



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

VIIe Entretien. Sur les principes de l'architecture occidentale au moyen
âge

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

SEPTIÈME ENTRETIEN

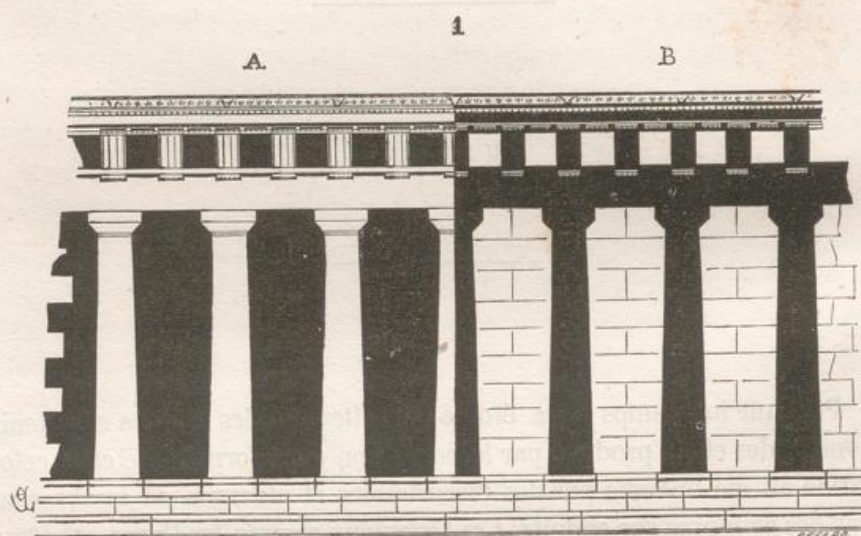
SUR LES PRINCIPES DE L'ARCHITECTURE OCCIDENTALE

AU MOYEN AGE.

Pendant longtemps on a étudié l'architecture des anciens sans tenir compte des effets produits par la coloration de la forme, que cette coloration ait été obtenue par des incrustations et placages de marbres ou par des peintures sur enduits. Les Orientaux comme les Grecs, et même les Romains, n'ont jamais admis que la construction réelle d'un édifice dût rester apparente. Les Grecs ont coloré les marbres blancs lorsqu'ils ont employé cette belle matière. Si légère que l'on veuille supposer cette coloration (et tout fait croire, au contraire, qu'elle était vive et heurtée), elle n'en avait pas moins pour effet de dissimuler la véritable structure sous une sorte de tapisserie indépendante de cette structure. Je ne suis pas de ceux qui admettent que les Grecs aient pu se tromper dans l'exécution des œuvres d'art, et, si l'on trouve chez eux des procédés étranges en apparence, auxquels nos yeux ne s'habituent que difficilement, je crois plus volontiers à l'imperfection de nos sens qu'à une erreur de la part de ces maîtres.

Depuis longtemps déjà, les travaux des archéologues et des artistes ont prouvé aux plus incrédules que tous les monuments grecs étaient colorés à l'extérieur comme à l'intérieur sur un enduit mince lorsque

la pierre est grossière, sur le parement poli lorsque l'édifice est en marbre; ce fait indiscutable donne à penser que les Grecs ne croyaient pas que la forme seule constituât l'architecture, et qu'ils admettaient que cette forme dût être complétée, aidée ou modifiée par l'assemblage de couleurs différentes. Il n'est pas besoin d'une grande expérience des choses d'art pour reconnaître combien la coloration influe sur la forme et même sur les proportions; si, par exemple, nous colorons en noir les métopes et le mur de la *cella* d'un temple grec, nous obtiendrons un tout autre effet que si, au contraire, nous laissons en blanc ces métopes et ce mur en couvrant de noir la corniche, les triglyphes, l'architrave et les colonnes, figure 1, toutes dimensions et proportions égales d'ailleurs.



Par la première coloration, indiquée en A, l'ordre prendra de l'ampleur; l'architrave, les triglyphes et la corniche, de l'importance; par la seconde, indiquée en B, les colonnes paraîtront plus maigres, plus hautes, l'entablement perdra de sa valeur. La coloration avait donc une grande influence sur l'effet produit par l'architecture, et nous ne pouvons aujourd'hui juger les édifices de l'antiquité grecque qu'en tenant compte de cette coloration. Tel ordre, qui nous semble lourd, pouvait paraître svelte; tel autre, qui affecte des proportions grêles, présentait un aspect solide et ferme.

Les Grecs avaient des sens trop délicats pour n'avoir pas compris le parti que l'on pouvait tirer de ce principe dans l'architecture, et pour se priver d'un moyen aussi puissant de frapper les yeux en donnant à la forme une signification différente, dirai-je, par suite de colorations

diverses. Nous sommes sous l'empire de préjugés enracinés, nos sens se révoltent devant des faits qui cependant sont la conséquence de l'observation des lois naturelles. Dans la sculpture et l'architecture, nous nous sommes habitués depuis longtemps à ne vouloir admettre que la forme, comme si toute chose en relief devait être dépourvue de coloration. Sur quoi s'appuie ce sentiment? Je vais tenter de l'expliquer, d'autant que ce sentiment est la conséquence de principes nouveaux dont peut-être on n'apprécie pas la valeur. C'est encore là une de ces contradictions sans nombre à travers lesquelles les arts s'égareront aujourd'hui. Quelques prôneurs exclusifs de l'architecture antique ne veulent pas appeler la coloration à l'aide de la forme, bien que les anciens aient admis toujours ce moyen; et, ne voulant pas admettre la coloration dans l'architecture, ils outrent ainsi les tendances des architectes du moyen âge qui ont donné à la structure une importance inconnue jusqu'alors. Pour être plus clair, c'est comme si l'on disait : « Je n'admets pas d'autre mode d'architecture que celui adopté dans l'antiquité, mais j'entends qu'on n'emploiera pas le moyen le plus puissant, mis en œuvre par les architectes anciens, pour produire certains effets propres à l'objet; je crois devoir exclure les procédés de bâtir employés pendant le moyen âge, mais je prétends que les conséquences de ces procédés devront avoir une influence dominante sur notre architecture. »

Les Asiatiques ont coloré leur architecture.

Les Égyptiens ont coloré leur architecture.

Les Grecs ont coloré leur architecture.

Les Romains ont coloré leur architecture, soit au moyen de peintures, soit en employant des matières de couleurs différentes.

Les Arabes ont coloré leur architecture.

Pendant la période byzantine et romane occidentale, on a continué à colorer l'architecture.

Pendant la période dite gothique, par tradition, on a coloré l'architecture; mais à la suite des raffinements apportés par les maîtres de cette époque dans la structure, on a peu à peu abandonné la coloration des édifices, en voulant laisser voir les combinaisons savantes et compliquées de la construction. La peinture a cessé d'être monumentale et ne s'est plus appliquée que dans certains cas exceptionnels.

Pour tous les peuples de l'antiquité et des premiers temps du moyen âge, un édifice n'était considéré comme achevé que si la coloration venait en aide à la forme. A dater du XIII^e siècle, en France, la forme n'a plus besoin de ce complément, la forme résulte d'une structure qui tire son effet de ses propres combinaisons; la géométrie l'emporte sur la

peinture ; la peinture est un luxe, une richesse, un ornement, mais l'architecture peut s'en passer et s'en passe. Chaque jour, ces deux arts, l'architecture et la peinture, essentiellement liés l'un à l'autre, tendent à se séparer, et on arrive à suspendre des tableaux sur des murs blancs sans que le peintre et l'architecte aient prévu : l'un, que son tableau serait accroché dans tel édifice ; l'autre, que son édifice recevrait telle peinture.

Nous avons perdu, depuis longtemps déjà, cette habitude de l'harmonie, sans laquelle l'art ne saurait exister. Il faut que l'architecte soit assez peintre et sculpteur pour comprendre le parti qu'il peut tirer de ces deux arts, frères du sien ; il faut que le sculpteur et le peintre soient assez sensibles aux effets produits par l'architecture pour qu'ils ne dédaignent pas de contribuer à augmenter ces effets. Les choses ne vont pas ainsi ; l'architecte élève son édifice, lui donne certaines formes qui lui conviennent ; puis, le monument fait, on le livre au peintre. Celui-ci cherche avant tout à faire valoir sa peinture ; il se soucie médiocrement d'obtenir un effet général auquel l'architecte lui-même n'a pas songé. Le statuaire travaille dans son atelier et apporte, un matin, ses bas-reliefs ou statues. L'architecte, le peintre et le statuaire ont peut-être, chacun de leur côté, montré un talent remarquable, mais l'œuvre ensemble ne produit qu'un effet médiocre ; la statuaire n'est pas à l'échelle de l'édifice, ou présente des formes tourmentées là où l'œil chercherait le repos ; la peinture écrase l'architecture, elle semble un hors-d'œuvre, elle est sombre là où l'on voudrait de la lumière, brillante là où le calme eût été nécessaire. Ces trois arts, au lieu de s'entr'aider, se nuisent. Il va sans dire que l'architecte, le sculpteur et le peintre s'accusent réciproquement de la non-réussite de l'ensemble. Nous ignorons quels étaient, dans l'antiquité ou dans le moyen âge, les rapports entre les architectes, les sculpteurs et les peintres, mais il est certain, à voir les monuments, que ces rapports existaient, qu'ils étaient directs, suivis, intimes. Je ne crois pas que les artistes y perdissent ; il est certain que l'art y gagnait. Nous retrouvons encore les traces de cette alliance entre les arts pendant le xvii^e siècle, au moins dans les intérieurs des palais ; les galeries d'Apollon, au Louvre, de l'hôtel Lambert, et même des Marbres, à Versailles, nous offrent les derniers spécimens harmonieux des trois arts qui doivent marcher unis, s'ils prétendent produire de grands effets. Cette alliance précieuse fut rompue du jour où l'architecture se renferma dans les préjugés d'école, où le peintre fit des tableaux et non de la peinture, où les sculpteurs firent des statues et non de la statuaire. Les musées, les galeries d'amateurs se remplirent, et les monuments se dé-

pouillèrent de leur véritable parure ; le vulgaire en vint à déclarer que la pierre nue, froide, blanchie, était seule monumentale, et celui qui n'aurait pas voulu habiter une chambre non tendue de papiers bariolés, n'admettait pas que le temple élevé à Dieu, ou la salle du palais, reçût la plus légère coloration. Cependant, comme on reconnaît chez nous qu'il faut encourager les arts, on commanda des tableaux aux peintres, et ces tableaux furent attachés dans des monuments que jamais ces peintres n'avaient vus, attachés en dépit des formes de l'architecture, de la dimension des intérieurs, de la direction des jours. On commanda des statues aux statuaires, que ceux-ci exécutaient sans difficulté, mais sans savoir où elles seraient logées. Nous ne pouvons donc nous vanter d'être un peuple sensible aux choses d'art, puisque nous ne comprenons plus la nécessité de cette harmonie entre les arts, destinés à marcher de concert. La sculpture et la peinture ont été, à toutes les belles époques, la parure de l'architecture ; parure faite pour le corps auquel on l'applique et qui ne saurait être abandonnée au hasard. Mais pour conserver l'autorité qu'elle avait acquise sur les autres arts, l'architecture devrait avant tout se respecter elle-même, et se rendre digne de cette parure qui lui semblait autrefois nécessaire.

Aujourd'hui nous voyons les monuments de l'antiquité en ruine, saccagés, portant tous l'empreinte de la dévastation des barbares. Ces ruines sont souvent perdues dans la poussière ou la fange, entourées de débris informes ; or, les anciens, s'ils élevaient de beaux monuments, ne négligeaient pas leur entourage, choisissaient leur place ; ils savaient conduire la foule, par des transitions habilement ménagées, de la voie publique au sanctuaire de la Divinité, et les temples, les palais n'étaient jamais, à Athènes ou à Rome, comme la plupart de nos monuments publics, les pieds dans la boue. Alors, la coloration extérieure des édifices, qui, chez nous, paraîtrait ridicule (comme il est ridicule de voir un personnage vêtu d'un brillant costume marcher dans la rue), acquerrait une grande valeur par le soin qu'on avait pris de préserver ces monuments de toute atteinte, à cause de la place qu'on leur faisait, des accessoires dont on les entourait. Ces sentiments de respect pour l'œuvre d'art, nous les trouvons très-développés chez les Orientaux. On comprend pourquoi une pagode est colorée de la base au faite de vives couleurs, d'incrustations, d'émaux, quand on ne parvient à la porte de cette pagode qu'après avoir traversé plusieurs cours, de plus en plus restreintes et de plus en plus riches, pavées soigneusement de marbres, ornées d'arbustes et de fontaines. On comprend la richesse des sanctuaires égyptiens quand, pour y pénétrer, on a franchi ces pylones, ces

portiques, ces vestibules dont le luxe s'accroît à mesure que l'on avance vers le lieu sacré. On comprend enfin la brillante peinture du temple grec lorsque l'on voit de combien d'objets d'art il était entouré; que l'on se représente ces bois sacrés, ces clôtures, ces mille accessoires dont la présence était comme une introduction à la dernière et la plus complète expression de l'architecture.

Nous avons trop oublié qu'il faut, aux œuvres d'art, une *mise en scène*. L'antiquité n'a jamais abandonné ce principe; le moyen âge a tenté souvent de s'y rattacher, mais avec une infériorité manifeste, surtout en France, car en Italie on reconnaît encore l'influence de ces traditions païennes, et c'est en grande partie la cause de l'effet que produisent les œuvres d'architecture de ce pays, bien que, prises en elles-mêmes, ces œuvres soient souvent beaucoup au-dessous de ce que nous possédons en France. C'est encore de l'art de parer l'œuvre d'art, et depuis longtemps nous paraissions ne plus le croire. Disons tout de suite que cette sorte de négligence, propre à notre caractère national, est la conséquence d'une belle et noble qualité; mais cette conséquence pourrait être évitée en conservant les avantages du principe dont elle découle. Pour cela il faudrait que nous eussions l'exacte connaissance de nos aptitudes, en laissant de côté quelques préjugés, des doctrines incomplètes ou surannées, des banalités qui courent le monde et que nous, artistes, par faiblesse ou par ignorance, nous n'avons pas le courage ou le moyen de combattre hardiment.

Nous possédons, entre autres peut-être, les qualités les plus propres au développement des arts et particulièrement de l'architecture; non-seulement nous ne savons pas en profiter, mais nous les laissons étouffer sous le régime de la vulgarité qui nous domine, parce que nous voulons paraître autres que ce que nous sommes, parce que nous négligeons les dons précieux qui nous sont dévolus. Nous élevons un monument, mais nous le plaçons mal, nous l'entourons mal, nous ne savons pas le présenter au public; c'est un chef-d'œuvre peut-être, mais nous nous y sommes pris de façon que tout le monde le couvre de boue. Nous n'avons pas su respecter notre œuvre, personne ne la respecte; quoi de plus juste? Les plus mauvais édifices du moyen âge ou des temps modernes, bâtis en Italie, sont toujours placés pour produire de l'effet; le pittoresque joue un rôle important. Nous avons remplacé cela par la symétrie qui est contraire à notre esprit, qui nous ennuie, nous fatigue; c'est la dernière raison de l'impuissance. Ni l'Acropole d'Athènes, ni le Forum romain ou celui de Pompéi, ni les descriptions de Pausanias ne nous donnent des dispositions symétriques d'ensemble. La symétrie chez les

Grecs ne s'applique qu'à un édifice, encore les exceptions abondent-elles, jamais à un ensemble d'édifices. Les Romains eux-mêmes, qui ont voulu admettre cette condition dans les masses, n'y sacrifient point le besoin, le bon sens, la nécessité. Mais avec quel art les Grecs savent-ils placer leurs monuments ! Quelle juste appréciation de l'effet, de ce que nous appelons aujourd'hui le pittoresque ! objet de dédain pour nos architectes... Et pourquoi ? parce que le monument tracé sur le papier ne tient compte généralement ni du lieu, ni de l'orientation, ni des effets d'ombres et de lumières, ni de l'entourage, ni des différences de niveaux, si favorables, cependant, aux formes architectoniques ; parce qu'avant tout, avant même de satisfaire exactement aux données d'un programme, l'architecte pense à élever des façades symétriques, pondérées, une grande boîte dans laquelle on viendra, après coup, disposer les services comme on pourra. Je n'ai pas besoin, je pense, de citer des exemples pour prouver que je n'exagère pas. Il suffit de regarder autour de soi. Si, encore, ces grosses boîtes régulières, nous les élevions sur des plates-formes, sur des terrasses, sur de vastes soubassements, comme les Romains l'ont fait toujours en pareil cas, et comme on l'a fait chez nous, à Versailles, à Saint-Germain, au xvii^e siècle ; si nous les entourions, si nous essayions de faire apprécier ce qu'elles peuvent avoir de majestueux comme ensemble de lignes symétriques, en les détachant au milieu des autres constructions de nos cités, il y aurait une raison ou une excuse à cet amour pour la symétrie ; mais non, ces grosses bâtisses sont perdues au milieu des villes, leurs socles sont dans le ruisseau, leurs façades ne peuvent être aperçues que séparément, et c'est seulement sur le papier, en examinant les plans, qu'on se donne le plaisir de penser que l'aile de droite est exactement de la même longueur et de la même largeur que celle de gauche. Les Romains, et surtout les Grecs, n'ont jamais admis la symétrie qu'autant que cette loi pouvait être comprise d'un coup d'œil, c'est-à-dire dans un espace assez restreint pour que l'œil pût être satisfait, sans l'aide du raisonnement, par une disposition de constructions pondérées. Mais s'il faut parcourir un kilomètre pour reconnaître que telle façade au nord (en supposant qu'on ait la mémoire des yeux) est semblable à telle autre au midi ; s'il faut sortir d'une cour et entrer dans une autre pour s'apercevoir (toujours en supposant que la mémoire est fidèle) que ces deux cours sont identiquement pareilles, je le demande, à quoi bon fausser le bon sens, gêner des services, torturer les programmes, pour obtenir un résultat aussi puénil, et qui n'amuse que quelques badauds ?

