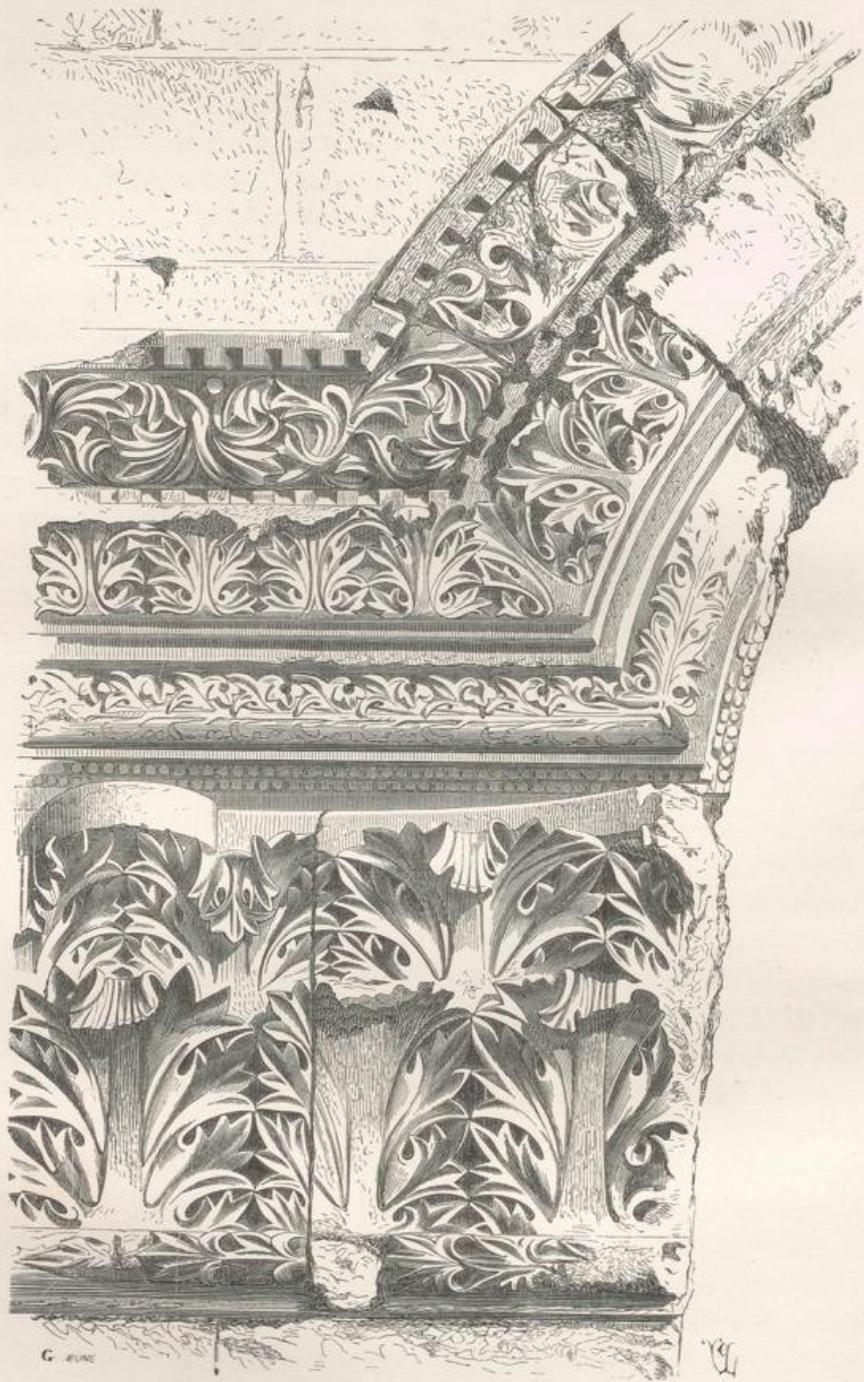


morceau du tympan surmontant l'ouverture du tombeau des Juges, également taillé dans le roc. S'il existe au monde une sculpture d'ornement qui ait quelque rapport avec celle-ci, c'est évidemment la sculpture byzantine des IV^e, V^e et VI^e siècles. Prétendra-t-on que ces hypogées datent de cette époque? Mais alors pour qui et par qui auraient-ils été faits? Et si l'on accorde qu'ils sont antérieurs au IV^e siècle, les ferait-on remonter seulement à l'époque d'Hérode, n'est-il pas évident que les Grecs byzantins ont pris beaucoup à cet art? Dans ces sculptures (fait à noter), absence absolue de toute représentation d'hommes ou d'animaux; c'est, sur tous les tombeaux, le même *faire*, une exécution sèche, précise, plate, découpée, pleine de caractère, en même temps qu'on y trouve un modelé fin, travaillé, un coup de ciseau *primitif*, dirai-je; c'est-à-dire les qualités opposées à la sculpture du Bas-Empire, qui est molle, lourde, saillante et monotone, qui manque absolument de style et n'indique qu'un art avili tombé dans le métier. Je parle à des artistes, et il me semble que pour eux, du moins, il ne peut y avoir de doutes sur le caractère primitif de cette sculpture.

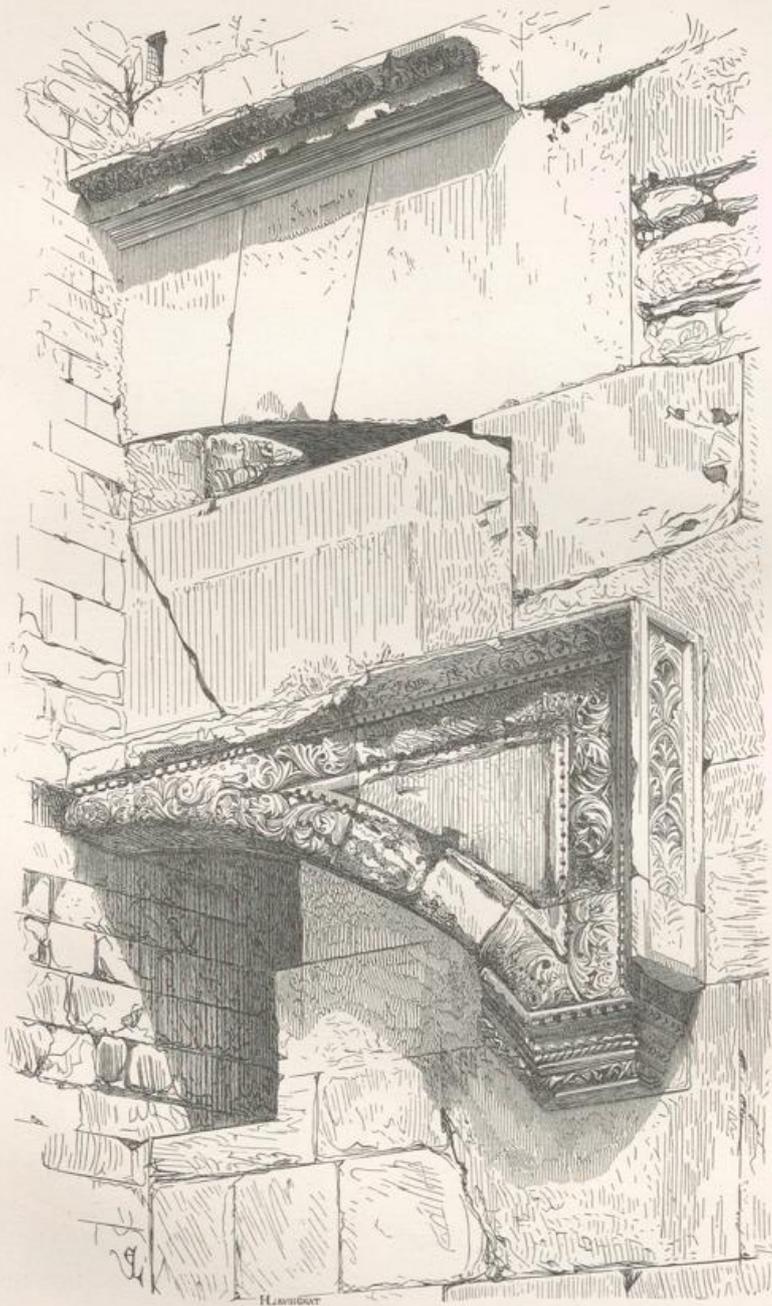
Mais supposons, si l'on veut, que ces tombeaux datent de l'époque romaine, qu'ils soient du temps d'Hérode le Grand, ce qu'à la rigueur

on peut soutenir, puisqu'en parlant de la reconstruction du temple de Jérusalem par ce prince, Flavius Joseph dit, dans son *Histoire ancienne des Juifs* (liv. XI, c. XIV) : « L'architecture des portiques (du temple) « était presque semblable au reste ; l'on voyait tendues au-dessus des « tapisseries de diverses couleurs, embellies de fleurs de pourpre, avec « des colonnes entre deux, aux corniches desquelles pendaient des « branches de vigne d'or avec *leurs grappes et leurs raisins* si excellentement travaillés, que dans ces ouvrages si riches l'art ne cédait « point à la matière. » Hérode avait employé des artistes asiatiques pour élever son temple, et ceux-ci possédaient des traditions d'art qui leur appartenaient, qui n'avaient rien de romain. D'ailleurs, Flavius Joseph a bien le soin de nous faire connaître à quel point les Juifs étaient jaloux de leur nationalité, comme ils ne pouvaient souffrir l'influence étrangère, et Hérode, désireux de conserver sa popularité, depuis la fâcheuse tentative faite par lui pour introduire des fêtes et usages romains en Judée, se serait bien gardé, dans la construction du temple, d'imposer un art étranger. Les tombeaux de Jérusalem seraient-ils du temps d'Hérode, qu'ils n'en conservent pas moins la marque évidente d'un art local, et pour nous cela suffit.