Sur quoi s'appuie-t-on pour nous donner chaque jour de pareils

exemples? Sur les traditions du moyen-âge? Certes non. Sur l'antiquité? Mais l'antiquité nous montre tout le contraire. Sur quoi donc? Sur certaines formules académiques très-récentes, mais peu raisonnées, contraires à notre esprit national, essentiellement indépendant et raisonneur; formules d'après lesquelles nous élevons des édifices incommodes, ennuyeux à voir, mais qui permettent à chacun de s'ériger en juge dans les questions d'architecture, et qui par cela même sont prônées comme infaillibles.

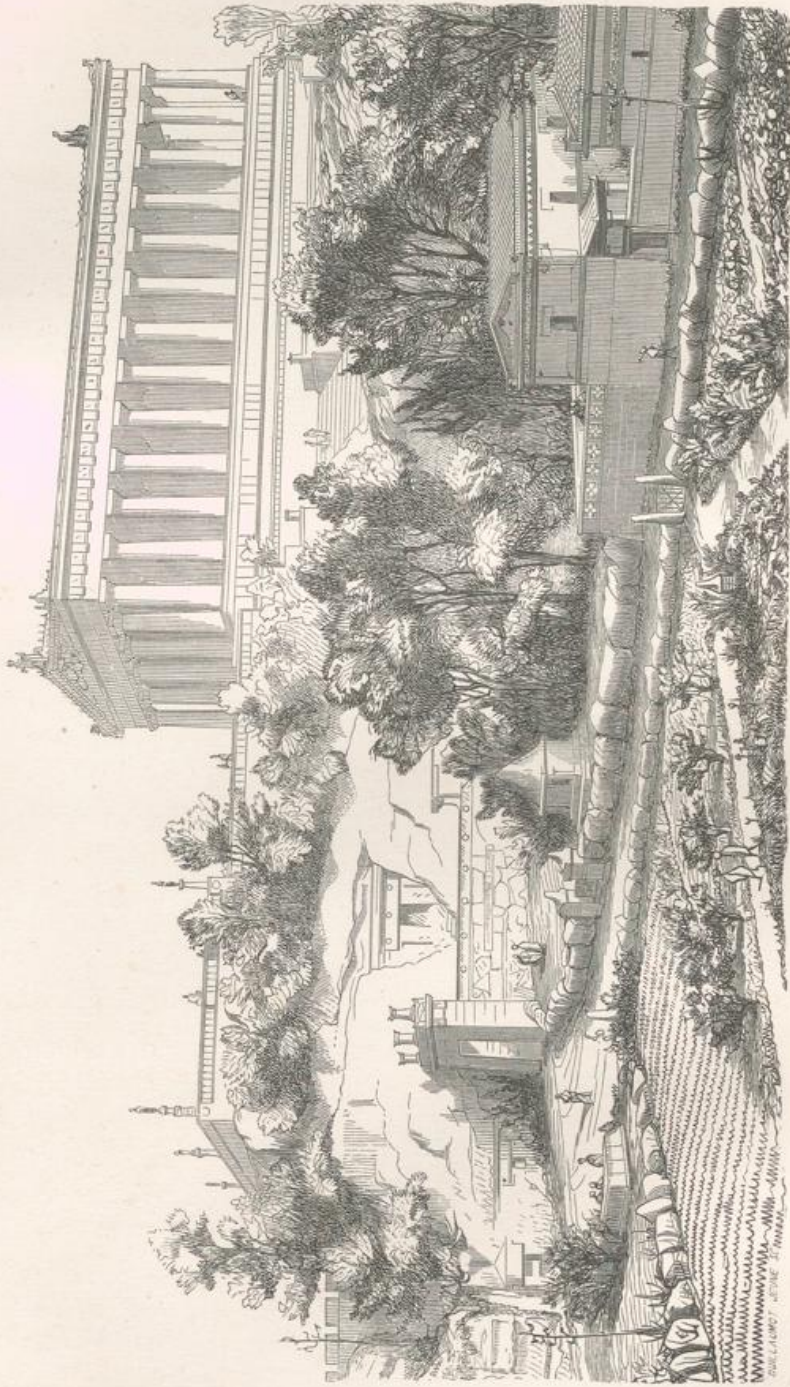
Lorsqu'on parcourt les ruines des cités grecques, on voit avec quel scrupule les architectes de la belle époque ont profité de la situation des lieux pour faire valoir leurs monuments. Ils aiment l'architecture en tant qu'art, mais ils sont aussi les amateurs de la nature, de la lumière; ils mettent de la coquetterie, dirai-je, dans la disposition d'un édifice; ils évitent la monotonie, redoutent l'ennui! Ce sont des savants, des artistes sévères, pleins de respect pour les principes et la forme; ce sont aussi des décorateurs subtils, des metteurs en scène délicats. L'architecte grec ne nivelle pas le rocher qui servira de base à son édifice, il le décore, il profite de ses aspérités, il le tranche avec goût et en connaisseur profond de l'effet. Voyons Athènes, Corinthe, et surtout ces vieilles cités de la Sicile, Agrigente, Sélinonte, Ségeste, Syracuse. Qui ne s'est pas dit en voyant les débris de ces villes: « Combien étaient heureux de vivre des hommes qui, sachant ainsi allier l'art aux beautés naturelles, jouissaient si pleinement de cette alliance? »

Le Romain n'est pas sous l'empire de ces préoccupations, il est sensible à d'autres beautés. D'abord il s'impose volontiers à la nature, et la soumet à son penchant pour l'ordre et la grandeur. Afin de rendre sensibles ces deux principes différents, nous avons, dans deux figures (2 et 3), donné la vue restaurée du temple de Junon-Lucine, d'Agrigente, et la vue cavalière d'un temple romain de l'époque impériale, avec ses portiques, ses clôtures extérieures, ses entrées, ses larges et somptueuses ordonnances¹. Aujourd'hui, nous marchandons la place à nos monuments, ou si nous les isolons, nous les entourons de déserts, qui par la viduité de leur aspect rapetissent ces édifices, ne les rattachent à rien. Si

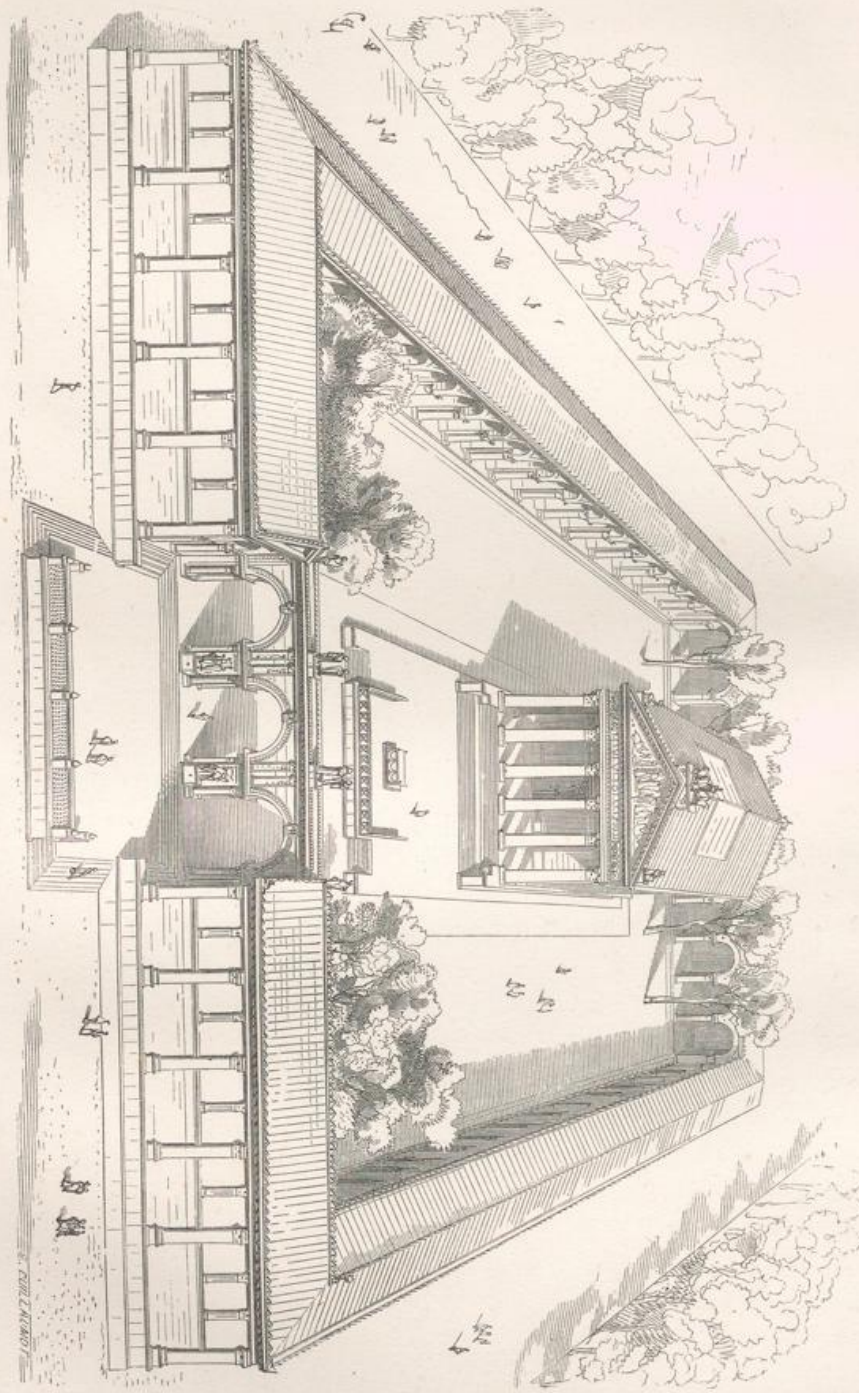
¹ Du temple de Junon-Lucine d'Agrigente on retrouve encore la grande plate-forme qui était posée sur le rocher, vers l'Orient, puis tout l'édifice ruiné. Notre vue est prise du côté de la ville, le temple étant bâti sur une longue crête de rochers calcaires qui servaient de remparts. Ces roches étaient, à l'intérieur, criblées de monuments taillés dans la pierre. On reconnaît, en visitant ces ruines perdues aujourd'hui au milieu de la campagne, que les architectes grecs étaient d'habiles paysagistes, et que cette qualité ne nuisait pas à leur art. Quant au Temple romain, conforme d'ailleurs à beaucoup d'édifices sacrés de l'époque impériale, il est gravé sur une médaille dédiée à Jupiter Vengeur par l'empereur Alexandre Sévère. On lit

SEPTIÈME ENTRETEN

(fig. 2)



SEPTIEME ENTRETIEN



(fig. 3)

nous avons du goût, nous ne savons pas le faire valoir, et nous pensons avoir tout dit lorsque, autour d'un grand monument, nous avons posé une grille sur un bahut.

Je disais tout à l'heure que cette négligence à parer l'œuvre, à la compléter chez nous, provenait d'une noble qualité. En effet, nous cherchons, nous entrevoyons, nous poursuivons le bien, mais nous ne tenons pas à le fixer, car du bien nous voulons arriver au mieux; et ainsi courant, haletant, notre jouissance est sans cesse ajournée au lendemain; elle viendra, croyons-nous, mais n'existe jamais au moment présent. La véritable histoire de nos arts comme de notre civilisation, peut se résumer dans ces quelques mots. En cela encore ne ressemblons-nous pas aux Romains, le peuple le plus pratique des temps historiques. Observons que cette disposition, chez nous, amène dans l'étude des arts les plus étranges bévues. Nous émettons un principe, qui en fait naître un autre, et ainsi de suite; nous ne poursuivons pas l'application et les développements du premier, nous allons en avant laissant inachevée l'œuvre commencée; pendant ce temps, un peuple plus calme, ou plus attaché aux intérêts du moment, s'empare du premier principe abandonné par nous, il le développe, l'étudie, en perfectionne les conséquences; or il arrive un jour que fatigués d'avoir cherché le mieux sans nous être arrêtés, harassés, à bout de moyens, ces développements perfectionnés par d'autres se rencontrent sur notre route; nous voilà ravis d'admiration, et nous mettons autant d'ardeur à imiter les conséquences, souvent mal déduites, des principes abandonnés jadis par nous, que nous avons mis d'empressement à en poursuivre de nouveaux. On conçoit combien ces retours étranges amènent de confusion dans les idées, combien il devient difficile de démêler le vrai du faux, l'inspiration de l'imitation au milieu de ces éléments divers. C'est pourquoi nous avons aujourd'hui tant de peine à savoir ce que nous voulons et ce qui nous convient en fait d'art. Les Grecs nous présentent à peu près le même spectacle, mais leur amour inébranlable pour la forme les sauve; ils vont en avant, ils subissent des influences, mais ils transforment tout ce qu'ils touchent par suite de leur instinct du beau, et restent toujours les maîtres de ceux dont ils sont devenus les tributaires.

Suivons donc pas à pas la marche de nos arts dans ce coin de l'Occident, depuis l'époque carlovingienne jusqu'aux temps modernes. C'est tout au plus si en Italie comme en France on retrouve quelques débris

sur le revers : IOVI.VLTORI.P.M.TR.P.III.COS.P.P. (Bibl. imp., cabinet des médailles.) Voy. *Architectura numismatica, or Arch. medals of clas. antiquity*, by T. L. Donaldson. London, 1859.

des monuments des VIII^e et IX^e siècles, et ces débris ne montrent qu'un art informe, sorte de compromis entre les traditions romaines et les influences venues d'Orient. Surviennent, au X^e siècle, les invasions normandes en Occident qui arrêtent le progrès de la civilisation à peine renaissante. Ce n'est qu'au XI^e siècle, sous l'influence des établissements monastiques, des clunisiens particulièrement, que l'on aperçoit un art qui se forme et qui trouve une voie nouvelle¹. Ces moines commencent par s'établir, autant qu'il leur est possible, sur des emplacements occupés par les Romains. La place de la *villa* romaine exerce encore une influence sur les dispositions de leurs monastères. Dans leurs programmes, l'orientation, l'assiette, le besoin, passent avant la symétrie, et les monastères clunisiens, comme les *villæ* romaines, ne sont qu'une agglomération judicieuse, étudiée, de bâtiments divers par leur destination. Quant au goût adopté par les moines occidentaux, il se rapproche plus du goût latin que de tout autre ; cependant, dès le XI^e siècle, de nouveaux éléments s'introduisent dans l'art. C'est à ce moment que l'histoire de l'architecture demande à être analysée avec le plus grand soin, car tout ce qui nous est propre dérive de ces premiers essais. Inutile de rappeler ici l'influence suprême de l'abbaye de Cluny pendant les X^e et XI^e siècles. c'est-à-dire sous la domination des abbés saint Odon, Aymard, saint Maieul, saint Odilon et saint Hugues, les privilèges dont jouissait cette abbaye indépendante de tout pouvoir séculier ou épiscopal, et ne relevant absolument que du pape ; les voyages nombreux entrepris par les moines dans toutes les contrées de l'Europe ; les réformes dont ils devinrent par toute la chrétienté les apôtres dévoués ; les travaux considérables qu'ils entreprirent. C'était un véritable gouvernement, le seul qui suivit une marche régulière et logique dans ces temps de misère publique et d'affaiblissement de tous les autres pouvoirs. L'ordre de Cluny, maître des intelligences, de l'instruction, ayant seul des relations incessantes avec l'Italie, l'Espagne et l'Allemagne, imposant partout sa règle, avait besoin d'un art qui fût au niveau de sa mission. D'ailleurs, il faut bien reconnaître qu'alors tous les esprits distingués, tous les hommes qui pensaient que l'humanité devait songer à sortir de la barbarie, se jetaient dans les monastères de Cluny et apportaient ainsi à cette vaste association religieuse et civilisatrice l'appoint de leur intelligence. A Cluny donc, et comme conséquence des rapports continuels de ce centre avec les établissements répartis en Italie, en Allemagne et jusqu'en Orient, se for-

¹ Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du X^e au XVI^e siècles*, les articles ARCHITECTURE, ARCHITECTURE RELIGIEUSE, MONASTIQUE ; CONSTRUCTION.

maît comme une sorte de réservoir, où les diverses sources de l'art recueillies partout se mêlaient pour fournir un nouveau courant. C'est ainsi que les traditions de l'art romain pouvaient se transformer en une puissante école. Cluny, Tournus, Vézelay, Saint-Martin-des-Champs à Paris, la Charité-sur-Loire, conservent des spécimens remarquables de cet art clunisien, le seul qui au XI^e siècle mérite le nom d'architecture. Les maçons, les tailleurs de pierre, les sculpteurs, les peintres clunisiens possèdent des méthodes appartenant à une école dont on ne peut méconnaître ni les efforts ni la grandeur, école issue des arts latins, mais empreinte cependant d'un génie propre.

Il y a dans les écrits, instructions, règlements, sortis de Cluny une suite, un esprit net et pratique qui frappent tout lecteur attentif; on reconnaît, en lisant ces documents, des hommes lettrés, habitués à la domination sage, à l'administration, aux difficultés que présente le gouvernement des hommes; sûrs de leur supériorité intellectuelle, ayant la patience et la modération de la force. Au XI^e siècle, les clunisiens pouvaient de bonne foi, et non sans raison alors, croire que le gouvernement des choses de ce monde devait tomber nécessairement entre leurs mains; c'est ce qui explique en partie les luttes de Grégoire VII contre le pouvoir impérial. Le moine Hildebrand devenu pape, était resté l'ami de l'abbé Hugues, qui n'en était pas moins attaché à l'empereur Henri et qui souvent s'interposa entre les deux illustres rivaux. Ce trait seul indique l'esprit politique de ces grands abbés de Cluny pendant les XI^e et XII^e siècles. Cette puissance réelle et incontestée, ce goût pour les travaux de l'esprit, cette modération, cette habitude de la grandeur, nous les retrouvons dans les monuments laissés par les clunisiens de cette époque. On sent la règle, mais non la règle étroite du moine; c'est quelque chose qui rappelle encore le Romain. Disons, en faveur des clunisiens, qu'ils avaient su former des écoles de maîtres des œuvres et de sculpteurs, et que les Romains n'avaient eu que la structure de leurs édifices à trouver, ayant pris tout ce qui tient à l'art décoratif aux Grecs. Que les clunisiens aient fait venir de Byzance, ou qu'ils aient pris parmi les artistes grecs réfugiés en Italie des sculpteurs et des peintres pour orner leurs édifices, je l'admets si l'on veut; mais qui donc, en Italie, à la fin du XI^e siècle, construisait un monument comme l'église de Vézelay? Qui donc avait importé ces profils si larges et d'un style si pur? Dans quelle contrée de l'Europe, à la fin du XI^e siècle, trouve-t-on une composition analogue, par exemple, à cette travée de la nef de Vézelay dont notre planche XI ne peut donner qu'une faible idée? Car cette architecture est faite en vue de l'exécution et non pour satisfaire les yeux par un

dessin géométral. N'y a-t-il pas là l'empreinte d'un style original? Qu'a de commun cette composition avec les exemples laissés par l'antiquité? Dans ces édifices clunisiens (et dans ceux-là surtout, pendant l'époque dite romane), nous voyons déjà l'esprit de l'architecte abandonner des traditions décrépitees pour rechercher des formes nouvelles; il soumet ces formes au raisonnement, la décoration à la construction; cette construction, il veut qu'elle apparaisse, et la faisant apparente, il prétend qu'elle soit élégante, recherchée même. L'architecture clunisienne est une conséquence évidente de l'esprit chrétien, comme l'institut de Cluny est, pendant le moyen âge, l'expression la plus vraie pour l'époque, la plus pratique, du christianisme. C'est être conséquent avec l'esprit du christianisme que de laisser de côté tout ce qui est mensonge, de ne considérer la forme que comme une apparence logique du besoin; le chrétien traite toute chose selon la valeur de l'idée qui commande à cette chose. Tout, pour lui, doit avoir une fonction nécessaire, remplir un devoir, dirai-je, arriver à la perfection sans s'écarter de ces lois; et c'est en gens de goût, quoique ne possédant guère encore que des éléments barbares, que les artistes clunisiens ont appliqué les premiers ces principes. Les clunisiens ont été sur le point de constituer une renaissance au moyen âge, ils ont fait revivre l'amour des lettres, ils ont eu des idées administratives et gouvernementales très-étendues pour l'époque; ils ont été législateurs, diplomates, politiques, savants, artistes; s'ils n'ont pas réussi, c'est qu'ils ne formaient qu'une aristocratie cléricale au milieu des peuples; mais pouvaient-ils songer à constituer autre chose dans la société d'alors? Peut-être leur doit-on le grand mouvement national qui les a fait disparaître de la scène à la fin du XII^e siècle, et c'est là un des faits les plus curieux à éclaircir dans l'histoire des travaux de l'intelligence depuis l'antiquité. Les clunisiens, par leur influence sur les affaires du monde, leur instruction, leur amour des arts et des lettres, leurs relations avec tous les souverains, étaient naturellement arrivés à déployer dans leurs monastères un luxe inconnu jusqu'alors. C'est contre ce luxe que s'élève saint Bernard au XII^e siècle; il voit que l'institut monastique se fourvoie, et il veut arrêter le mal. Combien il est intéressant de lire les lettres de l'abbé de Cluny, Pierre le Vénérable à Bernard, pour le conjurer de mettre de la modération dans ses attaques et de voir d'un même œil, dans ses maisons, les moines noirs et les moines blancs. Pierre, vis-à-vis Bernard remplit le rôle de l'homme du monde, éclairé, tolérant, qui ne voit dans la réaction provoquée par Bernard qu'un danger de plus pour l'ordre monastique en général; il le rappelle à la charité: « Des couleurs différentes, » lui dit-il dans une de ces lettres, des habitations diverses, des cou-

« tures dissemblables s'opposent à l'amour et sont contraires à l'unité.
 « Le moine blanc jette les yeux sur le moine noir, et le regarde comme
 « une chose monstrueuse. Le moine noir regarde le moine blanc et le
 « tient pour un informe prodige. Les nouveautés irritent un esprit en-
 « raciné à d'autres habitudes; il est difficile qu'il approuve ce qu'il n'a
 « pas coutume de voir. Telle est l'impression qu'éprouvent ceux qui s'at-
 « tachent aux choses extérieures, et qui ne font pas attention à ce qui
 « se passe au fond des âmes. Mais l'œil de la raison, l'œil de l'esprit ne
 « voit pas de la même manière : il aperçoit, il reconnaît, il comprend
 « que la diversité des couleurs, des usages, des habitations, n'est de
 « rien parmi les serviteurs de Dieu, puisque, suivant l'Apôtre : *Il ne*
 « *s'agit plus de circoncision, mais du renouvellement de la créature,*
 « *et qu'il n'y a plus de Juif ou de Grec, de mâle ou de femelle, de barbare*
 « *et de Scythe, d'esclave et d'homme libre, et que le Christ est tout et*
 « *dans tout.*

« Voilà ce que les hommes de l'esprit voient, reconnaissent et com-
 « prennent clairement; mais tous ne sont pas ainsi; il est peu d'hommes
 « à qui soit donnée cette vue intellectuelle. Il faut, à mon avis, se
 « mettre au niveau des inférieurs et se conduire envers eux, avec une
 « sorte de précaution distributive, selon celui qui a dit : *Je me suis fait*
 « *tout à tous afin de les gagner tous...* »

Mais je m'arrête; il faudrait citer toute la lettre qui est un chef-d'œuvre d'esprit vraiment chrétien, de bon sens, de bon goût et parfois de fine ironie. Pierre le Vénérable et Suger résument à eux deux les lumières du XII^e siècle. Le fougueux saint Bernard pressent l'influence des arts, des lettres, sur l'esprit des populations; il redoute le retour des arts du paganisme, et croit voir que la forme l'emportera sur le dogme, la philosophie sur la foi. C'est un homme de génie, qui sonde l'abîme mais il méconnaît l'esprit des hommes de son temps. A peine s'il peut ralentir le cours du torrent pendant sa vie. Pierre le Vénérable est presque un philosophe antique; il y a du Cicéron dans son esprit, mais avec la grandeur, la résignation et le calme du vrai chrétien. Suger est l'homme d'État qui ne participe pas aux luttes monastiques, qui aperçoit le danger, en croyant plus prudent de le tourner que de le combattre corps à corps ainsi que fait saint Bernard. Cette digression est nécessaire pour faire comprendre ce qui va suivre.

Les clunisiens avaient des écoles dans leurs maisons, non-seulement ces écoles étaient nécessaires à l'instruction des moines eux-mêmes, mais encore elles étaient ouvertes aux laïques. Si les clunisiens avaient parmi eux des architectes, des sculpteurs et des peintres, ils enseignaient aussi

ces arts au dehors; car pour élever et décorer leurs églises et leurs somptueux cloîtres, il fallait bien avoir recours à des ouvriers laïques, et les clunisiens, au XII^e siècle, étaient de trop grands seigneurs pour travailler de leurs mains. Plus les cisterciens affectaient de mépriser les arts plastiques, plus les clunisiens mettaient de recherche dans leurs constructions, leur mobilier et leurs vêtements; la lutte était engagée, et les clunisiens, comme tous les hommes parvenus à un degré de civilisation avancée au milieu d'une société encore grossière, voyaient dans leurs rivaux des barbares, combattaient leur puritanisme outré en faisant pénétrer l'étude et l'amour des arts dans la foule, autant que la chose était alors possible. Leur architecture, vers le milieu du XII^e siècle, est empreinte d'une recherche singulière; mais en élevant ainsi les laïques au rang d'artistes et d'artisans habiles, en leur donnant le goût et la pratique des arts, ils développent chez eux des inspirations natives conservées jusqu'alors à l'état latent. En effet, dans les constructions clunisiennes de 1120 à 1140, on voit surgir un nouveau principe: la tradition romane est attaquée, on cherche à résoudre certains problèmes, non plus en suivant les méthodes de l'antiquité, mais à l'aide du raisonnement. Il paraît qu'en France toutes les fois qu'on s'est décidé à laisser de côté les traditions pour suivre une idée nouvelle on va vite; nous en avons eu la preuve depuis un siècle, et nous étions au XII^e siècle le même peuple qu'au XVI^e et au XVIII^e. Les abbés de Vézelay faisaient, vers 1135, construire le narthex de leur église, roman comme disposition de plan, roman par les détails, les profils et les sculptures, mais dans lequel on voit apparaître de nouveaux principes de construction qui font pressentir un art indépendant¹. C'était à la même époque, ou peu s'en faut, que l'on élevait la cathédrale de Langres qui, dans le système de sa construction, sinon dans les détails presque romains, abandonne les méthodes romanes. En 1144, l'abbé Suger achevait l'église abbatiale de Saint-Denis; or, dans les parties de l'édifice qui datent de cette époque, on voit que la révolution architectonique est accomplie; non-seulement le plein cintre est abandonné, mais le système de la construction dite gothique est trouvé. Où Suger avait-il pris le maître de l'œuvre? Était-ce parmi ses moines? Le maître était-il un laïque? Le moine Guillaume² se borne à dire que l'illustre abbé « appela des divers points du royaume des ouvriers de toute espèce, « maçons, menuisiers, peintres, forgerons, fondeurs, orfèvres et lapidaires, tous renommés par leur habileté dans leur art. » Mais nulle

¹ Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, les articles ARCHITECTURE RELIGIEUSE, fig. 22, et CONSTRUCTION, fig. 19.

² *Vie de Suger*, liv. II.

part, dans le royaume de France d'alors et encore moins ailleurs, on n'élevait des constructions comme celles de l'église de Saint-Denis; observons aussi que Suger voulut que l'édifice fût construit rapidement, il prétendait le voir achevé dans la crainte que son successeur ne continuât pas l'entreprise. En 1140, le 5 juin, le roi Louis le Gros posa la première pierre *des fondations*¹, et le 11 juin 1144 il assista à la dédicace; l'église était terminée. Or cette nouvelle église avait l'étendue de celle que nous voyons aujourd'hui avec une largeur moindre. Cette hâte explique comment les constructions furent faites avec négligence, comment les fondations manquent sur quelques points, pourquoi la nef et le transept durent être reconstruits cent ans plus tard, mais elle nous indique aussi l'idée d'arriver promptement à un résultat extraordinaire, d'étonner la multitude, de frapper un grand coup; le but fut atteint, car tous les contemporains, et l'abbé de Cluny lui-même, Pierre le Vénérable, virent dans l'œuvre entreprise et achevée par Suger une des merveilles de l'Occident. Mais pourquoi cette hâte?

Suger était un esprit pratique; il ne pouvait manquer de reconnaître que l'institut monastique arrivait à son déclin; et, tout en introduisant dans son abbaye, dès 1127, une réforme sévère; tout en se contentant pour lui-même d'une pauvre cellule, à la suite d'une lettre de saint Bernard dans laquelle l'abbé de Cîteaux s'élevait contre le désordre des moines de Saint-Denis², il sentait qu'il fallait relever l'éclat de l'abbaye royale par une grande entreprise, qu'il fallait faire plus et autre chose que les clunisiens, sans affecter le mépris des cisterciens pour les choses d'art; qu'au contraire les ordres religieux devaient se mettre à la tête des progrès, des idées nouvelles, séduire la multitude par un goût inconnu.

C'est bien en cela que les arts qui se développent au XII^e siècle en France diffèrent de tous points des arts de l'antiquité. Alors la société occidentale est sous l'empire d'une sorte de fièvre, et les arts s'en ressentent. Dans la Rome antique, les révolutions politiques, les mouvements intellectuels n'ont pas sur les arts une influence sensible; ceux-ci suivent leur cours, ils ne sont point mêlés aux affaires publiques. En France, au

¹ « Ipse enim serenissimus Rex intus descendens propriis manibus suum imposuit, hosque et multi alii tam abbates quam religiosi viri lapides suos imposuerunt, quidam etiam gemmas, ob amorem et reverentiam Jhesu Christi decantantes: *Lapides pretiosi omnes muri tui.* » (*Lettre de Suger.*)

² Dans cette lettre (78^e de l'édition de Mabillon) saint Bernard dit « que l'intérieur du monastère était rempli d'hommes d'armes, de femmes, qu'on y traitait de toutes sortes d'affaires, et que les disputes y étaient fréquentes. »

xii^e siècle, les communes s'insurgent, la féodalité reçoit, de la main de ce même abbé Suger, les premiers coups ; le pouvoir royal commence à sortir de l'affaissement dans lequel il était tombé ; la grande réforme de Cluny jette ses dernières lueurs ; la puissance cléricale des ordres est usée, elle embarrasse, elle fait obstacle à l'unité du pouvoir. Suger se distingue au milieu de ce siècle par une conduite politique prudente, ce qui indique assez, dans des temps difficiles, un esprit prévoyant, une appréciation exacte des hommes et des événements en même temps qu'une grande modération, et c'est pendant le gouvernement de ce ministre que nous voyons tout à coup, au cœur du royaume de France, les arts changer complètement leur direction, abandonner définitivement les dernières traditions romanes cléricales pour se jeter dans une voie toute nouvelle. C'est sous l'administration de Suger que l'évêque Beaudoin II, ami de l'abbé de Saint-Denis, élève la cathédrale de Noyon, vers 1150, et cette cathédrale présente, avec les parties encore existantes de l'église abbatiale, les plus frappantes analogies. C'est aussi vers la même époque que l'on construit la cathédrale de Senlis, et c'est en 1160 que l'évêque Maurice de Sully commence la cathédrale de Paris sur un plan et un programme nouveaux.

Depuis l'époque romaine, les villes des Gaules avaient perdu, dans les provinces du centre et du nord, avec leurs institutions municipales, les monuments qui en étaient le signe visible. Lorsqu'au xi^e siècle, quelques-unes d'entre elles voulurent conquérir de nouveau leurs antiques privilèges et jurèrent la commune, elles durent tenir leurs assemblées sur les places publiques, car, dans ces temps de malheurs, hors les églises et les châteaux, il n'existait pas d'édifices qui pussent contenir une assemblée de citoyens. Des pouvoirs contre lesquels s'élevaient les communes, les abbayes étaient nécessairement les plus constamment hostiles au mouvement, tandis que les seigneurs laïques, les évêques et le suzerain se déclaraient tantôt les protecteurs, tantôt les adversaires des libertés nouvelles, suivant qu'ils trouvaient leur intérêt à les protéger ou à les réprimer.