Cependant, suivons la classification chronologique donnée par la tradition ; arrivons maintenant aux constructions qu'on attribue à Hérode le Grand. On sait qu'Hérode restaura le temple, qu'il le reconstruisit même en grande partie. Après lui, on ne touche plus à ce monument jusqu'à sa destruction par l'armée de Titus. Titus rase la ville de Jérusalem, sauf deux tours ; il en fait une solitude, et ce ne fut que sous Adrien que la ville juive se repeupla, mais sans jamais sortir entièrement de ses ruines. On comprend très-bien que, quelle que soit l'ardeur des destructeurs de villes, quand il s'agit de renverser des murs comme ceux dont j'ai donné des fragments (fig. 10 et 10 bis), on est en droit de se décourager. La prophétie « Il ne restera pas pierre sur pierre » était d'un accomplissement difficile par la main des hommes. Or, non-seulement il reste des débris considérables de la plate-forme et de l'enceinte primitive du temple, mais aussi des fragments de sculpture ; et, sur quelques points de l'enceinte, on reconnaît parfaitement les restes de constructions postérieures aux appareils gigantesques figurés ci-dessus ; ces restes, comme structure, ont une apparence romaine ; ils ne peuvent cependant appartenir qu'au règne d'Hérode. Il est assez heureux pour l'histoire de l'art que, de cette enceinte, il reste une porte décorée de sculptures, et, bien que cette sculpture et les formes de l'architecture accusent un art beaucoup plus avancé que celu



DE LA PORTE DORÉE
(JÉRUSALEM)



PORTE DE L'ENCEINTE DU TEMPLE
(JÉRUSALEM)

des tombeaux de la vallée de Josaphat, cependant on y retrouve encore l'empreinte de cet art original dont il est si important de constater l'existence. Je donne (fig. 15) (toujours d'après des photographies) une vue de ce fragment de la porte (bouchée postérieurement à sa construction et probablement pendant le moyen âge) de l'enceinte du temple qui ne peut être attribuée qu'à Hérode. Ici encore l'ornementation et les formes architectoniques ont un caractère étranger à l'art romain des bas temps. Un arc délicat, décoré de très-fines sculptures, est plaqué devant un linteau qui est déchargé par un second arc. On remarquera que le linteau présente encore, comme les blocs de la plate-forme du temple, une très-large ciselure et une table saillante. Les parements sont bien dressés toutefois et les pierres posées jointives sans mortier. Si ces sculptures sont du temps d'Hérode (ce qu'il me semble difficile de ne pas admettre à cause de leur place), la porte célèbre, dite *Dorée*, est évidemment du même temps, car sa sculpture est identique à celle de la porte de l'enceinte du temple, que je viens de donner. M. de Saulcy n'hésite pas à regarder la porte *Dorée* comme un des ouvrages d'Hérode. La construction des pieds-droits est bien romaine; les deux arcs qui la ferment sont des arcs légèrement brisés, et la sculpture est admirablement bien traitée, en conservant ce caractère judaïque dont j'ai cherché à faire reconnaître l'importance ci-dessus. Voici (fig. 16) un détail de cette sculpture. Les palmettes d'acanthé du chapiteau, avec leurs têtes retournées brusquement, sont d'une fermeté d'exécution, d'une vigueur qui ne rappellent en rien la sculpture des bas temps. Les chapiteaux des pieds-droits ne sont pas surmontés d'un entablement, mais les archivoltes naissent sur leurs tailloirs, comme à la porte de l'enceinte du temple. L'ornementation est fouillée, précise, fine, et rappelle singulièrement, mais avec plus d'énergie, cette ornementation byzantine que nous retrouvons sur les chapiteaux de Sainte-Sophie et sur tant d'objets fabriqués du VI^e au XII^e siècle à Constantinople, tels que dyptiques, couvertures de manuscrits, coffrets d'ivoire, etc. Or, est-ce trop s'avancer de dire que les Grecs, dégoûtés de l'affaissement dans lequel l'art était tombé à la fin de l'empire romain, se trouvant en rapports constants avec les populations de la Syrie, ne pouvant plus revenir à leur vieil art, car jamais les Grecs n'ont rétrogradé, s'emparèrent de ces éléments nouveaux pour eux, et, ne prêtant plus leurs mains à l'Occident qui ne les comprenait pas, se mirent à façonner un nouvel art avec l'art asiatique : l'art byzantin. L'aspect de la sculpture, la manière dont elle est traitée, rendent ce fait évident à mes yeux; mais il faut faire pénétrer cette conviction dans l'esprit de mes lecteurs. Ces derniers fragments

que je viens de donner ne peuvent être ou que du temps d'Hérode le Grand, ou que du temps d'Adrien, ou que du temps de Constantin. Bien que l'art romain de l'époque d'Adrien ait une tendance à se rapprocher des types grecs anciens, cependant cet effort se borne à donner à l'exécution une plus grande perfection, sans que le caractère général de l'architecture soit modifié. A Jérusalem même, il existe des restes de l'architecture romaine de l'époque d'Adrien, comme la fontaine dite de *Saint-Philippe*, par exemple, et ces restes sont aussi romains dans leurs détails et leur ensemble que les édifices de Rome eux-mêmes. Voudrait-on prétendre que ces portes et les tombeaux taillés dans le roc (car ce sont bien là les expressions d'un même art) sont du temps de sainte Hélène ? Mais l'art romain sous Constantin nous est connu ; il est arrivé au dernier degré de l'affaissement, sous le rapport de l'exécution ; si l'architecture de Constantin en Syrie se distingue de celle que l'on trouve en Occident à la même époque, c'est donc qu'il existait alors en Syrie une école brillante, et notre argument en faveur de l'influence des arts de la Syrie sur les œuvres des Grecs subsiste. Les Grecs adoptèrent le christianisme avec ardeur ; cela était naturel, car le christianisme avait été pressenti par leurs philosophes. Ils furent donc les premiers à se transporter aux lieux où la nouvelle religion avait pris naissance ; cela leur était facile, d'ailleurs, puisqu'ils en étaient voisins. Au moment où le christianisme se développa sur le territoire de l'antique Grèce, les rapports avec la Palestine devinrent fréquents, nécessaires, et l'esprit mobile des Grecs étant connu, il était naturel aussi qu'ils allassent chercher les éléments d'un art nouveau sur les lieux qui avaient vu naître la nouvelle religion. Les faits moraux et l'examen des monuments sont donc d'accord pour faire admettre que l'art byzantin a été prendre quelques-uns de ses éléments décoratifs en Palestine. Je sais les préjugés qui s'élèvent contre cette hypothèse ; nous n'avons oublié ni les uns ni les autres les opinions de Voltaire sur le peuple juif, mais Voltaire n'avait pas le moindre soupçon de la valeur et de la nature des arts primitifs de la Syrie, et je dirai que son insistance même à vouloir amoindrir l'importance de ce peuple, l'esprit qu'il emploie à le rendre ridicule, doivent nous mettre en garde contre ses idées à ce sujet ; on ne se donne pas tant de peine pour détruire ce qui n'a en réalité nul fondement, et l'acharnement de Voltaire à s'attaquer au petit peuple juif est un indice de sa valeur.

Les Grecs ont eu de tout temps la faculté de s'approprier bien vite les éléments qu'ils prenaient aux autres. Ils ont été toujours de sublimes pirates, jetant tout ce qu'ils prenaient, choses et idées, dans leur creuset

pour en faire un produit grec et le montrer ainsi au monde émerveillé, qui ne pouvait plus alors discuter les provenances. Que de suppositions plus ou moins ingénieuses n'a-t-on pas faites sur les origines de l'art antique des Grecs et sur l'art byzantin même, bien plus près de nous et plus facile à analyser ! que d'hypothèses ont surgi depuis que l'archéologie est devenue une science ! Je n'ai pas la prétention d'avoir, en quelques lignes, indiqué la seule trace des origines de cet art byzantin ; je me borne à signaler des faits. Depuis le jour où les Romains étouffent la Grèce sous leur puissante main, l'art grec devient un métier ; c'est l'art romain qui s'implante en Grèce comme partout ; que les monuments bâtis depuis lors sur le sol de la Grèce soient d'une exécution plus parfaite que ceux élevés en Italie, dans les Gaules, l'Espagne et la Germanie, c'est incontestable ; mais ce sont toujours des monuments romains ; et cela est si visible, même pour les personnes les moins familières avec l'art de l'architecture, que, sur le sol de l'Attique, par exemple, quelle que soit la pureté d'exécution des édifices construits depuis l'époque de la domination romaine, on détourne involontairement les yeux de ces édifices qui partout ailleurs causeraient l'admiration. Depuis ce jour, dis-je, jusqu'à l'installation de l'empire à Constantinople, il n'y a plus trace d'un art grec ; s'il se fait un travail, il se fait dans l'ombre ; puis, tout à coup, nous voyons à Byzance les arts de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, prendre un nouvel essor, revêtir des formes nouvelles, développer de nouveaux principes, affecter un caractère tranché ; il fallait bien que les Grecs eussent été prendre ces éléments nouveaux quelque part. Or, les seuls monuments qui présentent, dans leurs principes décoratifs du moins, des analogies frappantes avec cet art byzantin, on les trouve en Palestine, sur ce vieux sol juif. Ces monuments sont, quelles que soient les opinions émises à ce sujet, antérieurs à l'art byzantin proprement dit, et, pendant les trois derniers siècles de l'empire, les Grecs, autrefois en guerre avec les Asiatiques, sont en rapport avec eux. Il semble que les conséquences sont faciles à déduire. Mais j'admets, si l'on veut, que ces monuments de la Judée sont de la dernière époque romaine ; ils ne ressemblent pas à l'architecture romaine des bas temps, ni par l'ensemble de leurs combinaisons, ni par les détails de la sculpture : donc, en supposant qu'ils sont postérieurs à Hérode le Grand, c'est-à-dire à l'époque d'Auguste, on y reconnaît l'influence d'un art local ; pour que cette influence ait laissé des traces, il faut admettre l'existence d'un art antérieur. Ainsi nous tournons dans le même cercle, et nous sommes obligés de reconnaître qu'en Syrie il y avait, dès l'époque phénicienne judaïque, un art indigène