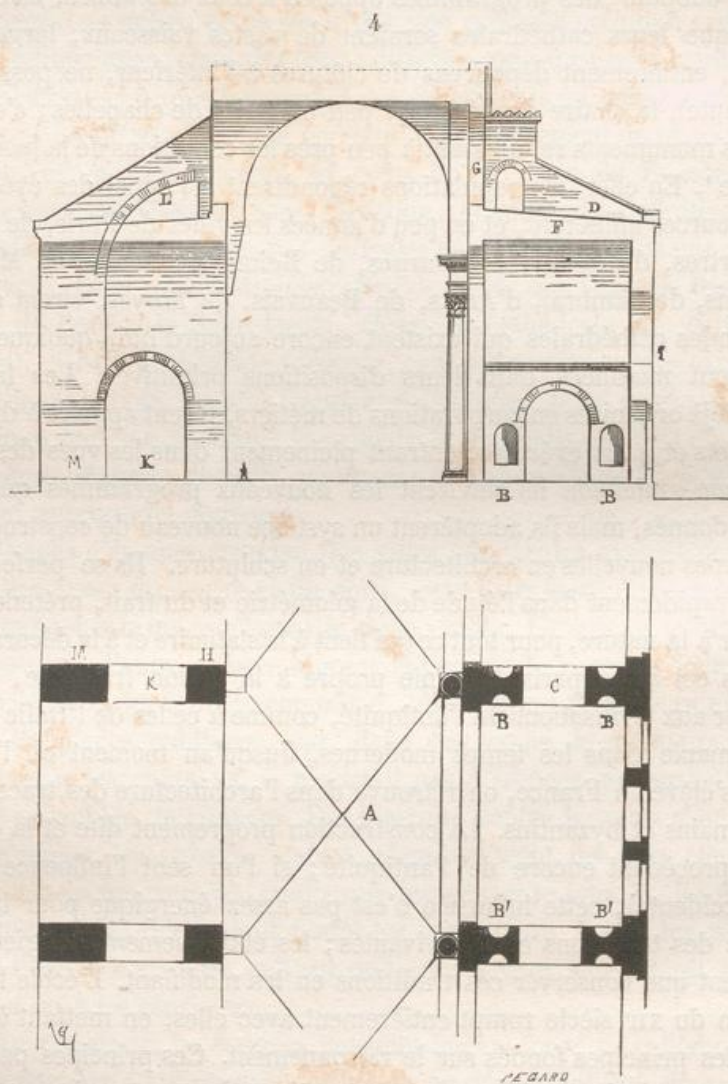
Au xii^e siècle, les évêques voyaient leur autorité singulièrement affaiblie par des établissements religieux ne dépendant que du saint-siège, affranchis de toute discipline diocésaine, attirant à eux les donations des fidèles, couvrant le sol d'églises conventuelles ou paroissiales, assurant de plus en plus leur influence près du suzerain, dans le château du seigneur comme dans les habitations des campagnes. Il ne restait qu'une ressource aux évêques, c'était de profiter du mouvement communal, de l'esprit laïque qui commençait à se développer, pour reprendre, au

moins dans les villes, ce pouvoir diocésain qui leur échappait. Dès 1160, ils mirent donc tout en œuvre pour offrir à ces villes, atteintes de l'esprit communal, de vastes édifices où les citoyens pussent s'assembler autour de la chaire épiscopale. Alors leurs concessions à cet esprit furent larges; adoptant des programmes opposés à ceux des abbés, ils entendirent que leurs cathédrales seraient de vastes vaisseaux, largement ouverts, entièrement dépourvus de clôtures à l'intérieur, ne possédant qu'un autel, la chaire de l'évêque, peu ou point de chapelles; c'est-à-dire des monuments remplissant à peu près les conditions de la basilique romaine¹. En effet, les populations répondirent à l'appel des évêques; les ressources affluèrent, et en peu d'années les villes de Paris, de Sens, de Chartres, de Rouen, de Bourges, de Reims, de Senlis, de Meaux, d'Amiens, de Cambrai, d'Arras, de Beauvais, de Troyes, virent élever les grandes cathédrales qui existent encore aujourd'hui, quoique profondément modifiées dans leurs dispositions primitives. Les laïques seuls, déjà organisés en corporations de métiers, furent appelés à dresser les projets et à les exécuter; entrant pleinement dans les vues des évêques, non-seulement ils suivirent les nouveaux programmes qui leur étaient donnés, mais ils adoptèrent un système nouveau de construction, des formes nouvelles en architecture et en sculpture. Ils se perfectionnèrent rapidement dans l'étude de la géométrie et du trait, prétendirent recourir à la nature, pour tout ce qui tient à la statuaire et à la décoration.

Dans cet art apparut le génie propre à la nation française, génie étranger aux civilisations de l'antiquité, comme à celles de l'Italie et de la Germanie dans les temps modernes. Jusqu'au moment où l'école laïque s'élève en France, on retrouve dans l'architecture des traces des arts romains et byzantins. La construction proprement dite et la décoration procèdent encore de l'antiquité; si l'on sent l'influence d'un goût occidental, cette influence n'est pas assez énergique pour laisser de côté des traditions encore vivantes; les établissements religieux ne pouvaient que conserver ces traditions en les modifiant. L'école laïque de la fin du XII^e siècle rompt entièrement avec elles, en mettant à leur place des principes fondés sur le raisonnement. Ces principes peuvent se résumer ainsi: équilibre dans le système de construction par des résistances actives opposées à des forces actives; apparence n'étant que la conséquence de la structure et des nécessités; décoration uniquement empruntée à la flore locale; statuaire tendant à l'imitation de la nature et cherchant l'expression dramatique. Il faut d'abord se bien pénétrer

¹ Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, l'article CATHÉDRALE.

de ces principes, si l'on veut comprendre quelque chose à l'architecture de l'école laïque française. Que l'on veuille bien me suivre : voici, figure 4, une coupe transversale et un fragment de plan d'une salle



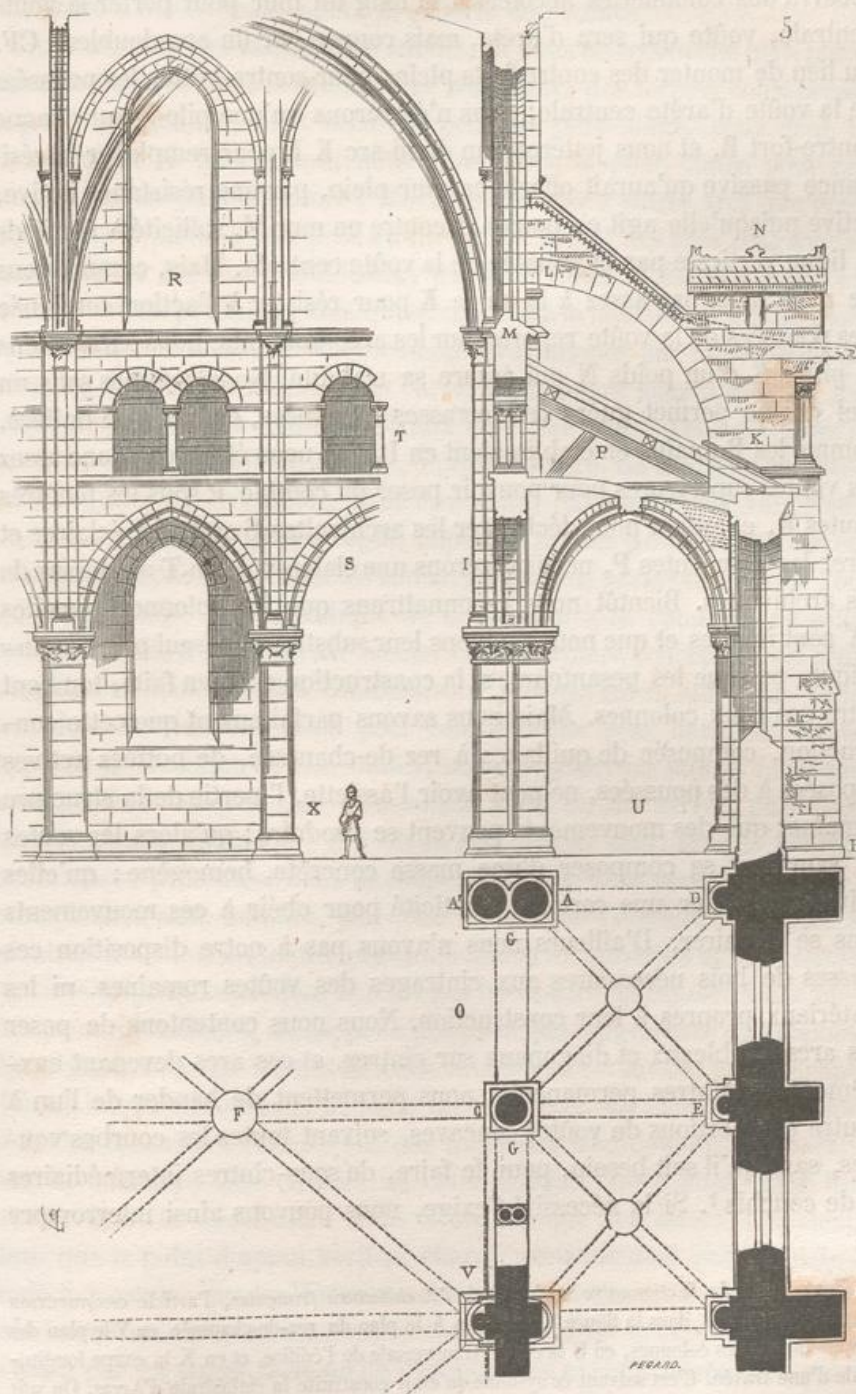
romaine, la basilique de Constantin, par exemple. Cette salle est entièrement construite en blocage avec parements de brique, revêtus de stucs, sauf les colonnes et leurs entablements qui étaient en marbre, mais qui, par le fait, ne sont qu'une décoration, car le monument peut se tenir debout sans ce grand ordre intérieur. La nef centrale A se compose d'une suite de voûtes d'arête, construites suivant la méthode

romaine, c'est-à-dire au moyen de demi-cylindres se pénétrant. Ces voûtes sont en blocages, forment ainsi une masse concrète sans élasticité, passive, comme une immense carapace taillée dans un seul bloc. Il fallait cependant maintenir ces voûtes, car leur poids énorme, si elles n'eussent pas été enserrées entre des masses inébranlables, aurait causé des lézardes, et la voûte ainsi brisée fût tombée en morceaux. On a donc élevé les contre-forts B au droit de la retombée des arêtes des voûtes, percés d'une arcade C dans leur partie inférieure, et, entre ces contre-forts, qui s'élèvent jusqu'en D, on a bandé des berceaux également en blocages, couvrant les espaces B B, B' B', portant les terrasses F, et laissant la facilité d'ouvrir des jours G sous la voûte centrale. Le mur I, percé lui-même de baies, n'est qu'une fermeture ne portant rien. Si nous dépouillons cette construction de tout ce qui est inutile à sa stabilité parfaite, nous pouvons, comme le font voir le plan et la coupe de gauche, réduire les piles intérieures au support vertical H, ouvrir davantage les baies K, supprimer le grand ordre, et bander un arc-boutant L au droit de la poussée des hautes voûtes et reportant cette poussée sur les contre-forts M. C'est la structure vraie.

Il faut reconnaître que le mode de construction des Romains admis, il était impossible de lui trouver une application plus simple, plus solide, plus économique et d'un aspect plus grandiose. Mais nous avons dit ailleurs comment et pourquoi le mode de construire des Romains, si bien approprié à leur organisation politique et administrative, n'était pas praticable en Occident sous le régime féodal. Les architectes laïques de la fin du XII^e siècle étaient bien forcés de se servir des seuls moyens qu'ils avaient à leur disposition, et eussent-ils admis que le mode de construire des Romains était le seul bon, il n'est pas probable qu'on eût changé, pour leur faire plaisir, toute l'organisation politique de leur temps. En effet, pour bâtir une salle comme celle figurée ci-dessus, il fallait d'abord prendre une place considérable pour s'établir, car il n'était pas possible d'élever une pareille construction par parties; il fallait *s'arraser* régulièrement sur toute la surface de la bâtisse; il fallait tailler et poser à la fois les cintres en charpente destinés à porter les couchis sur lesquels les voûtes en béton allaient être bandées; il fallait que ces cintres fussent assez forts et assez rapprochés pour que les couchis pussent résister au poids de ce blocage; il fallait, ces cintres posés (et nous pouvons supputer le cube énorme de bois qu'ils représentaient), que les voûtes fussent très-rapidement faites, car un blocage, pour être homogène et solide, doit être exécuté sans interruption; il fallait donc avoir des approvisionnements de cailloux, de brique, de

sabie et surtout de chaux très-considérables. Or, observons que la brique et la chaux ne sont pas des matières premières, qu'elles exigent une cuisson. Les Romains seuls étaient organisés pour construire un pareil édifice. Supposons-nous en France, au XII^e siècle : nous ne sommes pas maîtres absolus, la place nous manque, elle nous est disputée, on ne nous la cède qu'après des résistances longues ; le bois ne nous est pas livré en approvisionnements énormes par des flottes uniquement employées à le transporter pour notre compte ; mais il nous faut, au contraire, aller chercher notre charpente, brin par brin, chez vingt propriétaires qui nous donnent chacun quelques pièces, ou encore il nous faut l'acheter, et si l'on sait que nous en avons besoin, ce bois n'étant pas soumis à un tarif, on nous la vendra cher. Supposons encore que les matériaux ne nous sont pas apportés par des réquisitions, des soldats disciplinés ou des esclaves, mais qu'il faut aller les extraire dans plusieurs carrières chez divers propriétaires, les transporter avec nos ressources ou au moyen de prestations volontaires ; que la chaux nous est livrée successivement et en petite quantité ; que nos ouvriers se composent de gens de corvée travaillant le moins possible, et d'hommes qu'il faut payer à beaux deniers ; qu'à chaque instant le suzerain nous prend ces hommes pour aller guerroyer chez son voisin... Construirons-nous alors un édifice comme la basilique de Constantin ? ou si nous le commençons, pourrons-nous l'achever ? les bois, la chaux ne nous manqueront-ils pas à moitié de l'œuvre ? ou si nous parvenons à le construire, après maints délais, présentera-t-il les qualités nécessaires à sa parfaite solidité ? Dans les conditions que je viens d'indiquer, ne devons-nous pas, au contraire, si nous sommes prudents et avisés, fractionner notre œuvre, éviter l'encômbrement, diviser le travail de façon que nous puissions le suspendre et le reprendre sans danger ? chercher l'économie des matériaux, puisqu'ils ne nous viennent que difficilement ? essayer d'obtenir de grands résultats avec de petits moyens ? Voyons alors comme nous procéderons pour faire une salle analogue à la basilique de Constantin. Nos carrières nous donnent de la pierre de taille en abondance, nous n'allons pas perdre notre temps à faire de la brique et à la cuire. Mais cependant la pierre est une matière chère, nous l'économiserons, nous ne mettrons en œuvre que ce qui est nécessaire. Au lieu, figure 5, de monter un contre-fort de brique et de blocage, percé à sa base d'une arcade, nous poserons deux colonnes de pierre AA', puis un contre-fort extérieur B. Au lieu de bander un berceau en blocage perpendiculairement à la nef centrale, nous placerons une colonne intermédiaire C, et nous construirons deux voûtes d'arête AD, EC sur chaque

travée du bas-côté. Montant un mur GG, à cheval sur les colonnes ju-



nelles, le surplus débordant du chapiteau double A servira de support au

sommier de l'arc-doubleau AD, et le surplus débordant du chapiteau A recevra des colonnettes accolées I le long du mur pour porter la voûte centrale, voûte qui sera d'arête, mais coupée par un arc-doubleau CF. Au lieu de monter des contre-forts pleins pour contre-butter les poussées de la voûte d'arête centrale, nous n'élèverons qu'une pile K sur chaque contre-fort B, et nous jetterons un demi-arc K L pour remplacer la résistance passive qu'aurait offerte ce mur plein, par une résistance active, active puisqu'elle agit en poussant contre un mur M, sollicité à sortir de la ligne verticale par la poussée de la voûte centrale. Mais, comme nous ne nous fions pas assez à la culée K pour résister à l'action combinée des poussées de la voûte reportée sur les arcs-boutants, nous surmontons le pilier K d'un poids N qui assure sa stabilité. Nous sommes sous un ciel qui ne permet guère ces terrasses bétonnées, enduites ou dallées, comme les Romains en établissaient en Italie; nous élèverons donc assez les voûtes supérieures pour pouvoir poser un comble P sous les fenêtres hautes R, et autant pour décharger les archivoltas S que pour éclairer et aérer les charpentes P, nous percerons une claire-voie en T au-dessus de ces archivoltas. Bientôt nous reconnaitrons que les colonnes jumelles AA' sont inutiles et que nous pouvons leur substituer un seul pilier cylindrique, puisque les pesanteurs, si la construction est bien faite, tombent entre ces deux colonnes. Mais nous savons parfaitement que cette construction, composée de quillages à rez-de-chaussée, de buttées actives opposées à des poussées, ne peut avoir l'assiette, l'inertie de la structure romaine; que des mouvements peuvent se produire; qu'alors les voûtes ne sauraient se composer d'une masse concrète, homogène; qu'elles doivent posséder une certaine élasticité pour obéir à ces mouvements sans se déchirer. D'ailleurs nous n'avons pas à notre disposition ces masses de bois nécessaires aux cintrages des voûtes romaines, ni les matériaux propres à leur construction. Nous nous contentons de poser des arcs doubleaux et diagonaux sur cintres, et ces arcs devenant eux-mêmes des cintres permanents, nous permettent de bander de l'un à l'autre des portions de voûtes concaves, suivant toutes les courbes voulues, sans qu'il soit besoin, pour le faire, de sous-cintres intermédiaires et de couchis¹. Si la nécessité l'exige, nous pouvons ainsi interrompre

¹ Voyez, dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française*, l'article CONSTRUCTION (voûtes). Nous avons, dans la figure 5, tracé en A le plan du rez-de-chaussée, en V le plan des piles au-dessus des colonnes, en U la coupe transversale de l'édifice, et en X la coupe longitudinale d'une travée. C'est suivant ce système qu'était construite la cathédrale d'Arras. On voit encore à Sens, dans la nef et le chœur de la cathédrale, des dispositions analogues à celles que nous donnons ici.

nos travaux, les reprendre, les exécuter en bloc ou par parties sans qu'il en résulte d'inconvénients pour la solidité de l'édifice.

Nous sommes des raisonneurs subtils, et nous ne recourons qu'à notre raisonnement, sans nous soucier des traditions, des formes consacrées. Les arcs diagonaux étant naturellement les plus longs, ceux dont le diamètre est le plus grand, nous conservons le plein cintre pour ces arcs, et, autant pour diminuer l'effet de poussée des autres arcs que pour élever leur sommet à peu près au niveau de la clef des arcs diagonaux, nous traçons les arcs doubleaux, les archivoltés et les formerets au moyen de deux portions d'arcs qui se coupent à la hauteur qu'il nous plaît de leur donner. Ainsi, ne sommes-nous plus arrêtés par la nécessité de faire des voûtes d'arête sur plan carré, c'est-à-dire engendrées par les pénétrations de deux cylindres égaux ou à peu près. Tout plan, qu'il soit tracé sur un parallélogramme, un quadrilatère, un triangle, un octogone régulier ou irrégulier, peut être voûté par notre procédé. Nous nous sommes affranchis des règles imposées par les Romains, et plus ou moins suivies par les architectes romans. J'admets parfaitement que l'on préfère la coupe de la basilique de Constantin à la coupe d'une salle analogue, bâtie à la fin du XII^e siècle. Cette dernière conception est plus compliquée, demande des combinaisons plus savantes, une plus forte dose de raisonnement, mais pour cela est-elle plus barbare? De la coupe de la basilique de Constantin, nous ne pourrions jamais faire que la coupe de la basilique de Constantin. C'est un art arrivé, parfait si l'on veut, mais immuable; il a dit là son dernier mot; tandis que des combinaisons présentées dans la coupe, figure 5, nous pouvons tirer des conséquences sans nombre, par cette raison que l'équilibre des forces balancées nous fournit toutes les combinaisons imaginables et nous ouvre des voies toujours nouvelles. Il n'est pas nécessaire de répéter ici ce que nous avons dit ailleurs, de rappeler des principes longuement développés déjà¹. Examinons les formes de cette architecture nouvelle appartenant à l'école laïque occidentale, de la fin du XII^e siècle. La tendance vers des méthodes raisonnées remplaçant des méthodes traditionnelles apparaît dans la structure des édifices de cette époque, mais aussi dans les formes, dans la décoration. Nous avons vu que les Grecs n'avaient admis que le point d'appui vertical chargé verticalement par la plate-bande monostyle; que les Romains avaient longtemps employé l'arc et la plate-bande sans trop se soucier d'accorder ces deux principes opposés; qu'aidés par les Grecs, à la fin de l'Empire, ils avaient admis l'arc por-

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

tant directement sur la colonne, mais sans marier ces deux principes. L'école romane avait déjà fait un grand pas en cherchant des combinaisons dans lesquelles on voit la colonne se soumettre à l'arc et n'être plus qu'un accessoire sans importance (voyez Pl. XI). Chez les premiers architectes gothiques, l'arc commande absolument au point d'appui vertical ; l'arc commande non-seulement à la structure, mais à la forme ; l'architecture dérive uniquement de l'arc. Les Romains avaient bien, dans un grand nombre de cas, soumis leur structure à l'arc, à la voûte, mais encore une fois, tout point d'appui dans leur architecture est une masse inerte, et leurs édifices voûtés sont comme creusés dans un seul bloc, ce sont d'énormes moulages ; tandis que les architectes du XII^e siècle donnent à chaque partie une fonction. La colonne porte réellement ; si son chapiteau s'évase, c'est pour porter ; si les profils et les ornements de ce chapiteau se développent, c'est parce que ce développement est nécessaire. Si les voûtes se divisent en plusieurs arcs, c'est que ces arcs sont autant de nerfs remplissant une fonction. Tout point d'appui vertical n'a de stabilité que parce qu'il est étré sillonné et chargé ; toute poussée d'arc trouve une autre poussée qui l'annule. Les murs disparaissent, ce ne sont plus que des fermetures, non des supports. Tout le système consiste en une armature qui se maintient, non plus par sa masse, mais par la combinaison de forces obliques se détruisant réciproquement. La voûte n'est plus une croûte, une carapace d'un seul morceau, mais une combinaison intelligente de pressions qui agissent réellement et se résolvent en certains points d'appui disposés pour les recevoir et les transmettre au sol. Les profils, les ornements sont taillés pour aider à l'intelligence de ce mécanisme. Ces profils remplissent exactement une fonction utile ; à l'extérieur, ils garantissent les membres de l'architecture en se débarrassant des eaux pluviales au moyen de la coupe la plus simple ; à l'intérieur, ils sont rares, n'accusent que des étages, ou se développent franchement pour servir d'encorbellements ou d'empattements. Ces ornements sont uniquement composés avec la flore locale, car les architectes veulent tout prendre chez eux, rien au passé ou aux arts étrangers ; ils sont d'ailleurs choisis pour la place, toujours visibles, faciles à comprendre, ils se soumettent aux formes de l'architecture, à la construction ; ils sont taillés sur le chantier, avant la pose, et prennent leur rang comme un membre nécessaire au tout.

A l'époque de la décadence de l'Empire, dans les édifices gallo-romains, par exemple, la sculpture est jetée comme au hasard, sur les parements, sur les pilastres, sur les fûts des colonnes même ; il semble qu'alors, quand une construction était montée, on attachât des sculpteurs

sur la pierre brute à peine épannelée, et que ceux-ci prissent à tâche de tailler à même ces pierres, en dépit des joints et assises, des ornements ou figures autant qu'il en pouvait tenir.

L'architecture romane, vers son déclin, particulièrement dans l'ouest de la France¹, tombait dans le même abus. Les architectes laïques de l'école française rompent absolument avec ces habitudes qui accusent toujours la décadence d'un art. L'ornementation devient sobre, raisonnée; elle n'occupe que certaines parties de l'architecture, ne met rien de trop, et ne saurait être retranchée ni augmentée sans détruire l'harmonie générale.

On juge souvent ces édifices d'après leur apparence actuelle, sans songer que depuis sept siècles environ, ils ont subi des changements ou des mutilations; on met ainsi sur le compte des architectes qui les ont conçus les fautes, les misères, conséquences des adjonctions ou dégradations postérieures. Il arrive aussi que l'on juge les monuments de l'antiquité sur les ruines encore debout, et que l'imagination, suppléant à ce qui manque, se crée des beautés qui n'existaient pas. Beaucoup d'édifices romains ne gagneraient rien à être restaurés, et ce qui nous en reste souvent est précisément ce qui constitue leur grandeur et leur beauté, la structure. Je ne dirai pas cela de l'architecture grecque, qui, au contraire, pour être appréciée à sa juste valeur, doit être supposée complète et entourée de tous ses accessoires. Comme depuis la renaissance, nous nous sommes beaucoup plus inspirés de l'architecture romaine que de l'architecture grecque, nous avons ainsi négligé une des qualités les plus précieuses que nous partageons, pendant le moyen âge, avec l'art grec. Le Romain est peu sensible au contour, à la forme apparente de l'œuvre d'art, ses monuments composent souvent une silhouette peu attrayante; il faut se figurer la masse restaurée des grands monuments qui appartiennent à son génie pour reconnaître que la dimension mise de côté, cette masse devait former des lignes, des contours qui sont bien éloignés de l'élégance grecque. Je le répète, dans leur architecture, les Grecs comptaient avec la lumière, la transparence de l'air, avec les sites environnants; ils apportaient une étude toute particulière dans l'arrangement des angles de leurs édifices, se détachant en silhouette sur le ciel ou sur le fond bleuâtre des montagnes. Il est visible qu'ils n'étudiaient pas ces parties importantes de l'architecture *en géométral*, mais qu'ils se rendaient un compte très-exact et très-fin de l'effet perspectif; c'était véritablement en artistes qu'ils combinaient ces

¹ Comme dans certains monuments du Poitou, au XII^e siècle.

effets, sachant très-bien qu'en exécution les monuments ne se voient pas *en géométral*. Ces calculs de l'homme doué d'un sentiment juste et délicat de la forme n'entrent pas dans le cerveau du Romain, et on reconnaît, au contraire, que chez celui-ci l'étude géométrale de son monument a fait sa seule préoccupation, c'est l'affaire positive qui le domine. L'imitation de l'architecture romaine nous a ramenés fatalement à procéder comme les architectes romains, et nous en sommes arrivés à combiner nos plans et nos élévations sur le papier, sans songer le moins du monde aux effets perspectifs de l'exécution. Mais nous n'avons pas toujours agi de cette façon; comme les Grecs, nous avons eu un sentiment très-fin et très-exercé de l'effet, nous avons aimé à caresser les formes de notre architecture en vue de la silhouette, et nous avons longtemps cru que les monuments se voient plus souvent par l'angle que perpendiculairement à l'une des faces. Les Grecs aimaient l'architecture, et tout en se promenant ou allant à leurs affaires ils regardaient les monuments; ils tenaient donc à ce que leur aspect fût agréable sur toutes faces, et surtout à ce que les silhouettes fussent toujours heureuses. Dans les temps où nous étions des barbares, dit-on, nous avions ces mêmes faiblesses d'artistes, mais maintenant que nous sommes décidément des latins, dit-on, et des gens sensés, nous vaquons à nos occupations sans être émus par la silhouette d'un monument; si nous voulons le voir, pour nous tenir au courant des productions de notre époque, nous allons nous poster en face, dans l'axe de la façade; malheur à l'architecte si un côté n'est pas absolument pareil à l'autre, car la symétrie est à peu près la seule qualité à laquelle nous soyons sensibles. Peu à peu nos architectes se sont déshabitués de figurer leurs monuments en perspective sur le papier, ou du moins font-ils toutes leurs études graphiques en géométral. Je ne pense pas que les Grecs procédassent ainsi, et il est certain que nos architectes du moyen âge se rendaient compte des effets produits par les points de vue accidentels; cela est sensible aux retours d'équerre des édifices, à la façon dont sont combinés les angles, les profils des corniches, dont sont posées des pyramides à base octagone, par exemple, sur des prismes à base carrée. Cela nous est prouvé par ces plans d'architecture se découpant d'une manière heureuse en perspective, bien que le géométral ne puisse ni les faire voir ni les faire soupçonner.

Il est encore une qualité qui nous est commune avec les Grecs, mais que nous avons à peu près perdue depuis que nous nous sommes imaginés que nous étions romains, c'est le sentiment de la forme. Notre école laïque des XII^e et XIII^e siècles possédait ce sentiment à un degré très-élevé, et si ces deux architectures (je parle de celle des Grecs de l'an-

tiquité et de celle de l'Ile-de-France au XII^e siècle) sont opposées par leurs principes et fort dissemblables par conséquent dans les résultats, on trouve des rapports frappants entre ces deux arts dans tout ce qui tient à la recherche de la forme, dans les profils, dans l'ornementation, dans certains effets de détail, dans l'étude des silhouettes, dans l'énergie des parties qui tiennent à la fois de la construction et de la décoration; certes, il n'y a pas imitation, il n'est pas question d'identité de formes, mais il y a rapport dans la manière de sentir et d'exprimer. Si nous n'avons pas autant que les Grecs profité des ressources fournies par la coloration appliquée aux édifices, nous avons trouvé par la variété des formes, des effets qu'ils ont ignorés, car il faut bien reconnaître que nous sommes plus sensibles à la forme qu'à la couleur, plutôt dessinateurs que coloristes; nous avons possédé pendant les XII^e, XIII^e, XIV^e et XVI^e siècles des écoles de statuaires et d'architectes remarquables; le XVII^e siècle abonde en graveurs excellents, et jamais nos peintres n'ont pu rivaliser avec les peintres italiens, jamais nos décorateurs n'ont atteint, dans l'art de combiner les couleurs, les œuvres des Orientaux. Nous étions et nous serions encore, si on voulait nous le permettre, un peuple particulièrement doué des qualités qui distinguent l'architecte.

Depuis quelque années on a bien reconnu qu'il y a, dans les œuvres de l'école laïque de la fin du XII^e siècle, un art très-profond, très-recherché, trop recherché même, une grande inspiration, des principes fertiles en applications, mais on n'a pas encore sérieusement étudié la question de la forme de cet art; forme qui est la plus vive expression de notre esprit, souple, facile, habile à trouver des expédients; raisonneur, mélange de grandeur avec une simplicité plus affectée que sincère, mais mobile, inquiet, préférant de beaucoup l'apparence à la réalité. Un peuple, jadis civilisé, qui pendant plusieurs siècles se trouve opprimé par des conquérants barbares, livré à la féodalité séculière ou cléricale, auquel la lumière n'arrive plus qu'à travers le manteau du moine et qui en quelques années parvient à constituer un art complet, dont les principes se déduisent logiquement, un art dans lequel tout est neuf, depuis la structure jusqu'à la forme; un peuple qui, ayant constitué cet art, en poursuit avec ardeur les développements de plus en plus logiques, sans déviations, sans réactions; un peuple qui agit ainsi établit dans l'histoire des arts un fait peut-être unique et qui prouve surabondamment qu'il est doué d'un instinct très-extraordinaire. Résumons: Il se trouve qu'au milieu du XII^e siècle la situation politique et l'état social de ce petit coin de l'Occident qui composait alors la France est tel que la pratique des arts s'éloigne du cloître. Une école laïque, purement laïque, se forme,

elle réagit tout d'abord contre l'esprit monacal en substituant la recherche de principes nouveaux à des traditions consacrées; ces principes sont fondés non plus sur le perfectionnement de types imposés, mais sur la science, sur l'observation de lois non encore admises dans l'art de construire. Cette école prenant ses inspirations en elle-même, sorte de franc-maçonnerie, ne s'écarte pas un instant de la ligne qu'elle s'est tracée, tout en laissant à l'individu sa liberté; elle met de côté non-seulement les méthodes de construire des architectes romans, mais leurs profils, leur sculpture, leur façon de décorer les édifices; elle attire à elle tous les autres corps d'état, elle transforme en un quart de siècle non-seulement les autres arts, mais les industries; elle est si puissante (et n'oublions pas qu'elle est laïque, qu'elle est peuple) qu'il faut avoir recours à elle partout, pour élever le château, la maison de ville, le palais, l'hôpital, la forteresse, comme pour construire l'église et même le couvent qui a laissé l'art s'échapper de son enceinte. L'artiste cherche de son côté mais, ne signe pas son œuvre: c'est l'œuvre de la corporation qui a su conquérir la seule chose qu'elle peut conquérir, l'indépendance dans les travaux de l'esprit, des idées de liberté, les recherches dans les sciences; ses goûts, ses préférences, sa haine de l'injustice et de l'oppression, et jusqu'à son penchant pour la satire, elle exprime tout sur ces édifices qu'on est obligé de lui laisser élever comme elle veut les élever. Elle a si bien conquis cette liberté dans les œuvres d'art, qu'elle en abuse sans qu'on l'arrête un seul jour, et c'est par cet abus qu'elle tombe, ayant poussé la science, le développement exagéré de ses principes, la perfection de l'exécution jusqu'aux dernières limites du possible. Mais qu'a donc de commun cette émancipation de l'artiste, émancipation dans le sens de l'esprit national, émancipation des classes laborieuses, avec le régime politique du moyen âge? Pourquoi, encore une fois, confondre celui qui travaille sans relâche à son développement intellectuel, à perfectionner les moyens pratiques d'un art qui lui appartient et dont il s'est fait le maître, avec les tyranneaux qui couvraient le sol occidental, quand ces tyranneaux ne peuvent avoir aucune influence sur cette société d'artistes et d'artisans, sont impuissants à en développer ou arrêter les progrès, et sont trop heureux d'employer son intelligence et ses bras? Étaient-ce ces artistes et ces artisans qui avaient fait l'état social au milieu duquel ils vivaient? Était-ce par des théories vagues ou des émeutes qu'ils essayaient d'en sortir? Non, c'était par le travail, par l'unité dans le travail, sans chercher à franchir le cercle où le sort les avait placés, mais en élargissant ce cercle autant qu'il était possible; et nous aurions cette ingratitude de ne pas reconnaître ces efforts? Nous élevons des statues à

quelques médiocres artistes, qui n'ont été que les plagiaires d'arts étrangers à notre pays et à nos mœurs, et nous n'aurions pas, au moins dans le cœur, un profond sentiment de reconnaissance pour ces hommes qui, dans une position aussi modeste, ont les premiers donné à l'unité nationale, à la renaissance de l'intelligence, des arts et des sciences chez nous, une forme visible, originale et neuve? Nous contesterait-on cette puissance de l'école laïque française de la fin du XII^e siècle? Examinons ce qu'étaient les écoles romanes ou monastiques peu avant cette époque. Il ne faudrait pas croire que ces écoles fussent tombées si bas qu'une réforme de l'art fût devenue nécessaire; au contraire, elles étaient florissantes et produisaient des œuvres empreintes d'une rare élégance; mais ces écoles étaient divisées.

Au commencement du XII^e siècle, le monument cistercien ne ressemblait pas au monument clunisien, l'architecture du Poitou ne ressemblait pas à celle de la Normandie, celle-ci différait essentiellement de l'architecture de l'Ile-de-France qui s'éloignait de celle de l'Auvergne et du Limousin; le Lyonnais et la Bourgogne possédaient leur art roman qui n'était pas celui de la Champagne; et ces écoles étaient viables, leurs moyens d'exécution très-perfectionnés, leur caractère original, qui tenait soit du caractère même des populations de ces provinces, soit de traditions locales, soit de l'influence de puissantes abbayes.