qui n'était ni l'art des Assyriens et des Perses, ni l'art primitif des Grecs. Sous l'empire, il est vrai, on trouve quelque trace de cette influence dans les monuments romains ; mais il ne faut pas oublier que les Romains, depuis Auguste, ont étendu chaque jour leur domination vers l'Orient. Si on voit à Balbek, à Palmyre, sur le sol de la Syrie, dans l'architecture romaine, des réminiscences de cet art que je considère comme indigène, la structure et la décoration restent romaines quant à l'exécution ; les moulures se couvrent d'ornements, mais ces ornements sont toujours romains ; l'art byzantin proprement dit ne pouvait sortir de cet art sentant la décadence, car jamais une renaissance ne se fait sur des types abâtardis ; elle ne peut fournir une longue carrière que si elle va, au contraire, se retremper dans les types primitifs. Je ne prétends pas soutenir que les Grecs aient trouvé les éléments, nouveaux pour eux, de l'art byzantin, seulement en Judée. Toute l'Asie apporta peut-être son contingent ; mais je tiens seulement à constater ce fait, savoir : que l'art byzantin ne ressemble plus à l'art grec antique ; qu'il mêle à l'architecture occidentale romaine des principes nouveaux, et que l'on retrouve sur l'antique sol de la Judée quelques-uns de ces principes très-nettement écrits.

Voyons maintenant quels sont ces nouveaux principes. Les Grecs, qui dans l'antiquité avaient inventé les ordres, ou du moins qui les avaient soumis à des proportions qui leur appartiennent, voyant comme les Romains avaient usé et abusé de leur création, rejettent les ordres. Ils recourent à d'autres principes ; les ordres qui n'existent qu'avec le système des plates-bandes ne pouvaient, pour des Grecs, subsister avec l'introduction de l'arc dans l'architecture. Ils n'admettent plus la plate-bande, quand ils l'admettent, que sous l'arc. Les colonnes perdent leur caractère d'ordonnance imposant la forme au monument, pour prendre le rôle secondaire de supports verticaux des claires-voies, de monolithes rigides portant des arcs ouverts dans des murs minces. Ils adoptent souvent le pilastre isolé à la place de la colonne, ainsi qu'on peut le voir à Sainte-Sophie de Constantinople, dans les grandes baies latérales¹.

Les profils très-saillants des corniches des ordres grecs et romains sont complètement abandonnés pour être remplacés par des bandeaux, des profils camards, les grandes saillies n'étant plus, dorénavant, destinées qu'à couronner les édifices. Les ordres étant laissés de côté, la propor-

¹ Voir les deux pilastres posés en dehors de l'église de Saint-Marc de Venise, du côté de la Piazzetta, et qui proviennent, dit la tradition, de Saint-Jean-d'Acre. Ces pilastres paraissent appartenir à la première période byzantine ; ils sont couverts de rinceaux sur leurs faces.

tion des colonnes est arbitraire ainsi que celle des chapiteaux. Poussant les principes de la construction romaine jusque dans leurs dernières conséquences, les Grecs byzantins en viennent à ne plus considérer les murs que comme des claires-voies, des fermetures, des cloisons. La structure réside seulement dans les voûtes se contre-butant réciproquement, se résolvant en des pressions sur quelques points isolés, et les piles portant ces voûtes. Ce genre de construction est bien franchement développé dans la grande église de Sainte-Sophie. L'art byzantin n'est donc point, comme on l'a prétendu quelquefois, une suite de la décadence des arts romains; c'est un art qui pousse les principes de la construction romaine aux dernières conséquences, qui laisse de côté les emprunts décoratifs qu'avaient faits les Romains, qui en recueille de nouveaux, plus vrais, plus conséquents aux principes de cette structure, et qui sait les appliquer avec l'intelligence grecque. C'est un art, non point à son déclin, mais au contraire rajeuni, pouvant fournir une longue carrière, devenir le père de principes jusqu'alors inconnus. J'ai dit que les nestoriens, après la condamnation de leur chef, se réfugièrent en Syrie, en Perse, en Égypte; leur secte se répandit en Asie. Ils apportèrent avec eux les principes de la renaissance byzantine et des éléments qui leur appartenaient. Pour eux, la Vierge n'était que la mère du Christ, et non la mère de Dieu. Ils voyaient dans Jésus-Christ deux natures, l'une divine, l'autre humaine; cette hérésie tendait, dans les œuvres d'art, à honorer la Divinité, non point par la représentation visible du corps qu'elle avait revêtu, mais par la représentation de ses œuvres. Les Arabes, qui s'emparèrent des arts importés par les nestoriens, étendirent plus loin cette doctrine et prétendirent que les êtres animés, quels qu'ils fussent, ne devaient point être figurés soit en sculpture, soit en peinture. L'art, ainsi circonscrit, doit chercher sa décoration dans la flore, les objets matériels ou les combinaisons géométriques. L'étude de la géométrie devint donc, chez les Arabes, le principal élément, non-seulement de la structure architectonique, mais encore de sa parure. Ainsi l'art grec transporté par les nestoriens s'éloignait autant que possible de l'art grec antique dans sa forme, comme il s'en éloignait par les principes.

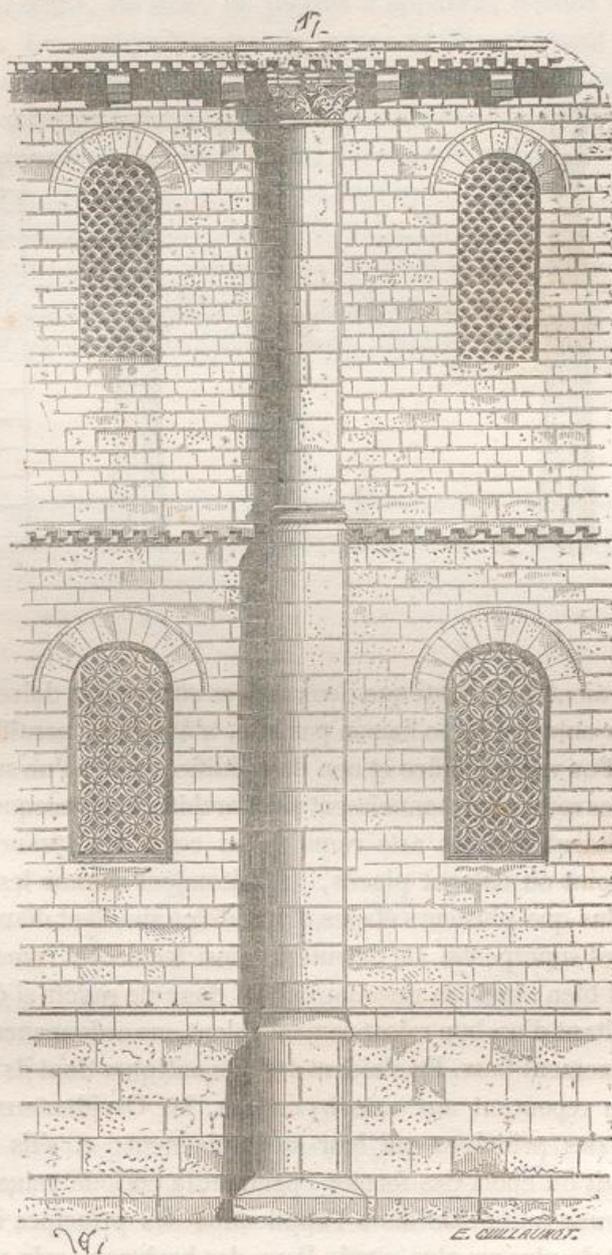
L'Occident, commençant à cultiver les arts à dater de Charlemagne, se trouvait donc en présence de trois principes dans lesquels il pouvait puiser. Il possédait chez lui les restes des arts romains, il empruntait tout ce qu'il pouvait aux arts byzantins et il subissait l'influence des arts arabes, suivant qu'il se trouvait plus ou moins en rapport avec l'Espagne, la Syrie et les côtes de l'Afrique.

Latine par ses vieilles traditions, la Gaule¹ ne l'était guère par la nature de son esprit, ainsi que je l'ai dit plus haut. Elle était séduite par les types byzantins et elle se sentait attirée vers l'étude des sciences mathématiques cultivées par les Arabes. Dès le x^e siècle, son architecture manifeste déjà des tendances très-supérieures aux moyens pratiques dont elle dispose. La barbarie apparaît encore dans l'exécution, elle n'existe plus dans les conceptions; on reconnaît l'effort d'artistes très-avancés, mais secondés par des ouvriers inhabiles, grossiers. Les principes sont déjà développés, et ils diffèrent entièrement des principes de l'architecture grecque de l'antiquité et de l'architecture romaine de l'empire. Ainsi les Grecs n'employaient que la plate-bande sur des points d'appui verticaux. La voûte commandait la structure romaine, et les ordres restaient indépendants de cette structure. Les Byzantins avaient fait un pas en avant; ils avaient cherché à donner aux ordres ou plutôt aux colonnes, dans leurs édifices voûtés, une fonction vraie, utile; mais chez eux cependant la colonne demeure à l'état de membre accessoire, de supports de claires-voies dans une structure encore toute romaine. Les Occidentaux, au moment où l'architecture romane se développe, allient intimement la colonne à la structure de leurs édifices, ils en font un membre indispensable; mais alors ils sont entraînés forcément à ne plus tenir compte des proportions de la colonne antique. Ils ne considèrent plus la colonne que comme un support vertical auquel on peut donner, en hauteur, un nombre indéfini de modules en raison de sa fonction. Cela n'est plus conforme au mode antique; mais n'y a-t-il au monde qu'un seul mode dont on ne puisse jamais s'écarter sous peine de tomber dans la barbarie?

Nous avons vu comme les Romains superposaient les colonnes engagées dans les édifices composés de plusieurs étages; comme, dans ce cas, si la colonne remplissait la fonction d'un contre-fort, l'entablement en bascule rendait par son poids ces renforts inutiles. Voilà qu'en Occident, dès le x^e siècle (peut-être avant cette époque), nous voyons les architectes supprimer les entablements intermédiaires de ces ordres superposés, et, de deux, trois ou quatre colonnes placées chez les Romains l'une au-dessus de l'autre, ne faire qu'un seul faisceau ou une

¹ Si je parais donner à la Gaule une importance qui peut paraître exagérée, surtout aux yeux de nos voisins d'outre-Rhin, c'est que je cherche, autant que faire se peut, dans les temps reculés, le peuple qui semble avoir, en Occident, présenté déjà un caractère de nationalité tranché. Tacite, dans son livre *De Morib. Germ.*, cap. xxvii, s'exprime ainsi : « Jules César, dont l'autorité est si imposante, dit que les Gaulois furent jadis plus puissants que les Germains (*Validiores olim Gallorum res fuisse, summus autorum, C. Julius tradit*); on pourrait en conclure que les Gaulois ont autrefois passé en Germanie..... » Certes, les Germains s'en sont largement dédommagés.

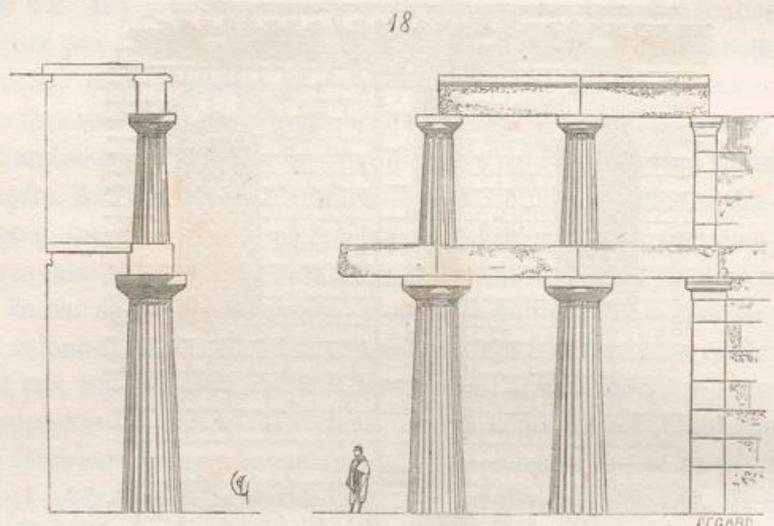
seule colonne, ou un seul contre-fort cylindrique ne possédant plus qu'un seul chapiteau avec un entablement au sommet de l'édifice. Si plusieurs étages se superposent, ils sont indiqués par des bandeaux entre les colonnes, et celles-ci, allongées indéfiniment ou retraits à chaque



étage, montent de fond (fig. 17) ¹. Voilà un nouveau principe issu d'un

¹ Partie ancienne de l'église de Saint-Remy de Reims.

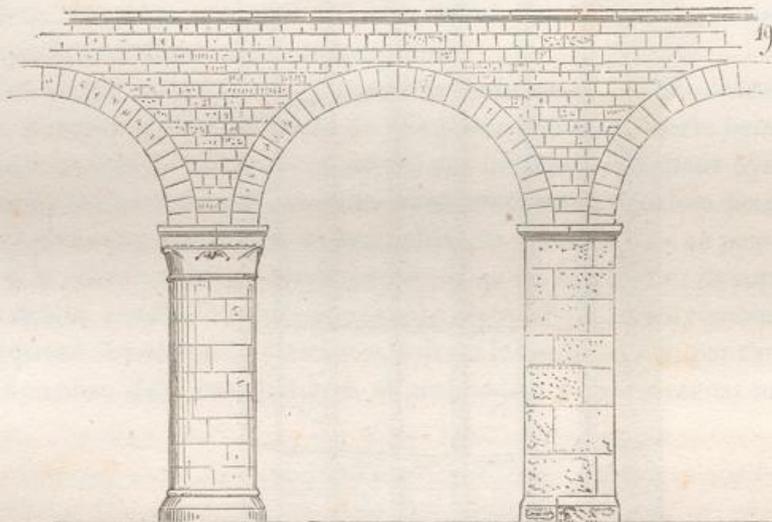
raisonnement juste. Chez les Grecs de l'antiquité, nous avons déjà vu que, quand deux ordres étaient superposés, l'ordre supérieur n'était que la prolongation des colonnes inférieures, comme, par exemple, dans le temple de Neptune à Pestum, dans le temple de Cérès à Eleusis, etc. (fig. 18).



Les Grecs avaient donc senti que deux ordres superposés doivent former un tout, avoir entre eux une liaison parfaite, n'être et ne paraître que les deux étages d'un même édifice et non deux édifices posés l'un sur l'autre. Les architectes romains ne connaissent pas l'architecture grecque antique, ils ne connaissent que les arts romains ou ceux de Byzance; mais, partant du point où ils sont placés, ils raisonnent comme les Grecs et ne veulent plus que plusieurs étages d'un édifice simulent deux, trois ou quatre édifices superposés. Ils détruisent ainsi les ordres romains, mais ils raisonnent bien; toute la question ici est donc de savoir si des conséquences résultant d'un bon raisonnement valent une ordonnance appuyée sur un raisonnement faux. En s'aidant des arts antiques dont ils possèdent les restes, en recourant aux arts byzantins, les Occidentaux donnent naissance à des principes qui leur appartiennent; et s'ils tâtonnent quand il s'agit du choix des formes, pendant la période romane, ils ne montrent aucune indécision dans l'application des principes issus d'un raisonnement de plus en plus serré. Pour des barbares, cela n'était pas mal commencer.

Les architectes occidentaux ne pouvaient plus construire avec de

grands matériaux, ils ne possédaient ni les moyens de les transporter, ni les moyens de les élever; d'ailleurs, les Romains leur avaient laissé de vastes édifices bâtis en très-petits moellons, en blocages et en brique; mais nous avons vu que la structure romaine était un corps nu toujours revêtu de marbre, de stuc, de pierres d'appareil, décoré de colonnes monolithes. Les architectes romans prennent franchement le parti de ne plus distinguer le corps du vêtement. C'est la construction elle-même qui deviendra l'architecture; ce sont les nécessités de cette construction qui commanderont à la forme. Ainsi, l'architecte roman veut élever une nef avec deux collatéraux, une nef de basilique: il ne saurait élever des colonnes monostyles pour porter les murs du vaisseau central; il ne s'inquiète guère alors de donner à ces colonnes ou piliers, qu'il lui faudra construire en assises basses, les proportions de la colonne romaine. Il fera des piliers carrés ou cylindriques, trapus (fig. 19)¹; ou bien, s'il

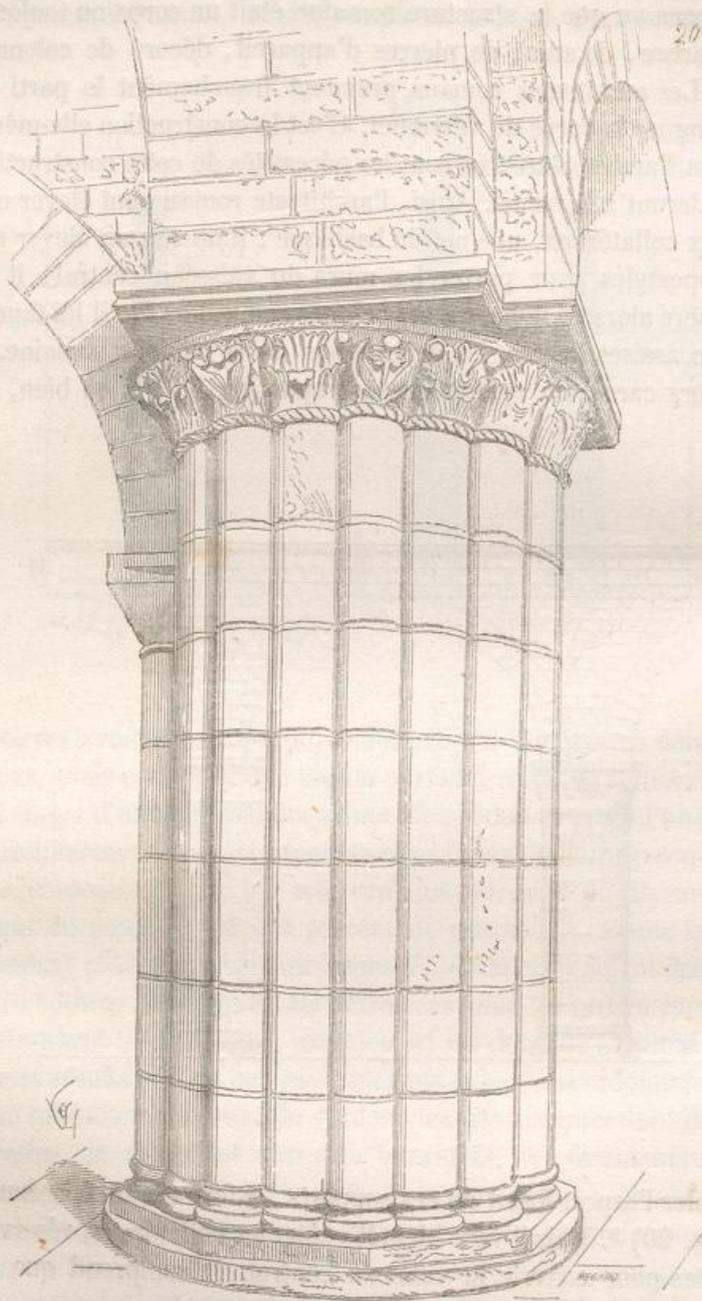


veut dissimuler l'aspect lourd de ces supports, il formera un faisceau de colonnes (fig. 20)². Mais il veut bientôt voûter les collatéraux, réservant les charpentes pour couvrir le vaisseau central. Il comprend que ces