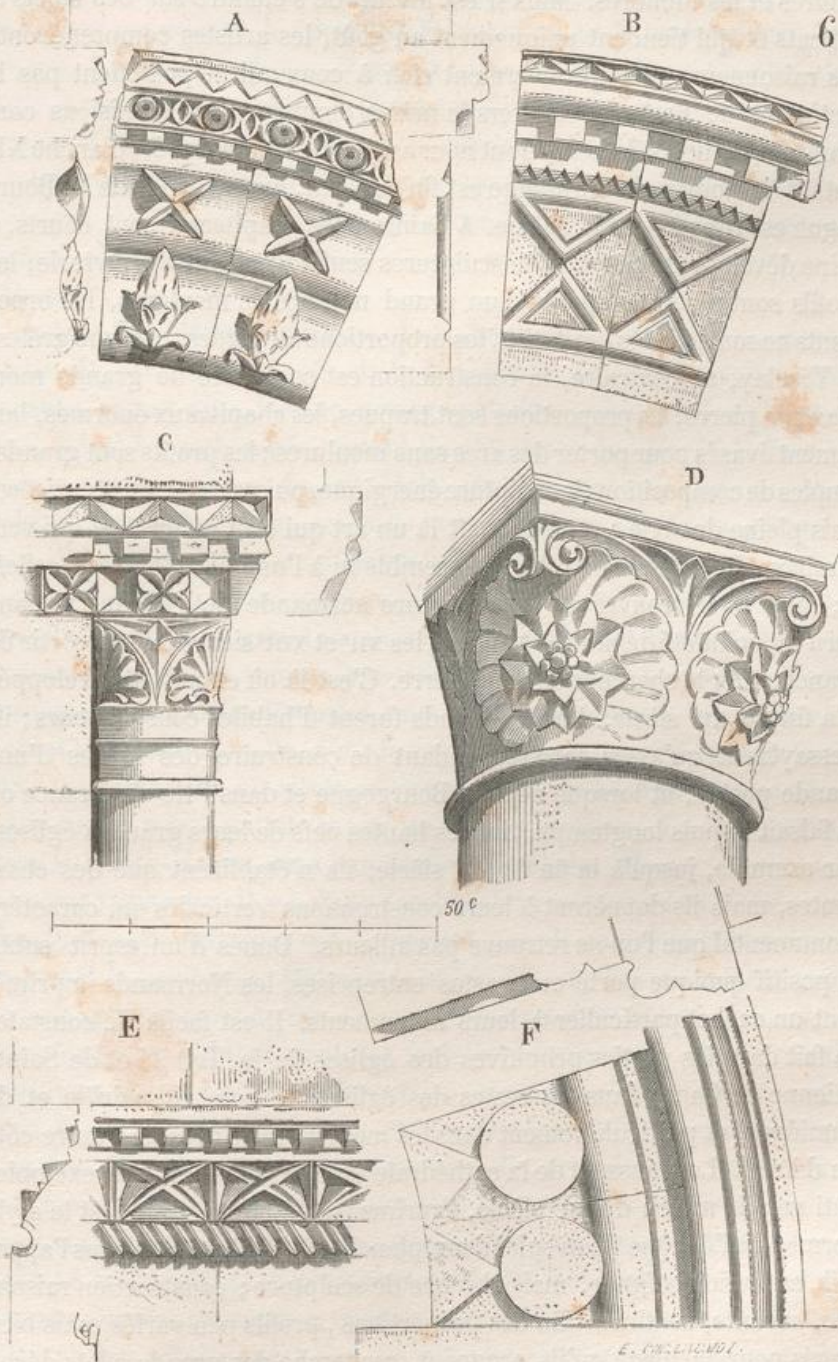
En Bourgogne, l'architecture romane du XII^e siècle est toute clunisienne; en Champagne, elle est plutôt cistercienne; en Auvergne, elle est délicate, élégante, tient des traditions romaines locales et des influences byzantines venues par le Périgord et le Limousin; dans le Poitou, elle est confuse, chargée de sculptures, conservant encore l'empreinte des arts gallo-romains; en Normandie, elle est sévère, méthodique, savante, puissante, recherchée comme construction, mais pauvre en sculptures; on sent un peuple positif, calculateur, peu sensible à la forme, tenant au fond et n'ayant pas de traditions; dans l'Ile-de-France, cette architecture est fine, sage, facile, empreinte déjà de cette réserve qui est le signe d'un goût développé. En Saintonge, l'architecture romane du XII^e siècle est bien la fidèle expression de ces populations tranquilles et douces de l'Ouest, mélange de finesse et de fermeté; c'est celle peut-être qui se rapproche le plus de l'art grec de l'époque byzantine: elle en possède le charme, l'élégance et la pureté dans les détails, l'exécution délicate et franche. Prenons un exemple, planche XII; étudions cette façade du collatéral de l'église Saint-Eutrope de Saintes. Ne croirait-on pas voir là un de ces monuments des bords de l'Adriatique, mais mieux raisonné comme construction, plus grec encore dans l'exécution des détails? Les

fenêtres inférieures éclairent une crypte, les travées dont se composent les bas-côtés sont indiquées à l'extérieur par ces arcs de décharge qui font, pour ainsi dire, pénétrer les voûtes à travers le mur. L'architecte a su donner de la grandeur à son ordonnance en divisant les jours; il a pensé, non sans raison, que les archivoltas des fenêtres concentriques aux arcs donneraient à ces baies trop d'importance; son sentiment lui a fait comprendre que des arcs concentriques de diamètres différents, répétés les uns sous les autres, produisent à l'œil un effet désagréable; il a préféré poser des tympanas percés de jours circulaires qui, en donnant de la lumière à l'intérieur, font comprendre à l'extérieur que les voûtes s'élèvent jusqu'aux grands arcs de décharge. Toute la construction est composée de petits matériaux pouvant être montés et posés sans le secours d'engins, les bras suffisent. Les profils sont d'une extrême délicatesse, tracés par un artiste consommé; les ornements ne sont qu'une broderie dont la pureté et la charmante disposition font valoir les moulures sans les dénaturer; et cependant avec ces ressources si médiocres, ces moyens si simples, cette architecture paraît grande; elle est facile à comprendre, explique nettement sa destination. Voilà ce qu'une des meilleures écoles de l'Occident produisait au commencement du XII^e siècle, entre cent exemples non moins remarquables, et si nous comparons cet art à l'architecture italienne occidentale de la même époque ou peu s'en faut, au collatéral extérieur de la cathédrale de Pise, par exemple, qui n'indique point du tout la structure intérieure, qui est d'une proportion peu agréable, d'un aspect froid et monotone, qui ne présente dans les détails qu'une exécution déplorable, des profils imités de la décadence romaine, je le demande, où est la science? où est l'art? Il est vrai que le collatéral de la cathédrale de Pise est un revêtement de marbre, que le monument est posé sur un bel emmarchement de même matière, admirablement placé, et que l'église de Saint-Eutrope de Saintes fut trois fois dévastée, que ses soubassements sont engagés dans des remblais entourés de ronces et d'ordures et qu'elle est en France.

Mais j'ai parlé des détails, des profils qui décorent ce morceau d'architecture; je crois nécessaire d'en donner ici, figure 6, quelques-uns¹. Pour qui possède la moindre expérience de l'effet des profils en architec-

¹ Le profil A est celui de l'une des archivoltas supérieures, le profil B appartient aux arcs des fenêtres hautes, le détail C présente un chapiteau de ces fenêtres, et celui D un des gros chapiteaux des colonnes recevant les grandes archivoltas. Le profil E donne le bandeau servant d'appui aux fenêtres, et le tracé F l'archivolte des fenêtres de la crypte. Ces arcs ont tous des profils et détails de sculpture différents. Les archivoltas des fenêtres de la crypte seules sont toutes semblables.

ture; pour qui a médité sur le tracé profondément raisonné et senti des



profils grecs de l'antiquité et de l'époque byzantine, il y a ici analogie

dans les méthodes, dans le sentiment de l'effet, dans les rapports entre les ombres et les lumières. Mais il est inutile de s'étendre sur des sujets si délicats et qui tiennent uniquement au goût, les artistes comprendront; des raisonnements ne prouveraient rien à ceux qui ne possèdent pas le sentiment de l'art. C'était vers le même temps que les clunisiens construisaient la nef de Vézelay dont nous avons donné une travée, planche XI. Autant le roman de Saintonge est fin, délicat, autant celui de la Bourgogne est robuste, rude même. A Saintes, les chapiteaux sont courts, à peine développés, couverts de sculptures semblables à de l'orfèvrerie; les profils sont plats, composés d'un grand nombre de moulures, les ornements ne sont que des broderies, les proportions allongées, presque grêles. A Vézelay, au contraire, la construction est composée de grands morceaux de pierre, les proportions sont trapues, les chapiteaux énormes, largement évasés pour porter des arcs sans moulures; les profils sont grands, simples de composition; la sculpture énergique, puissante, sauvage encore, mais pleine de style: on reconnaît là un art qui sent sa force et qui veut dominer. L'école normande ne ressemble ni à l'une ni à l'autre de celles-ci; mais pour trouver de l'architecture normande de l'époque romane qui n'ait point été dénaturée pendant les XII^e et XIII^e siècles, il faut sortir de France, aller la chercher en Angleterre. C'est là où elle s'est développée à la fin du XI^e siècle. Les normands furent d'habiles constructeurs; ils n'essayèrent qu'assez tard cependant de construire des voûtes d'une grande portée, et lorsque déjà en Bourgogne et dans l'Ile-de-France on en faisait depuis longtemps. Sur les hautes nefs de leurs grandes églises, par exemple, jusqu'à la fin du XII^e siècle, ils n'établirent que des charpentes, mais ils donnèrent à leurs constructions verticales un caractère monumental que l'on ne retrouve pas ailleurs. Doués d'un esprit subtil et positif quoique porté aux vastes entreprises, les Normands imprimèrent un cachet particulier à leurs monuments. Il est facile de constater ce fait dans les parties primitives des églises de la Trinité et de Saint-Étienne de Caen, dans les restes des églises de Saint-Wandrille et de Jumièges, et particulièrement dans les monuments élevés de l'autre côté du détroit. Le transept de la cathédrale de Peterborough, par exemple, bâti vers le milieu du XII^e siècle, exprime parfaitement ce qu'est le style normand à l'époque de sa splendeur, planche XIII. Précision dans l'appareil, exécution soignée, mais absence de sculpture; construction raisonnée, savante, sentiment fin des proportions, profils peu variés mais bien tracés pour la place qu'ils occupent, recherche des grands effets décoratifs. Notre planche XIII indique du côté droit le système de la construction employé: les murs sont pleins dans la partie inférieure, décorés

à l'intérieur d'une arcature G qui n'est qu'un placage. Dès le second étage de fenêtres, en I, l'architecte a réservé un passage dans l'épaisseur de ce mur qui permet de surveiller les verrières et de les entretenir facilement. A la hauteur du troisième étage de fenêtres la construction s'allège encore ; là, le passage K plus large forme un portique ouvert sur le transept. Sous chaque entrait de la charpente, des colonnes engagées, montant de fond, divisent l'ordonnance par travées. Si cette architecture s'éloigne de l'art romain plus qu'aucune autre de l'époque romane, il faut convenir cependant qu'elle ne manque ni de grandeur ni de sagesse.

Autant l'architecture romane de la Bourgogne est robuste, hardie, pleine de sève, autant celle de la Normandie est grande, relativement savante, autant celle des anciennes populations celtiques de l'Ouest est fine, élégante, recherchée, autant l'architecture de l'Ile-de-France est, vers le commencement du XI^e siècle, simple, contenue, latine dans la construction et la forme, soumise aux matériaux employés, empreinte déjà d'un goût sévère, aussi éloignée de l'exagération que de la timidité. Les bassins de la Seine moyenne, de l'Oise et de la basse Marne sont remplis encore d'un grand nombre d'édifices de cette époque, charmants comme plan, sages comme construction, sobres de sculptures. Ce qui distingue plus particulièrement cette province de toutes celles qui composent la France actuelle, c'est la variété. En Auvergne, par exemple, tous les édifices du XI^e siècle se ressemblent, paraissent tous avoir été bâtis sur le même patron et par les mêmes ouvriers. En Bourgogne et dans la Haute-Marne, dans l'ancienne contrée des Éduens, on peut faire la même remarque. Il y a dans l'architecture normande un certain nombre d'idées, de principes qui ne varient pas. Il en est de même dans le Poitou et la Saintonge. Mais sur le sol de l'Ile-de-France, au contraire, on voit apparaître déjà, dès l'époque romane, une liberté, une variété dans les types, qui indiquent des tentatives incessantes pour sortir des traditions. Ce sont ces tentatives qui amènent l'architecture que Suger, ai-je dit, paraît avoir inaugurée comme une innovation hardie et savante à la fois. Bientôt cette architecture nouvelle est adoptée par les autres provinces en raison de leur caractère propre. Ainsi les Bourguignons s'en emparent dès la fin du XII^e siècle, ces nouvelles méthodes convenaient à leur esprit entreprenant et actif ; les Normands ne tardent pas non plus à se les approprier ; quant aux provinces du Centre et de l'Ouest, elles ne les comprennent pas, ne les adoptent jamais ; leur esprit lent et, il faut le dire, la perfection à laquelle l'architecture romane était arrivée chez eux, ne leur faisaient pas sentir le besoin des innovations.

L'architecture dite gothique ne pénètre dans ces provinces que beaucoup plus tard, vers la fin du XIII^e siècle, et ce n'est alors qu'une importation étrangère, un mouvement irrésistible auquel il faut se soumettre.

Au milieu d'une société très-civilisée, possédant une administration et des lois très-parfaites, les arts n'ont qu'une bien faible influence; ils ne sont pour cette société qu'une affaire de luxe qui ne peut en rien modifier les mœurs et les habitudes. Il ne faudrait pas croire qu'il en est ainsi dans une société qui se forme; là, au contraire, l'art est un moyen puissant pour aider au développement de la civilisation; il devient un des agents les plus actifs d'unité, quand d'ailleurs il existe des points d'affinité entre les races et d'anciennes traditions locales. L'art, en France, dès les premières années du XIII^e siècle, est un instrument dont le pouvoir royal se sert pour développer ses efforts vers l'unité nationale; et, en effet, partout où son influence se fait directement sentir, elle se manifeste par la construction d'une cathédrale (monument civil autant que religieux), bâtie d'après les nouveaux principes admis d'abord au centre du domaine royal. L'architecture civile et militaire suit pas à pas la marche de l'architecture religieuse, et dans la ville où l'on construit une cathédrale gothique, on élève en même temps des édifices civils, des maisons et des remparts qui se dépouillent entièrement des traditions romanes. S'il y eut jamais une renaissance en France, c'est à cette époque où l'esprit laïque reprend le rang actif qui lui convient, où les arts, les métiers se développent librement au sein d'une nation qui se reconnaît, se constitue après des siècles d'obscurité et de misère. Je ne puis, dans la limite que je me suis tracée, entrer dans de longs détails touchant les principes et l'esprit de l'architecture française au XIII^e siècle, ce travail est fait ailleurs; je me bornerai donc à mettre en relief les qualités de cet art qui nous appartiennent, et qui peuvent trouver leur application dans tous les temps et quel que soit l'état social.

Un art, dont la forme est assez souple et les principes assez larges pour se plier à toutes les transformations amenées par la civilisation, n'est pas chose commune; il y a donc un intérêt sérieux à se pénétrer de ces principes et à étudier cette forme. Dans l'état de scepticisme où nous sommes tombés en fait d'art, il nous importe assez peu qu'une école l'emporte sur une autre, et que l'on nous donne des monuments pseudo-grecs, pseudo-romains ou pseudo-gothiques. Ce qui nous importe, c'est qu'on élève nos édifices en se conformant à nos usages, à notre climat, à notre esprit national, et aux progrès obtenus dans les sciences et les connaissances pratiques; et, pour aborder franchement la question, je dirai qu'il est impossible d'élever un édifice grec ou romain en employant

certaines matières que l'industrie moderne nous fournit, comme le fer, par exemple, tandis que les principes et les méthodes mis au jour par les architectes laïques de la fin du XII^e siècle se plient, sans efforts, à l'emploi de ces nouveaux matériaux comme à tous les besoins qui se révèlent chaque jour au sein de notre société. Mieux encore, l'économie est aujourd'hui une nécessité à cause de la multiplicité des besoins auxquels il faut satisfaire; nous ne pouvons nous servir des principes absolus et limités des arts de l'antiquité qu'en adoptant leurs méthodes, alors nous sommes entraînés dans des dépenses qui ne sont pas en proportion avec nos ressources, ou, si nous voulons changer ces méthodes, nous faussons les principes et nous ne produisons que des œuvres sans aucune valeur sous le rapport de l'art. Faire des colonnes romaines en stuc revêtissant de la brique ou du bois, ou même en petites assises de pierre; surmonter ces colonnes de plates-bandes appareillées, accrochées à des armatures en fer, au lieu d'employer des blocs de granit et de marbre, c'est chercher d'autres méthodes que celles des Romains et fausser un principe sage, excellent, pour y substituer une apparence ridicule, peu durable, et dispendieuse relativement à la valeur réelle de l'objet; c'est de plus un manque de goût, car le goût consiste avant tout à savoir paraître ce que l'on est.