¹ Eglise de Vignory, église de Saint-Étienne de Beauvais, église de Tournus, etc.

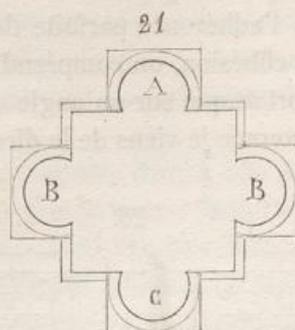
² De la nef de l'église de Saint-Remy de Reims, x^e siècle.

voûtes latérales pousseront les piliers en dedans : qu'il est nécessaire,



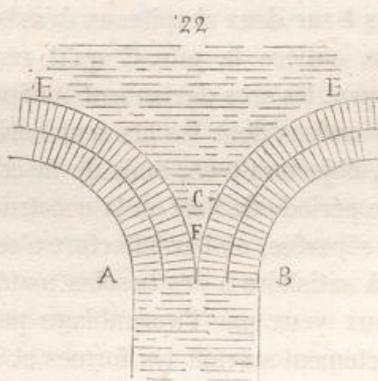
par conséquent, de donner à ces piliers une plus grande résistance.

Alors (fig. 21) il forme un pilier carré, auquel il accole une colonne



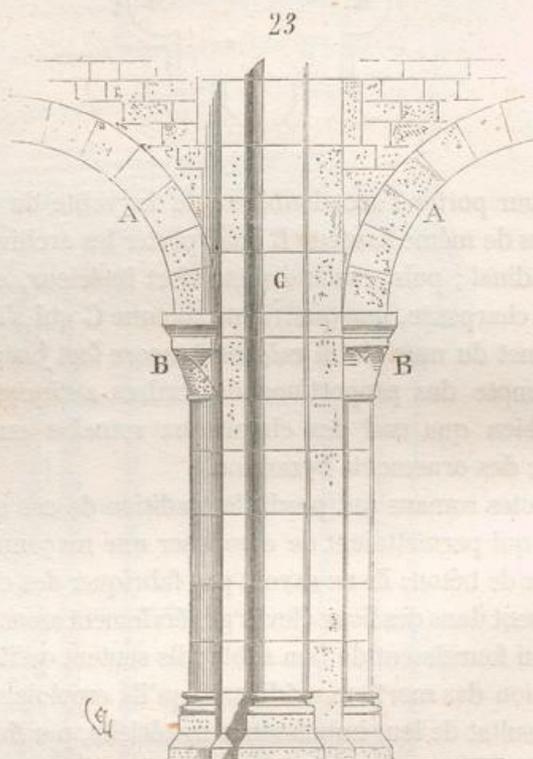
engagée A pour porter l'arc doubleau de la voûte du bas-côté, deux autres colonnes de même hauteur B pour porter les archivoltes soutenant le mur longitudinal ; puis, comme contre-fort intérieur, et pour recevoir la ferme de la charpente, une quatrième colonne C qui s'élèvera de fond jusqu'au sommet du mur. Ici il raisonne encore fort juste, bien qu'il ne tienne nul compte des proportions des ordres antiques. D'ailleurs, il copiera tant bien que mal des chapiteaux romains ou byzantins, ou composés avec des ornements byzantins.

Les architectes romains ont perdu la tradition de ces excellents mortiers romains qui permettaient de composer une maçonnerie homogène comme un bloc de béton ; ils ne savent pas fabriquer des chaux hydrauliques ; ils bâtissent dans des lieux élevés généralement assez loin des grands cours d'eau qui fournissent de bon sable ; ils sentent qu'ils ne peuvent se fier à la cohésion des mortiers médiocres qu'ils emploient ; ils suppléent à ce défaut, résultat de leur impuissance matérielle, par des combinaisons d'appareil résistantes ou élastiques, suivant le besoin. Ainsi, par exemple, les Romains, dans leurs bâtisses, ne craignaient pas d'élever un mur sur



deux arcs dont l'extrados se réunissait à la naissance, parce que (fig. 22)

l'ensemble ABC, bien que composé de lits inclinés, ne faisait qu'une seule masse à cause de l'adhérence parfaite des mortiers; mais si ces mortiers avaient peu de cohésion, on comprendra que le mur glissait sur les extrados EF et ne portait que sur un angle aigu F. Alors l'architecte roman trace son pilier comme je viens de le dire ci-dessus, et (fig. 23),



portant les deux arcs A sur deux chapiteaux évasés B, l'extrados de ces arcs laisse entre eux entière la pile C qu'il renforce d'une colonne engagée. Par ce moyen, les arcs deviennent indépendants de la pile qui monte de fond par assises dont les lits sont horizontaux. Ce n'est pas là de l'architecture, objectera-t-on, mais de la construction; c'est que nous arrivons à cette période de l'art où la construction et l'architecture ne peuvent plus être séparées, où l'architecture n'est qu'une construction combinée de façon à satisfaire à des besoins matériels, en même temps qu'elle doit plaire aux yeux par l'assemblage pondéré des matériaux taillés et placés exactement suivant les formes et les dimensions nécessaires. C'est quand le génie occidental se soumet à ce principe qu'il fait paraître ses véritables tendances et ses qualités propres, car alors les

emprunts qu'il fait aux arts antérieurs sont de plus en plus rares; il tire, tout de lui-même : système de construction, dispositions générales, rapports de proportions, profils, ornementation sculptée ou peinte, statuaire monumentale.... Ce n'est pas moi qui reprocherai cette indépendance aux maîtres du moyen âge.

A mon sens, on peut toujours dire à une nation : « Montre-moi ton architecture, je saurai ce que tu vaux. » Jusqu'aux temps les plus rapprochés de nous, il existe, entre l'architecture et la valeur réelle d'une nation, des rapports tellement intimes, qu'on pourrait faire l'histoire morale des peuples en examinant leurs édifices; et comme je me suis imposé, dans ces *Entretiens*, l'obligation de ne jamais avancer une opinion sans l'appuyer sur des faits, mes lecteurs voudront bien me permettre de justifier celle-ci. On a vu déjà comme les arts des Grecs et des Romains de l'antiquité sont le miroir fidèle du génie de ces peuples. Pendant les temps où les populations barbares se ruent les uns sur les autres, les traditions antiques dans l'Occident s'altèrent; mais ces barbares n'apportent pas un élément de plus. Après ce cataclysme humain, les nationalités se reconstituent peu à peu; elles reprennent leur caractère indélébile, elles se reconnaissent après la mêlée; alors seulement l'architecture se forme. Sur le territoire des Gaules, ce sont les monastères qui s'emparent de cet art, et ils le font à leur image. Or, au XI^e siècle, les monastères n'étaient pas ce qu'ils devinrent plus tard, des réunions d'hommes se rassemblant en corps, au milieu d'une société constituée, pour vivre grasement et inutilement sur le sol qu'on leur avait abandonné ou qu'ils avaient acquis peu à peu. Dans les monastères, au contraire, se renfermaient, pour travailler, les hommes dégoûtés de l'anarchie, fuyant le désordre, désireux de se soustraire à l'empire de la force brutale, de trouver quelque part la stabilité, le calme, l'oubli d'un monde où l'abus seul régnait dans les hautes régions comme dans les bas-fonds de la société. Les religieux alors n'étaient autres que ceux qui sentaient le besoin pressant de sortir de la barbarie; aussi les couvents se recrutaient-ils aussi bien parmi les seigneurs, les heureux du siècle, que dans la basse classe. Ces hommes donc forment un gouvernement régulier au milieu d'une société incapable de se gouverner; autant il serait nuisible et dangereux de laisser de pareilles institutions s'élever au milieu d'une société régulièrement gouvernée, autant ces institutions étaient utiles et nécessaires dans des temps où tout principe d'autorité et de discipline était ignoré. Ces corps constitués ramassent les débris de l'architecture antique, se mettent en rapport avec les nations éloignées, prennent à celles qui ont conservé les bienfaits de la civilisation,

donnent à celles qui sont plongées dans l'obscurité. Leur architecture est bien l'expression exacte de leur rôle. En moins d'un siècle, du x^e au xi^e siècle, elle se forme de manière à pouvoir s'accommoder à ce rôle; elle est humble dans son principe, dans ses moyens d'exécution, et cependant elle peut se prêter à toutes les splendeurs que rêvaient des gens qui, dès le temps de la réforme de Cluny, ne tendaient à rien moins qu'à gouverner le monde. Cette architecture romane monacale, en cela, est bien un art, un art véritable, que l'on retrouve le même dans la plus pauvre chapelle, dans l'obédience perdue au milieu d'un désert, et dans l'immense et splendide basilique de Cluny; architecture pouvant produire les plus vastes monuments et les plus humbles, avec les mêmes méthodes; architecture qui n'est que l'accumulation de petits moyens, tout comme la constitution religieuse qui les élève. Cependant la forteresse féodale conserve les traditions de la construction romaine antique, parce qu'elle s'élève par les mêmes procédés, au moyen de corvées ou de réquisitions. Déjà, à la fin du xi^e siècle, les moines, au faite de la puissance, veulent paraître; ils sacrifient au luxe, sans changer leurs méthodes de bâtir; leurs magnifiques édifices sont exécutés souvent avec précipitation, sans soin, tandis que les seigneurs laïques, qui ne tiennent pas encore à l'apparence de la richesse, mais qui prétendent se renfermer derrière de bonnes murailles, construisent solidement, sans rien sacrifier à l'amour du luxe qui s'empare des monastères. Saint Bernard voit le danger, il établit sa réforme de Cîteaux; elle se fait immédiatement sentir dans l'architecture des édifices de cet ordre. Si l'on remarque, au xii^e siècle, chez les clunisiens, à travers la sévérité des formes romanes, un penchant prononcé pour la richesse, une sorte de laisser-aller, de liberté dans les formes adoptées, des négligences dans l'exécution matérielle des constructions, en même temps qu'une grande recherche de sculpture; chez les cisterciens, au contraire, on voit l'empreinte d'une règle sévère: dans la manière de construire, du soin, de la régularité, des formules inflexibles, rien de trop, rien que le besoin matériel rempli, mais rempli scrupuleusement par des gens qui n'ont d'autre idée que celle du devoir accompli. Les monuments cisterciens ne sont toujours que des constructions, mais des constructions bien faites et solides; on les reconnaît à première vue. Voilà donc, pendant la période romane, des expressions diverses et tranchées de l'architecture, comme, au milieu de la société d'alors, on trouve plusieurs sociétés marchant parallèlement, mais non une société constituée. Il y avait l'architecture des moines noirs, il y avait l'architecture des moines blancs, il y avait l'architecture féodale; il n'y avait pas une architecture, parce qu'il n'y avait pas une

nation, et chacune de ces architectures exprime clairement les mœurs, les goûts, les habitudes, les tendances de ceux qui les ont faites.

Ce n'est qu'à la fin du XII^e siècle que la nation commence à se sentir, à la suite des tentatives plus ou moins heureuses d'affranchissement des communes, des discussions scolastiques, de l'étude de la philosophie antique et des progrès du pouvoir monarchique. L'esprit encyclopédique et l'application des sciences exactes s'emparent de tous les hommes éclairés ; alors l'influence des moines disparaît pour toujours de l'histoire de l'art. L'architecture tombe aux mains des laïques ; en quelques années elle abandonne les traditions romanes, non-seulement en ce qui touche à l'exécution matérielle, à la structure, mais elle ne veut plus, même dans la sculpture, admettre les débris des arts byzantin ou de l'antiquité : c'est à la flore des champs, c'est dans les forêts qu'elle va chercher, sans exception aucune, ses motifs de décoration. Quant à la statuaire, elle s'attache à imiter la nature, et ne veut plus de ces types hiératiques venus de l'Orient, que les écoles monastiques avaient si scrupuleusement conservés. Alors, dans toutes les villes du domaine royal, se forme un noyau d'artistes vraiment nationaux, qui, à l'envi, font progresser le nouvel art avec tant de rapidité, qu'une génération d'hommes a pu le voir naître et arriver à sa maturité. Cette architecture du commencement du XIII^e siècle est le reflet le plus pur, le plus exact des idées de la nation à cette époque. Besoin de se constituer, de se réunir, de chercher, de savoir, d'appliquer instantanément les connaissances acquises, de les mettre en pratique, réaction contre les établissements religieux ; on raisonne à propos de tout, on examine, on croit à la progression de l'esprit scientifique, on se livre à des hardiesses singulières sans s'arrêter un jour sur cette pente rapide. Les individualités ne tardent pas à disparaître dans ce mouvement des esprits ; l'architecture arrive à se constituer à l'état de science. N'oublions pas que l'architecture alors était uniquement cultivée par des laïques sortis du peuple, ayant sous eux des corporations de corps de métier. Il semble que la couche moyenne de la société, au milieu de pouvoirs en lutte les uns avec les autres, sent le besoin de se réunir, de se soumettre à des principes qui lui appartiennent, qui la rendent pour ainsi dire indépendante du passé, qui lui permettent de suivre une voie toute nouvelle. Cette classe d'artistes et d'artisans, ne pouvant réclamer des droits politiques, n'espérant pas égaler la puissance de la noblesse féodale, demande au travail ses libertés ; de l'art de l'architecture, elle fait une initiation, une franc-maçonnerie, et ses efforts tendent à rendre cette initiation plus difficile chaque jour ; cette classe moyenne sent qu'elle ne possède rien, que l'étude et la

pratique des arts peuvent seules lui assurer une indépendance morale : elle se livre à cette étude avec passion ; elle rend les moyens pratiques compliqués, subtils, afin de rester la maîtresse dans l'art et de contraindre la noblesse séculière et cléricale à recourir aux initiés. Croire que l'art de l'architecture du XIII^e siècle, de l'architecture dite *gothique*, est un art sans liens avec la société d'alors, c'est méconnaître l'esprit de la nation à cette époque. Car cette architecture n'est que le réveil du vieil esprit gaulois ; esprit qui se passionne pour une idée, esprit qui vise à l'indépendance en concentrant ses forces dans l'obscurité, qui sait attendre, prendre son temps, malgré tout ce qu'on dit de sa légèreté, et qui parvient à se faire jour par toutes les issues qu'on lui laisse. L'architecture gothique, à son origine, est une protestation contre la puissance monacale ; c'est le premier et le plus vigoureux effort de la science, de l'examen, de la recherche des faits contre la tradition. Ses monuments, dont la structure repose sur des principes entièrement nouveaux, dont la décoration ne veut plus rien prendre au passé, ses monuments sont devant nos yeux, leurs pierres parlent, elles n'expriment pas « la souffrance, » comme le disait dernièrement l'Académie des Beaux-Arts, mais, au contraire, le travail affranchi, le triomphe de l'intelligence qui se sent, qui agit, qui devient indépendante, qui cache ironiquement ses secrets à des maîtres indifférents et aveugles, qui sait qu'un jour elle deviendra la plus forte et sera maîtresse à son tour. Développé avec une rapidité incroyable, arrivé à son apogée cinquante ans après ses premiers essais, cet art, une fois le maître, exagère l'application de ses propres principes ; il suit avec rigueur une progression logique qui le conduit à l'abus ; mais du XIII^e au XV^e siècle, il ne dévie pas un instant de la ligne tracée tout d'abord ; il perfectionne les moyens pratiques, comme aucun art, dans aucun temps, ne les avait perfectionnés : il arrive, pour la structure, à un formulaire ; dans la décoration, à une imitation servile, et bientôt outrée de la nature ; il pousse le réalisme jusqu'à adopter, dans la statuaire, la laideur, mais la laideur étudiée, comme type de la représentation humaine. Toutefois l'exécution ne décline pas comme dans l'art romain : il y a exagération, abus ; il n'y a pas décadence. Si bien que, quand le XVI^e siècle veut revenir à l'imitation de l'architecture antique, il trouve des ouvriers habiles, des architectes capables, savants, rompus à toutes les ressources de leur art.

Que voyons-nous en Italie pendant cette période comprise entre le XIII^e et le XV^e siècle ? D'abord, une grande indécision ; un art ou plutôt des arts qui s'essayent, qui subissent des influences très-diverses ; nul principe arrêté, nul rapport entre la structure et la décoration ; un amour

pour le luxe, pour le *paraître*, et une exécution barbare, sentant la décadence : ce n'est plus la sculpture antique, ce n'est pas comme en France l'imitation franche de la flore locale ; c'est un compromis sans style, sans caractère, entre les traditions romaines et byzantines et les influences des arts du Nord. Ce n'est guère qu'au commencement du xv^e siècle que l'Italie voit naître..... non une architecture, mais des architectes. Il semble que du jour où cette contrée a été arrachée à l'empire de Rome, elle est devenue l'image du morcellement. Non-seulement les villes sont rivales, se déchirent le sol, mais, dans les productions d'art, on ne rencontre que des artistes, non des principes ; les individualités sont parfois brillantes, mais ce ne sont que des individualités : aussi l'étude de l'art de l'architecture au moyen âge en Italie ne peut-elle produire que des biographies, non une histoire, ni par conséquent un enseignement. Les Italiens du moyen âge, n'ayant pu former un art, pas plus qu'ils n'avaient su former une nation, devaient revenir naturellement à l'imitation des arts romains ; c'est ce qu'ils firent un siècle avant nous, et là encore les individualités apparaissent. Si nous nous occupons de la renaissance italienne, de laquelle parlerons-nous ? Est-ce de la renaissance de Brunelleschi, de celle de Michelozzo, de L. Batista Alberti, de Bramante, de Balthazar Peruzzi, de Sansovino ? Les œuvres de ces maîtres, quel que soit leur mérite particulier, sont des œuvres individuelles qui n'ont point entre elles ces rapports, cette filiation que l'on aime à trouver dans les productions d'art d'un pays ; rapports qui sont si frappants chez nous, de la Garonne à la Manche, pendant le cours du xvi^e siècle. Grâce cependant à l'influence de ces maîtres italiens du xv^e siècle, voilà que la jeune noblesse française, au retour des campagnes de Charles VIII et de Louis XII, veut bâtir des palais italiens. Vous allez voir comme la vieille malice des artistes français se fait jour, comme le Gaulois reste Gaulois.