Les architectes de l'école laïque du moyen âge, malgré le penchant que nous avons de tout temps manifesté pour le *paraître*, ont soumis la forme, l'apparence, en un mot, aux procédés et matériaux employés. Ils n'ont jamais donné à une salle de château la forme d'une église, à un hôpital l'aspect d'un palais, à une maison de ville les dehors d'un manoir de campagne; chaque chose est à sa place et porte le caractère qui lui est propre: si le vaisseau est vaste, les fenêtres sont grandes; si une pièce est petite, les baies sont en rapport avec l'espace qu'elles doivent éclairer; si un bâtiment est divisé par des étages, on le reconnaît à l'extérieur, et la *sincérité* est une des qualités les plus frappantes de l'architecture gothique primitive; or, la sincérité est une des conditions essentielles du style dans les arts, c'est aussi une des conditions de l'économie dans les dépenses. D'ailleurs ces architectes sont hardis, leurs combinaisons de structure vont au delà des moyens matériels dont ils disposent; ils précèdent le mouvement industriel de leur temps; la matière leur a fait défaut plutôt que la science théorique et l'imagination. Un architecte du XIII^e siècle revenant aujourd'hui serait émerveillé des ressources de notre industrie, mais il pourrait bien penser que nous ne savons guère les employer; si les moyens matériels manquaient alors que l'art était en mesure de profiter d'un grand développement indus-

triel, notre prétendu respect pour de *saines doctrines* (que personne ne prend la peine d'analyser d'ailleurs) nous interdit l'emploi de ces moyens qui abondent au XIX^e siècle ; la conséquence de cet état de choses, c'est l'isolement de l'artiste : au lieu de profiter de tout et de tout s'approprier, il se tient en dehors du mouvement ; il torture les procédés nouveaux qu'on lui fournit pour les soumettre à des formes déclarées immuables sans savoir pourquoi, au lieu de modifier ces formes en raison de l'étendue et de la nature de ces procédés.

L'architecte se plaint que le siècle n'a plus le goût des belles choses, parce qu'il ne veut pas essayer de faire de belles choses avec les moyens que lui fournit ce siècle ; il se plaint de ce que les ingénieurs, par exemple, empiètent sur le domaine de l'art, et de ce qu'ils produisent parfois des œuvres dépourvues d'art ; mais il se garderait de laisser là des routines surannées pour mettre son intelligence et son éducation d'artiste au service des besoins nouveaux. Je reconnais cependant que les architectes ne sont pas tous ainsi en dehors du mouvement, et que les défenseurs les plus nombreux de ces doctrines étroites, touchant notre art, se trouvent dans la classe très-imposante des *amateurs* ; car chacun se croit un peu architecte, ce qui fait beaucoup d'honneur mais quelque tort à l'architecture. Je crois que des architectes obéissant à des principes très-larges, en dehors des préjugés d'école et des opinions répandues dans le vulgaire, auraient bientôt raison de la foule des architectes officieux. Il s'agit de mettre un peu de raison dans ce que nous faisons, de procéder comme nos devanciers qui ont raisonné ; à la longue, la raison finit toujours par avoir le dessus ; je dis, à la longue.

L'architecture de l'école laïque du XIII^e siècle est vraie ; elle est applicable à toute chose, parce que ses principes découlent plutôt d'un raisonnement que d'une forme. Jamais la forme n'a embarrassé les architectes qui, au XIII^e siècle, ont élevé cette quantité prodigieuse d'églises, de palais, de châteaux, d'édifices civils et militaires, et cependant le moindre fragment provenant d'une construction de cette époque dénote son origine, porte l'empreinte du cachet de son temps.

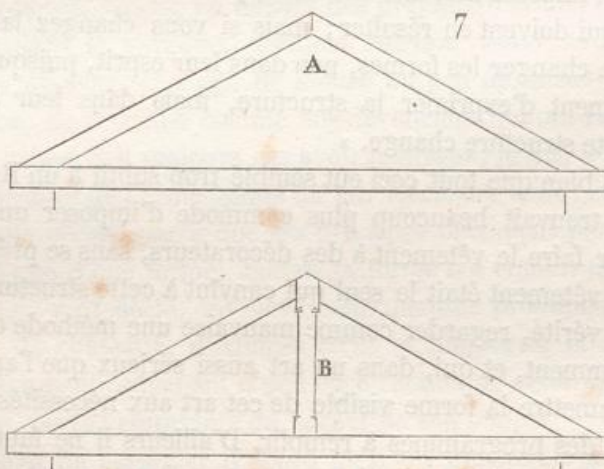
Il convient de constater d'abord qu'il est impossible de séparer la forme de l'architecture du XIII^e siècle de sa structure ; tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique ; autant de genres, autant d'espèces, autant de variétés ; le botaniste et l'anatomiste ne se méprennent pas cependant sur la fonction, sur la place, sur l'âge, sur l'origine de chacun des organes qu'ils examinent séparément. On peut

arracher à un monument romain toute sa décoration, le dépouiller de sa forme apparente sans qu'il en résulte un préjudice pour la structure, ou bien (comme on l'a fait au Panthéon de Rome, par exemple) on peut revêtir une structure romaine d'une forme qui n'a nul rapport nécessaire et intime avec cette structure. Il est impossible d'enlever à un édifice du XIII^e siècle ou d'y attacher des formes décoratives sans nuire à sa solidité, à son organisme, si je puis m'exprimer ainsi. Ce principe facile à comprendre, et dont chacun peut aisément se rendre compte en examinant cette architecture avec quelque soin, nous démontre que, malgré son apparence compliquée, l'art du XIII^e siècle est constitué pour se soumettre aux besoins soit de la construction, soit extérieurs. Aussi a-t-on reproché à l'architecture gothique, à son apogée, de n'être qu'une construction; nous a-t-on dit quelquefois: « Montrez-nous la forme, donnez-nous les règles qui régissent cette forme; nous voyons la construction, mais prouvez-nous que la forme n'est pas une pure fantaisie d'artistes qui se laissent diriger par leur imagination capricieuse. » A cela, je ne puis que répondre: « Cette forme n'est pas le résultat d'un caprice, puisqu'elle n'est que l'expression, décorée si vous voulez, de la structure; je ne puis vous donner les règles imposées à la forme, puisque la qualité propre à cette forme est de se prêter à toutes les nécessités de la structure; imposez-moi une structure, je vous trouverai naturellement les formes qui doivent en résulter; mais si vous changez la structure, il me faudra changer les formes, non dans leur esprit, puisque cet esprit est précisément d'exprimer la structure, mais dans leur apparence, puisque cette structure change. »

J'admets bien que tout ceci eût semblé trop subtil à un Romain, que le Romain trouvait beaucoup plus commode d'imposer une structure et de laisser faire le vêtement à des décorateurs, sans se préoccuper de savoir si le vêtement était le seul qui convint à cette structure. Mais on ne peut, en vérité, regarder comme mauvaise une méthode qui procède tout différemment, et qui, dans un art aussi sérieux que l'architecture, prétend soumettre la forme visible de cet art aux nécessités de la construction et des programmes à remplir. D'ailleurs il ne faut pas croire que cette alliance intime entre la structure et l'apparence ne soit appréciée que par les artistes ou les savants, elle satisfait les yeux de la foule, parce que les yeux ont leur logique instinctive. Dans l'architecture grecque, un ordre dans lequel tous les membres remplissent une fonction utile, nécessaire, satisfait les yeux de ceux mêmes qui ignorent complètement ces nécessités imposées par les lois de la statique. De même des voûtes d'arête se contre-butent réciproquement et venant retomber

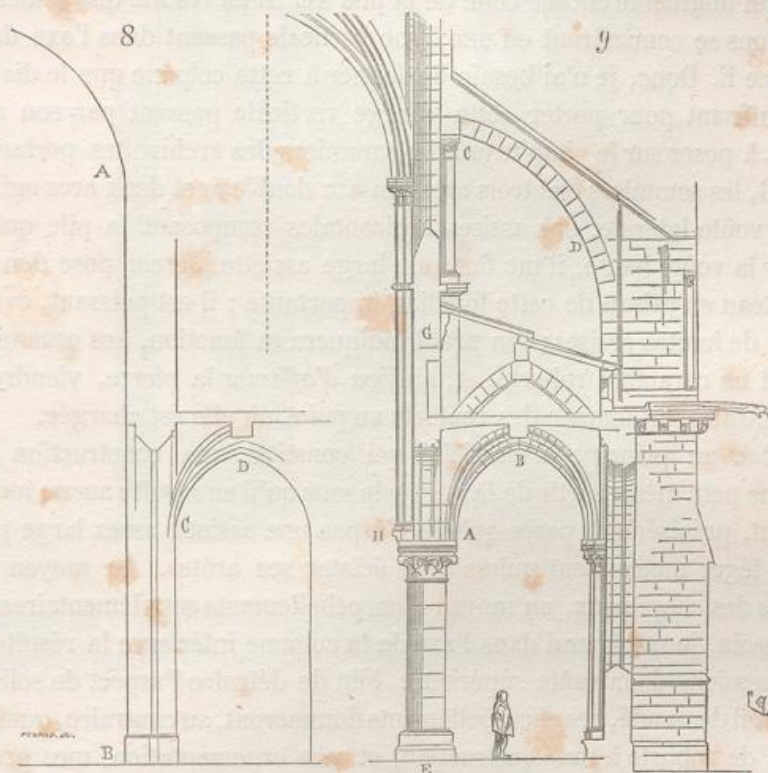
sur une colonne grêle, comme dans le réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, par exemple, satisfont les yeux, parce que sans connaître les effets neutralisés des résultantes des pressions, on comprend instinctivement que cette colonne peut être grêle impunément, puisqu'elle n'a besoin que de présenter, comme résistance à ces pressions neutralisées, qu'une ligne verticale rigide.

Quelques développements mettront chacun à même de comprendre, je l'espère, que les architectes de l'école laïque du XII^e siècle n'ont pas été seulement des raisonneurs subtils, des géomètres assez habiles, mais aussi qu'ils ont été éminemment pourvus de ces qualités délicates que nous rencontrons chez les artistes grecs. Je viens de dire que les yeux ont leur logique instinctive (j'entends les yeux de ceux qui voient et qui voient sans préventions, les yeux de tout le monde, enfin). Phénomène singulier! ce qu'on appelle « illusions de l'œil, » n'est qu'un avertissement instinctif de certaines lois confirmées par l'observation scientifique, comme si Dieu avait doué l'œil humain de la faculté de pressentir par intuition ce que le raisonnement viendra imposer comme une loi. Pourquoi nos yeux ne seraient-ils pas pourvus d'un instinct particulier, comme notre esprit, qui, avant toute loi, possède le sentiment du juste et de l'injuste, du bon et du mauvais?



Ainsi, par exemple, figure 7, nous élevons une ferme en charpente, A, composée d'un entrait et de deux arbalétriers, c'est-à-dire la ferme primitive. La charpente posée, l'entrait sera-t-il droit et horizontal que cet entrait paraîtra plonger sensiblement vers son milieu, c'est une illusion de l'œil que tous ceux qui voient clair peuvent constater. Si je pose un poinçon B à ma ferme, cette ligne verticale qui réunit le sommet du

triangle au milieu de sa base détruit l'illusion, l'entrait ne paraît plus flamber, et, en effet, au moyen de ce poinçon, je puis l'empêcher matériellement de se courber. L'illusion de l'œil m'avertit donc du défaut réel de ma ferme; elle me pousse à trouver le seul moyen qui puisse éviter ce défaut; l'illusion provoque la recherche de ce que l'expérience démontre être la loi. Ceci est très-primitif; passons à des exemples plus délicats. Si, figure 8, je monte une pile parfaitement verticale, et si, sur



le flanc de cette pile, en C, je fais retomber un arc de voûte, en supposant même que la pile conserve absolument la verticale, cet arc CD paraîtra faire courber la pile au droit de la retombée C, surtout si en A j'ai un autre arc qui se trouve bandé dans le sens opposé. C'est une illusion, mais cette illusion, qui tourmente mon œil, me pousse à chercher à la retombée de la voûte, en C, un arrangement qui détruise ce fâcheux effet. Augmentée démesurément, l'épaisseur de la pile AB serait certes un moyen d'éviter cet effet, mais je ne puis ni ne veux donner à cette pile plus d'épaisseur qu'il n'est besoin. Je cherche donc et je trouve cette combinaison adoptée par les architectes du XII^e siècle, figure 9. Au moyen de ce brisement des lignes, à la hauteur de la nais-

sance de l'arc latéral, j'ai détruit l'illusion ; la pile est plus légère et paraît verticale, elle porte en apparence plus puissamment que l'autre, qui s'élevait d'un seul jet. Maintenant, l'expérience vient me démontrer que l'illusion de mon œil n'était qu'un avertissement de la loi à trouver.

En effet, la résultante des pressions des arcs AB est détruite par la charge verticale AC. De plus, ayant un arc-boutant CD qui annule la poussée des voûtes hautes, cette poussée se résout en une charge verticale qui augmente encore celle de la pile AC. Il en résulte que toutes les pressions se concentrent en une ligne verticale passant dans l'axe de la colonne E. Donc, je n'ai besoin de donner à cette colonne que le diamètre suffisant pour porter cette charge verticale passant par son axe. Ayant à poser sur le chapiteau A les sommiers des archivoltes portant le mur G, les sommiers des trois arcs (un arc doubleau et deux arcs ogives) de la voûte latérale, des assises horizontales composant la pile qui va porter la voûte haute, il me faut une large assiette. Je compose donc ce chapiteau en raison de cette fonction importante : il est puissant, évasé, formé de hautes assises ; son profil indiquera sa fonction, ses ornements auront un caractère robuste, et, au lieu *d'affamer* la pierre, viendront, au contraire, lui fournir des renforts au point où elle est chargée.

Grâce au principe d'élasticité qui constitue ma construction, la colonne peut même sortir de la verticale sans qu'il en résulte aucun inconvénient, précisément parce qu'elle n'a pas une assiette assez large pour qu'un léger mouvement puisse faire éclater ses arêtes. Au moyen des saillies des chapiteaux, au moyen d'encorbellements supplémentaires H, au besoin, je ramènerai dans l'axe de la colonne inférieure la résultante des pressions de la voûte supérieure, loin de détruire l'aspect de solidité que l'œil demande, ces encorbellements donneront, au contraire, quelque chose de robuste à ma construction, et mon ornementation, mes profils seront composés de façon à appuyer l'effet produit par la structure ¹.

La perfection des sens chez les Grecs leur a évidemment fait adopter des combinaisons de lignes que l'expérience a plus tard converties en lois de stabilité. Si nous construisons une façade dont les deux lignes extrêmes sont parfaitement verticales, cette façade paraîtra plus large au sommet qu'à la base, figure 10 ; c'est encore une illusion, et de plus une illusion des plus choquantes pour l'œil ².

¹ Voyez, pour de plus amples détails touchant ces sortes de constructions, le *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, au mot CONSTRUCTION.

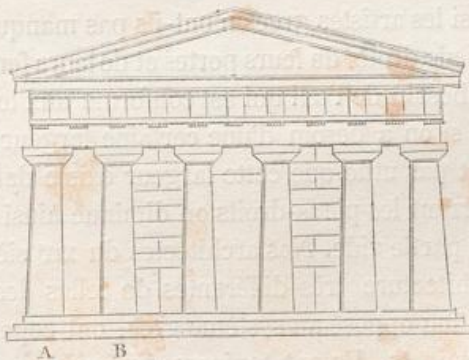
² Ancienne façade occidentale de l'église de Saint-Denis. On observe les mêmes défauts dans quelques façades de la fin du XII^e siècle, comme dans celle de l'église Notre-Dame de Mantes, par exemple.

Dans les façades de leurs monuments, les Grecs ont eu toujours le soin d'incliner les lignes extrêmes en dedans; ils ne se sont même pas



contenté en construisant les péristyles de leurs temples de donner aux colonnes d'angles l'inclinaison normale de la colonne, ils ont outré cette

11



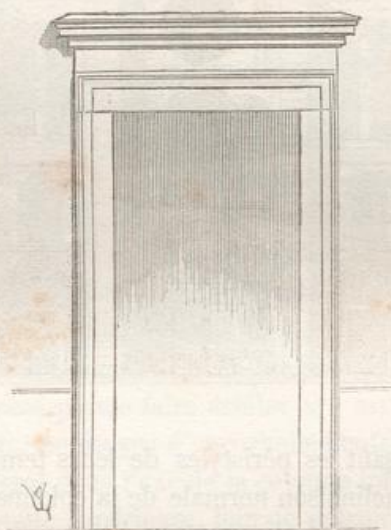
inclinaison, c'est-à-dire qu'ils ont procédé ainsi que l'indique, d'une manière exagérée, la figure 11. Non-seulement ils ont incliné les co-

1.