Depuis le xiii^e siècle jusqu'au commencement du xv^e siècle, l'art de l'architecture est un art tellement entier, combiné, soumis aux principes des initiés, qu'il ne peut admettre aucune influence ; ni le clergé dans la construction des églises, ni la noblesse séculière dans la construction de ses palais et châteaux, ni la riche bourgeoisie dans la construction de ses maisons, n'essayent et ne peuvent tenter de soumettre l'art à leurs fantaisies : l'art est absolument indépendant ; c'est une puissance qu'on appelle quand on en a besoin, mais qu'on ne saurait diriger ; elle agit librement, elle se gouverne elle-même ; les architectes, en un mot, forment un corps qui possède, dans le domaine des arts, ses privilèges, ses franchises auxquelles personne ne songe à porter atteinte. Pendant

cette période du moyen âge, d'ailleurs, chacun n'agit que dans sa sphère : le clergé cherche à maintenir et à augmenter ses prérogatives ; la féodalité séculière se défend contre les envahissements du pouvoir royal, est en lutte perpétuelle avec la féodalité cléricale et avec les habitants des villes et des bourgs ; le pouvoir royal est tout occupé d'accroître sa puissance politique. Mais ni les clercs, ni les laïques, ni le roi ne songent à se mêler aux questions d'art ; ils n'aperçoivent ni ne craignent, par conséquent, cette nouvelle puissance indépendante qui s'élève par le labour journalier : ils trouvent des artistes, des artisans, ils les emploient, mais ne les gouvernent pas. A la fin du xv^e siècle, la noblesse, revenant d'Italie, se pique d'apprécier les choses d'art : elle s'est instruite ; elle commence à former ce corps d'*amateurs* si puissant et si funeste aux arts depuis lors ; elle s'est engouée des œuvres italiennes. Rentrés chez eux, les gentilshommes français veulent remplacer leurs vieux châteaux et manoirs par des palais de plaisance ; ils rêvent portiques, colonnes, galeries, façades symétriques. Le vieil artiste gaulois, à bout de moyens, ayant épuisé toutes les ressources que pouvaient fournir les principes de l'art gothique, adopte donc le goût nouveau de ses clients. Au xiii^e siècle, ce sont les artistes qui avaient seuls provoqué le mouvement ; au xvi^e siècle, ils acceptent celui qu'on leur imprime. Mais, prenant seulement l'apparence étrangère, ils conservent le fond national, ils continuent à construire des édifices gothiques, quant aux dispositions générales, quant à la structure ; seulement, pour plaire à leurs maîtres, ils jettent sur ce vieux corps un vêtement nouveau, composé de quelques bribes tirées de la renaissance italienne. Puisqu'on veut des ordres antiques, ils prennent, à peu près, des ordres antiques comme une décoration : la flore locale est remplacée par des arabesques, les profils prismatiques par des moulures italiennes. Jupiter, Vénus et Diane, les nymphes et les tritons remplacent les anges, les personnages à costumes contemporains et les saints. Voilà les châtelains ravis, et les artistes, qui alors ne croyaient guère plus aux anges et aux saints qu'à Diane ou à Mercure, ne sont pas moins satisfaits d'être débarrassés de toute la défroque de l'art gothique arrivé, dans sa forme, aux dernières limites du possible. Mais, pour ces principes de l'art, pour ces méthodes filles de plusieurs siècles d'expériences, elles ne changent pas, et les architectes qui font si bon marché de leurs ornements gothiques, qui adoptent si facilement le vêtement étranger, se soumettant à la mode, ne prennent aux Italiens ni leurs procédés de construction, ni les dispositions générales de leurs plans. Ils continuent à tracer leurs plans gothiques, à construire comme leurs prédécesseurs, à poser des toits aigus

sur leurs bâtiments, à les couronner de tuyaux de cheminée apparents, à faire des portiques bas abrités de la pluie, des fenêtres à meneaux, des escaliers étroits et nombreux, de grandes salles largement éclairées pour les réceptions et de petites pièces pour l'habitation journalière ; à se soucier assez peu de la symétrie, à flanquer leurs logis de tours ou de pavillons, à songer à la défense, à rendre les bâtiments indépendants les uns des autres au besoin, à percer des jours en rapport avec les pièces qu'ils doivent éclairer. Et la noblesse, amateur des arts, de battre des mains, parce qu'elle voit, sur les façades de ses palais, des colonnes et des portiques à l'italienne, des arabesques et des cariatides, et tout le monde de dire alors et de répéter depuis niaisement que ces édifices sont l'œuvre des Joconde, des Rosso, des Primaticci, des Serlio !

N'omettons pas de constater que la plupart de ces artistes embrassent le parti de la Réforme au moment où elle commence en France à faire des prosélytes. A travers son éclat, le xvi^e siècle, chez nous, est une longue et parfois une tragique mystification. On se trompe les uns les autres ; chacun fait parade de sentiments opposés à ses véritables penchants ou à ses intérêts. On se bat à propos de questions religieuses, et catholiques ou réformistes sont les gens les plus incrédules. La réformation se recrute principalement dans la classe élevée, qui avait tout à perdre dans une révolution sociale et qui ne réformait pas ses mœurs. Le peuple défend les traditions religieuses avec fanatisme, lui qui n'avait rien à perdre et tout à conquérir ; il mêle à la défense des traditions de l'Église, à ses alliances avec le plus despote des rois catholiques, des sentiments républicains. La royauté est faible et indécise, au moment où l'énergie était surtout nécessaire. Celui qui parvient à remettre de l'ordre dans le pays, Henri IV, est de tous le plus ingénieux et le plus spirituel mystificateur. Les arts du temps sont bien la fidèle image de ce chaos dans les idées. Confusion, défaut d'unité, d'harmonie entre les principes et l'apparence, importance exagérée donnée aux détails ; exécution négligée souvent, maniérée toujours, molle, indécise. Quelques individualités surgissent au milieu de ce désordre, mais elles ne laissent pas de trace après elles. Ce sont des éclairs, non la lumière. C'est au milieu des ruines que finit ce siècle si brillant pendant ses premières années. Cependant l'esprit civil s'était formé, le sentiment du devoir politique s'était développé, l'unité nationale avait fait des progrès. Dès les premières années du xvii^e siècle, on voit qu'une révolution s'est faite dans les arts : on est revenu de l'engouement pour l'Italie. Il s'élève alors sur le sol français des édifices civils empreints d'un caractère nouveau ; ce ne sont plus les fantaisies désordonnées ou les mystifications de

la renaissance, ce ne sont plus les traditions gothiques, et cependant le vieil esprit gaulois reparait avec toute son énergie. L'architecture de cette époque est raisonnée, dépourvue d'ornements superflus ; elle est contenue, étudiée dans sa structure, exactement appropriée aux besoins ; elle vise même, avec une sorte d'affectation puritaine, à n'employer que les moyens suffisants, mais cela sans pédanterie, en sachant conserver une aisance pleine de calme ; elle fait parade de la structure, elle la montre, elle veut qu'on la voie et qu'on l'apprécie, elle tient à la solidité, mais sans lourdeur : c'est l'architecture de gens d'esprit, passablement désillusionnés, instruits, aimant la richesse sans faste, le bien-être sans mollesse ; d'ailleurs, reprenant ce caractère d'indépendance qu'elle avait perdu pendant le siècle précédent et qu'elle allait perdre encore une fois.

L'architecture comprise entre la fin du règne de Henri IV et la majorité de Louis XIV est bien encore l'architecture française, et, après celle des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles, c'est, à mon sens, celle qui mérite le mieux ce titre. En parcourant un château ou un hôtel du temps de Louis XIII, on vit avec ceux qui l'ont habité. Ces édifices sont l'enveloppe de la société de cette époque, la dernière qui ait laissé une trace profonde dans l'histoire des travaux de l'intelligence et des arts, qui ait possédé à la fois des caractères fermes, indépendants, et l'esprit le plus vif et le plus élégant avec cette bonhomie caustique qui appartient à notre pays. Le long règne de Louis XIV parvint à grand-peine à étouffer ce dernier effort de l'esprit français dans les arts. Louis XIV aime les bâtiments ; mais il apporte dans la direction des arts des tendances opposées à leur développement, car les arts ne peuvent vivre qu'avec l'indépendance morale de l'artiste. De son temps, les bonnes et sages traditions de la construction se perdent, l'exécution devient de plus en plus négligée, les maçons bâtissent mal, les charpentiers ne savent plus assembler les bois avec intelligence et économie, les sculpteurs n'ont plus cette main ferme, cette finesse de sentiment, ce goût pour le vrai qu'ils possédaient encore au commencement du XVII^e siècle ; leur ciseau alourdi ne produit que des œuvres monotones et sans caractère, pompeuses sans grandeur ; les vieux corps de métiers sont morts ; ce qu'il restait de français dans nos arts est usé. On m'a quelquefois accusé d'être sévère et même injuste pour les arts du siècle de Louis XIV, et bien que ce siècle soit assez grand dans tout ce qu'il a laissé pour se passer de mon admiration, cependant je tiens à justifier mes appréciations. C'est parce que je vois en Louis XIV un grand roi que je regrette de trouver chez lui un esprit peu disposé à aider au véritable développement des arts. Lorsqu'un souverain ne se mêle en rien des questions d'art, qu'il laisse aux arts une

entière liberté, on ne saurait le rendre responsable de leur progrès ou de leur déclin pendant son règne ; mais quand un monarque absolu prétend exercer une influence sur toute chose et même sur les travaux de l'esprit parmi ses sujets, il est bien permis, je pense, de le rendre responsable de l'affaïssement de cet esprit : or personne ne me contestera que l'art de l'architecture était plus brillant au moment de la majorité de Louis XIV qu'à sa mort. Il en est de ses architectes comme de ses ministres et de ses généraux. Il commence par appeler près de lui des Colbert et des Louvois, et il finit par des Chamillart et des Ponchartrain. Il trouve des De Brosse, des Le Mercier, des Blondel, des François Mansart, et finit par confier de grands travaux à des Perrault, des Hardoin-Mansart, ce dernier bien heureux de posséder le nom de son oncle, mais ne possédant que cela. Louis XIV, ce roi si français, si bien en garde contre les influences étrangères, ne voit les arts qu'à travers les Romains, et quels Romains ! Il veut rivaliser avec l'antique Rome, et cet esprit si droit, si maître de lui-même, si modéré en toute chose, si bon appréciateur de ce qui est juste et convenable, étouffe, dans le domaine des arts, le génie naturel, original, français, de ce peuple dont il cimentait l'unité, dont il élargit la place. Mais, depuis le milieu du xvi^e siècle, l'art est évidemment dérouté chez nous ; son histoire est une contradiction perpétuelle ; il a perdu sa voie. Sous Catherine de Médicis, le peuple, les artistes ont en aversion les Italiens et tout ce qui vient d'Italie, et on imite les arts italiens. Sous Henri IV et Louis XIII, on ne jure que par l'antiquité, et les arts reprennent leur allure française. Sous Louis XIV, on ne pense que ce que pense Louis XIV. Le roi a le cœur le plus français qui ait jamais battu dans la poitrine d'un souverain, et il *veut* avoir de l'architecture romaine ; lui-même se fait peindre ou sculpter partout en empereur romain. Sous Louis XV, la politique comme les arts s'affaïssent. Les philosophes parlent au nom de la raison, et jamais les arts n'ont été moins soumis à la raison qu'à cette époque. Sous la République, l'esprit national se développe jusqu'au délire : on jette bas nos édifices nationaux, et on va chercher à Rome des modèles chez nos anciens maîtres. On veut reproduire l'architecture des civilisations aristocratiques de l'antiquité, en criant : « Mort aux aristocrates ! » Je ne prétends pas faire du *chauvinisme* en fait d'art. Les arts appartiennent à toute l'humanité, sur quelque partie du globe qu'ils se développent ; ils n'ont pas de patrie : je le sais et je l'admets. Mais chaque peuple ou chaque centre de civilisation si l'on veut (car les délimitations territoriales ne sont pas toujours en cela d'accord avec les faits) a, comme je l'ai dit, son génie particulier qu'il ne faut pas méconnaître, et c'est parce que nous avons

trop souvent méconnu notre propre génie, depuis trois cents ans, que nos arts, après tant de variations, se sont abâtardis, ne savent plus ni à quel temps ni à quel peuple se rattacher. Il est beau d'avoir l'esprit cosmopolite, d'admettre que tous les humains sont frères, que toutes les idées appartiennent à tous ; mais la réalité nous démontre sans cesse que notre cerveau de Français n'est pas construit comme celui de notre voisin l'Anglais ou le Germain. Profitons des idées de nos voisins, mais sachons en avoir à nous, puisque nous le pouvons, et ne croyons pas surtout que, par cela même que d'autres peuples sont ou ont été doués d'une intelligence rare, d'une imagination créatrice originale, il nous est absolument interdit d'en avoir. Il ne m'appartient pas de dire ce que sont les arts de notre temps... ce qu'ils peuvent être, il faut le chercher : c'est à quoi nous devons tous concourir, car je ne saurais admettre qu'en France, et tant qu'il y aura une France, les arts puissent périr. La séve est à l'état latent ; il suffit de quelques beaux jours et d'un peu de raison pour la faire remonter jusque dans les plus faibles rameaux.

Peut-être de me suis-je étendu trop longuement, dans cet *Entretien*, sur l'époque de transition des arts de l'antiquité aux arts modernes ; mais il ne faut pas oublier que nous avons à combattre des préjugés profondément enracinés. Si ces préjugés ne tendaient qu'à méconnaître l'importance de certains faits historiques, qu'à perpétuer, dans l'étude de l'art, certaines exclusions, je ne me serais peut-être pas arrêté aussi longtemps sur les arts byzantins, sur les principes des arts occidentaux, sur leurs tendances et leur valeur. Mais ces préjugés ont, à mon sens, un inconvénient plus sérieux ; ils nous portent à méconnaître la nature du génie moderne occidental ; ils nous repoussent, nous, les mieux doués pour la culture des arts en Occident, au dernier plan. Ce n'est pas juste, c'est maladroit, c'est nous empêcher de profiter des efforts de nos devanciers, c'est effacer les produits raisonnés et utiles d'une longue expérience. L'art du moyen âge n'a eu chez nous qu'un seul tort : c'est de se développer trop tôt. L'art a fait sa révolution de 1789 en 1170 ; dès cette époque, il s'était complètement affranchi de tout ce qui pouvait gêner son indépendance et son allure nationale : il avait refondu les traditions, il avait admis des principes aussi *libéraux* qu'on puisse les demander, il avait trouvé une voie nouvelle et sans limites, tout en formulant des méthodes très-arrêtées et très-sûres. Né sous la féodalité, qui n'était pas une institution en rapport avec le caractère français ; né dans les classes laïques, dans le peuple, il a subi le sort de la féodalité, est tombé avec elle, bien qu'il lui fût antipathique par son essence. Il a été enveloppé dans le désastre des institutions du

moyen âge ; mais est-ce une raison pour ne pas rendre aujourd'hui à cet art national la place qui lui est due ? De ce que, pendant plus de trois siècles, il a été méconnu, honni, est-ce une raison pour ne pas le réhabiliter, pour ne pas chercher, dans ses principes si larges, si conformes à notre esprit, les éléments qui peuvent aujourd'hui nous servir ? Notre caractère, nos tendances ne sont-ils pas toujours les mêmes ? Les nationalités se modifient-elles ? L'expérience de chaque jour ne vient-elle pas, au contraire (et peut-être aujourd'hui plus que jamais), nous montrer que ni les conquêtes, ni les institutions, ni les délimitations politiques, ni les combinaisons de la diplomatie ne sont d'aucun poids pour modifier l'esprit des races qui couvrent le globe ? Nos arts, si brillamment développés du XII^e au XV^e siècle, sont à nous, sont le fruit de notre labeur, de notre génie ; de leurs principes, nous pouvons déduire des conséquences aujourd'hui, demain, tant que nous serons ce que nous avons été et ce que nous sommes. Les civilisations de l'antiquité ont péri parce qu'elles ne se composaient que de maîtres et d'esclaves. Dans l'antiquité, il n'y a pas ce que nous appelons aujourd'hui une nation, c'est-à-dire une agglomération de provinces réunies par un même esprit, une même pensée, dont tous les membres s'intéressent à la conservation du corps et y contribuent. Dans l'antiquité, nous voyons des monarchies absolues appuyées sur une théocratie, des républiques oligarchiques ou aristocratiques, puis une populace grossière, la lie, les esclaves. Toute inspiration, tout mouvement, tout travail intellectuel, tout sentiment de dignité et d'indépendance vient d'en haut. Notre pays n'est pas ainsi fait : la nation s'est formée seule, en dépit d'institutions qui lui étaient imposées à la suite de la conquête, s'est élevée seule, et, encore aujourd'hui, agit seule dans les grandes occasions, contrairement souvent aux calculs des hommes les plus habiles et les plus expérimentés. Heureux celui qui comprend son génie, ses instincts, et qui ne craint pas de s'y fier. La féodalité séculière ou cléricale est à côté de la nation, elle n'est pas dans la nation ; elle ne sait ni ne voit le travail qui se produit dans son sein ; la féodalité s'en sert, mais ne le dirige ni ne l'entrave ; ou quand, par hasard, elle a cru devoir l'entraver, il s'est trouvé qu'elle s'y prenait toujours trop tard, ce qui prouve qu'elle n'en apercevait pas les progrès. C'est là toute l'histoire de nos arts, et c'est là aussi ce qui fait qu'ils ne peuvent périr, malgré trois siècles d'oppression. La réaction est prête ; nous en possédons les éléments, car, depuis vingt-cinq ou trente ans, nos artisans, nos ouvriers acceptent avec empressement toutes les tentatives de réhabilitation de nos arts nationaux. Encore aujourd'hui, comme toujours en France, c'est en bas que le mouvement se produit ; le labeur

se fait dans l'atelier et le cabinet; le vieil esprit des artisans laïques du XII^e siècle se réveille peu à peu, car chez nous le dernier des ouvriers raisonne, veut comprendre ce qu'il fait, et il s'attache avec passion aux ouvrages dont l'ordonnance comme les détails ont un sens logique pour lui. Nos ouvriers, enfin, sont pétris du même limon que nos soldats: les uns et les autres se dévouent d'autant plus volontiers qu'ils comprennent mieux le but de leur dévouement et que ce but est élevé. Mais il sera temps plus tard d'apprécier la valeur de ce fait, de constater l'importance des éléments dont nous disposons et de chercher les moyens de les utiliser, car notre siècle n'a pas encore tout dit.