36

lonnes d'angles vers l'intérieur, mais ils ont fait l'entre-colonnement AB plus étroit que les autres, et ils ont donné à ces colonnes d'angles un diamètre plus fort, sentant très-bien que ces angles vus presque toujours diagonalement se détachaient sur le vide, sur le ciel, ou des fonds lumineux, et que la lumière dévore les parties pleines qu'elle enveloppe. C'est certainement un instinct très-fin de l'œil qui a provoqué ici la loi de statique. De même, lorsqu'il s'agit d'ouvrir une baie dans un édifice, baie dont le fond est sombre, si l'on élève les pieds-droits de cette baie verticalement, figure 12, l'ouverture de la baie paraît plus large au sommet

12



qu'à la base; aussi les artistes grecs n'ont-ils pas manqué de donner une inclinaison aux pieds-droits de leurs portes et de leurs fenêtres, figure 13. Il y là encore un besoin de l'œil qui est conforme aux lois de la statique, car il est vrai que si on a besoin d'une certaine largeur pour passer par une porte, il n'est pas utile que cette largeur existe dans toute sa hauteur, et en reserrant les pieds-droits on diminue ainsi la portée du linteau, on étaye la partie vide. Nos architectes du XII^e siècle, en adoptant des formes d'architecture très-différentes de celles des Grecs, un système de construction opposé au système grec, ont cependant été dirigés par les mêmes instincts. Ils ont toujours diminué leurs façades vers le sommet, non par des inclinaisons de lignes, ce qui n'est admissible que si l'on emploie des monostyles, mais par des retraites successives de lignes verticales puisqu'ils construisaient par assises. Dans les baies pri-

mitives des Grecs, les deux pieds-droits, figure 13, sont deux morceaux de



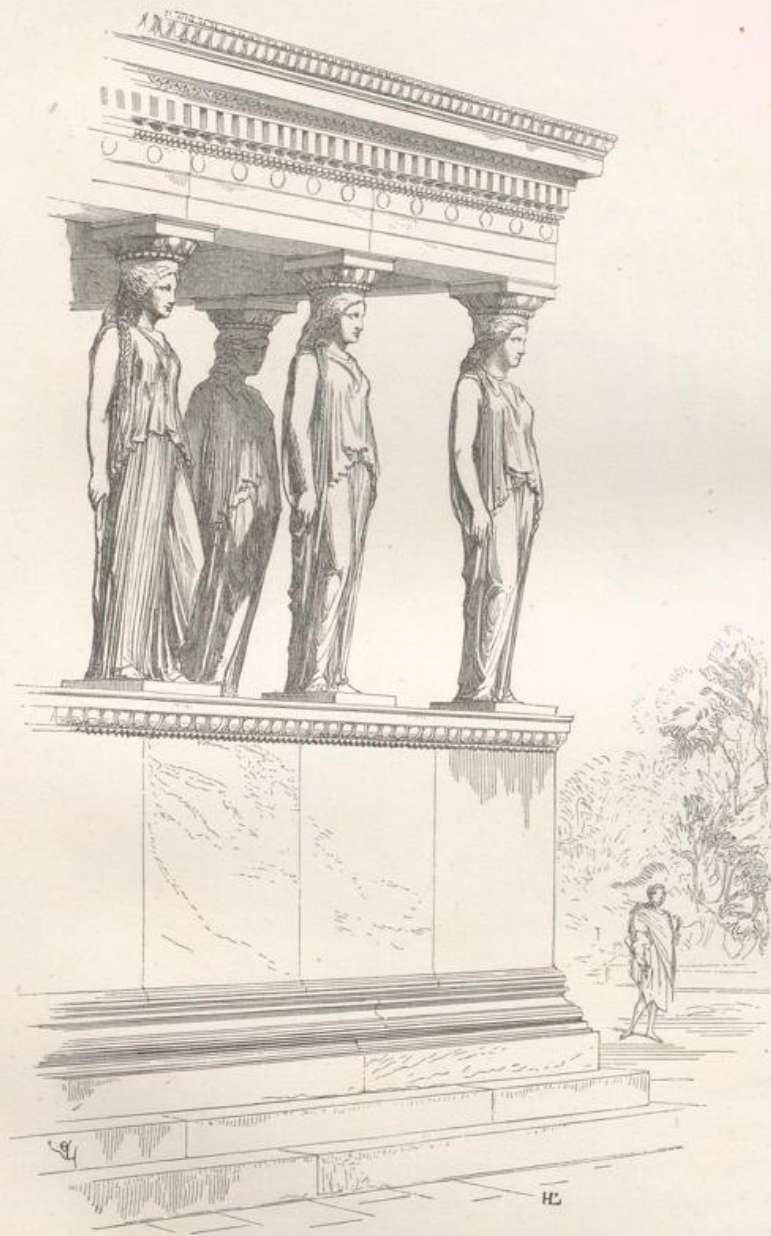
Pierre ou de marbre posés debout et légèrement inclinés l'un vers l'autre, le linteau est d'un seul morceau, c'est là l'origine; et, lorsque plus tard les architectes construisent ces mêmes pieds-droits au moyen d'assises superposées, ils conservent la forme donnée par la structure primitive. Alors (je parle de la construction première) les deux pieds-droits étaient pourvus de deux tenons à leur partie supérieure (voyez figure 13, en A), dans lesquels s'engageait le linteau qui devait nécessairement déborder la largeur de ces pieds-droits pour laisser à la mortaise toute sa puissance. C'est là encore l'origine de la *crossette* du linteau, de la porte grecque. Les architectes du XII^e siècle ne construisent pas leurs baies au moyen de pieds-droits d'un seul morceau; ces pieds-droits sont composés d'assises superposées, mais les linteaux sont faits d'un seul bloc. Ces architectes ne vont pas copier la porte romaine avec ses chambranles, qui n'est qu'une tradition banale et incomprise de la baie grecque; mais raisonnant comme les Grecs, voulant diminuer la portée du linteau, ils élèvent les pieds-droits verticalement, soulagent la portée du linteau au moyen de corbeaux figure 14¹; et, pour être plus certains encore que le linteau ne se brisera pas, pour pouvoir élever au-dessus de lourdes maçonneries, ils bandent un arc de déchargé, laissant les pieds-droits et le linteau

¹ Porte latérale de la façade de la cathédrale de Senlis; dernières années du XII^e siècle.

libres et soulagés de tout poids. Les Grecs étaient arrivés à décharger le linteau au moyen de la diminution de la baie à son sommet, au moyen



des assises posées en encorbellement au-dessus du linteau; les architectes du XII^e siècle sont arrivés à décharger le linteau en diminuant sa portée à l'aide de deux corbeaux, en posant par-dessus ce linteau un arc de décharge. Chez les uns et les autres, c'est le même instinct qui commande, la même loi qui dérive de cet instinct, et cependant les formes sont non-seulement différentes, mais opposées même par la manière d'appliquer les principes. Les uns et les autres suivent la même inspiration de leur



nature délicate et ils arrivent à des résultats opposés quant à la forme, identiques quant au fond.

On a vu avec quel soin les Grecs ménageaient l'effet, comme ils comprenaient largement ce que nous appelons *le pittoresque*, comme ils atteignaient le sommet de l'art par des moyens presque recherchés, quel sentiment ils avaient de la ligne, et comme ce sentiment s'exprimait par une étude très-fine, très-subtile des lois naturelles et des besoins instinctifs de l'œil. Nous retrouvons ces qualités dans notre école française du XII^e siècle, avec moins de simplicité dans les moyens, moins de grandeur dans les résultats, mais avec un grain de cette hardiesse sans mesure des temps modernes.

Les Grecs apportaient une attention toute particulière dans la composition des angles de leurs édifices; c'est qu'en effet les angles d'un édifice, c'est sa silhouette, sa ligne, sa forme extérieure, celle qui se grave dans le souvenir. Ce n'est pas le tracé géométral qui peut jamais rendre compte de l'effet que devra produire l'angle d'un monument, vu toujours en exécution, sur point accidentel. Pour le composer et le tracer, il faut que l'architecte se le représente en imagination, qu'il le voie par avance. Des édifices grecs dont le tracé géométral est lourd, sans grâce, produisent en exécution un tout autre effet. Je prendrai pour exemple le Pandrosium d'Athènes (figure 15.). Le tracé géométral de ce petit portique présente un énorme entablement qui paraît écraser les cariatides qui le supportent; le soubassement semble nu; mais si nous examinons le monument en exécution, ces supports prennent une telle importance à cause de la pureté et de la fermeté de la sculpture, il y a tant d'aisance et de majesté dans les figures, que la lourdeur de l'entablement disparaît, qu'il n'a que juste la dimension proportionnelle qui convient à l'ensemble. La statuaire est traitée de telle façon que des colonnes paraîtraient moins résistantes. Supposons que l'architecte du Pandrosium n'ait pas été doué de ces connaissances parfaites de l'effet, et qu'il eût porté les angles de son portique sur deux pilastres, en laissant les cariatides comme points d'appui milieux, certes, il eût fait une chose sage, irréprochable comme construction; mais alors il n'obtenait qu'une silhouette vulgaire, il ne trouvait pas ce contour d'angle si hardi, si fin; il n'occupait pas les yeux; son monument ne laissait aucune trace dans le souvenir. Un artiste, soumis aux lois banales que nous prenons aujourd'hui pour la tradition classique, n'eût jamais osé présenter de profil les cariatides d'angles et surtout celles du second rang; il eût tourné la face de celles d'angles diagonalement, et n'aurait pas manqué de faire faire un quart de conversion aux cariatides du second rang, de manière

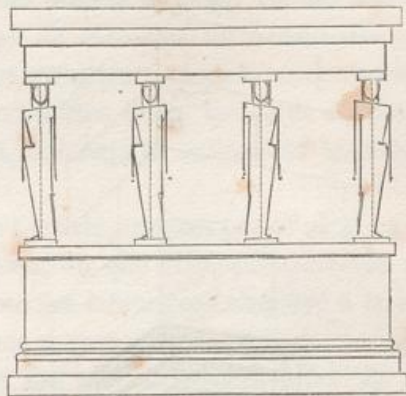
à présenter toujours les faces vers l'extérieur, et les dos vers l'intérieur du portique. Porter un entablement sur une statue de profil! c'est une énormité! Cependant l'exécution de cet édifice mise à part (et cette exécution est admirable), tout le mérite de la composition réside dans ce parti si franc des six figures marchant dans le même sens, comme si elles portaient un dais sur leurs têtes. La pose des figures est calme, comme il convient à des supports, et, grâce à cette disposition originale, il y a un mouvement, une pensée vivante dans cet édifice, qui frappe l'imagination.

Ce serait une erreur de croire que l'instinct de l'artiste guidait seul les Grecs dans leurs compositions; on y trouve toujours une raison profonde. Ainsi, dans cette loge du Pandrosium, on observera que les quatre figures antérieures sont posées, deux, celles de gauche, s'appuyant sur la jambe droite, deux, celles de droite, appuyées sur la jambe gauche. Les statues, prises ici comme supports, remplissent exactement la fonction des colonnes d'angles du portique que nous avons tracé, figure 11, qui reportent les pressions vers le centre de l'édifice. Supposons que l'architecte et le sculpteur n'eussent pas été, pour élever cette loge, unis par une même pensée; que le sculpteur eût, comme cela n'arrive que trop souvent aujourd'hui, travaillé isolément, et qu'au lieu de disposer les figures comme elles sont indiquées dans la figure 15 bis en A, c'est-à-dire *hanchées* du côté extérieur, il les eût posées indifféremment ou dans un ordre alternatif comme elles sont indiquées en B, l'entablement paraissait ne plus porter, et le petit édifice eût semblé prêt à se disloquer. Ce sont ces grandes règles de l'art, établies sur un sentiment raisonné du vrai, que, ni les architectes de la Renaissance, ni ceux du siècle de Louis XIV, qui ont prétendu recourir à l'antiquité, n'ont même pas soupçonnées, tandis que nous les trouvons appliquées par les artistes de la meilleure époque du moyen âge, mais avec des formes qui leur appartiennent. Seulement ce que ces derniers artistes, non plus que ceux de la Renaissance, ne parviennent jamais à emprunter aux anciens, c'est ce calme, cette sérénité répandues sur toute œuvre sortie de la main du Grec.

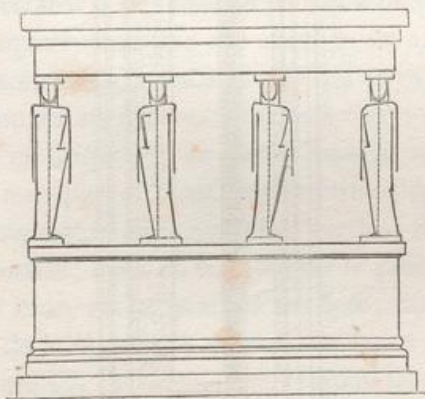
Je ne sais comment les architectes grecs s'y seraient pris pour donner une silhouette heureuse aux angles d'édifices très-élevés, composés de plusieurs étages; assurément ils s'en seraient tirés en gens habiles et nous auraient laissé là de bons enseignements; mais si nous examinons nos grands monuments de l'école française, nous trouvons dans la composition de leurs angles des qualités analogues à celles que nous rencontrons chez les artistes grecs, des moyens de produire de l'effet résultant des mêmes instincts naturels et d'une observation non moins délicate.

On s'aperçoit aisément que nos architectes ont été préoccupés de cette nécessité de *soutenir* les angles par des compositions hardies, franche-

15 vis



A



B

ment découpées, s'imprimant dans le souvenir en attirant forcément les yeux ; chez eux, comme toujours, le raisonnement est d'accord avec ce que demande le sentiment. Disons d'abord que ces architectes possèdent des matériaux résistants, durs, mais qui n'ont qu'une assez faible hauteur de bancs ; ils n'ont à leur disposition ni le marbre pentélique, ni les blocs de granit que les Romains tiraient de la Corse, des Alpes ou d'Orient ; il leur faut, de toute nécessité, élever des monuments considérables au moyen d'assises de pierre basse, tandis que les Grecs élevaient de petits édifices avec des blocs énormes. Cette condition doit naturellement influencer sur les formes données à l'architecture, même dans les

parties verticales. L'instinct de l'artiste lui fait sentir qu'un empilage d'assises basses, quelles que soient d'ailleurs la fermeté de ces assises et l'épaisseur des points d'appui, ne présente point de ces lignes rigides,



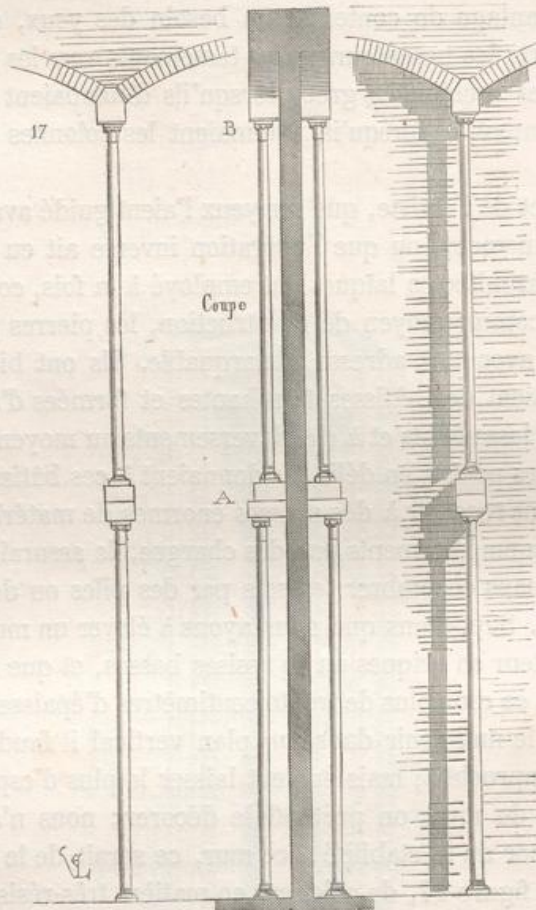
fermes, que l'œil demande dans une construction. Il veut donc, surtout aux angles, retrouver des lignes pures qui arrêtent nettement une silhouette. Il dresse, figure 16, sur cet angle une colonne d'un seul

morceau; il l'isole même de cet angle, de manière à l'alléger en même temps qu'il lui donne de la fermeté. Dans des édifices très-élevés et composés, par conséquent, d'un grand nombre d'assises, cette façon de placer aux angles des pierres en délit, rigides comme un étai, n'a pas seulement l'avantage de contenter un besoin des yeux, elle roidit ces angles et reporte les pesanteurs et les tassements vers les milieux; ainsi raisonnaient les architectes grecs lorsqu'ils diminuaient les baies des édifices au sommet, et lorsqu'ils inclinaient les colonnes d'angles vers l'intérieur.

Que l'instinct de l'artiste, que ses yeux l'aient guidé avant l'intervention du raisonnement, ou que l'opération inverse ait eu lieu, toujours est-il que nos architectes laïques ont employé à la fois, comme motif de décoration et comme moyen de construction, les pierres posées debout et par assises avec une adresse remarquable. Ils ont bientôt compris que s'ils étayaient des bâtisses très-hautes et formées d'assises basses sujettes à des tassements et à des déversements au moyen de morceaux de pierres dures posées en délit, ils donnaient à ces bâtisses une stabilité parfaite sans recourir à des masses énormes de matériaux; que s'ils suppléaient aux empâtements par des charges, ils assuraient également cette stabilité sans encombrer les sols par des piles ou des murs d'une forte épaisseur. Supposons que nous ayons à élever un mur isolé de dix mètres de hauteur en briques ou en assises basses, et que nous ne puissions donner à ce mur plus de trente centimètres d'épaisseur, il est évident que pour le maintenir dans son plan vertical il faudra l'armer de contre-forts rapprochés; mais on veut laisser le plus d'espace libre possible à la base du mur, on prétend le décorer; nous n'aurions qu'un moyen de donner de la stabilité à ce mur, ce serait de le flanquer, sur les deux faces, figure 17, de colonnes en matière très-résistante, comme de la fonte de fer, par exemple, de superposer au besoin ces colonnes en les retraitant quelque peu et les réunissant au corps de la muraille par des boutisses intermédiaires A, et en les chargeant à leur sommet B par des arcs bandés de l'une à l'autre. Il est certain que cette construction, commandée par les lois de l'équilibre et de la statique, peut offrir un motif de décoration.

Dans l'architecture du Bas-Empire et dans l'architecture byzantine, on reconnaît déjà que ces moyens de stabilité sont adoptés, mais timidement. On doit à nos architectes occidentaux de les avoir érigés en système. Ainsi, dans les hautes tours de nos cathédrales, comme à Laon, comme à Senlis, on voit que les architectes, préoccupés de donner de la rigidité à ces constructions très-élevées comparativement à leur base, ont

placé sur leurs angles des superpositions de pierres en délit qui donnent un motif de décoration en même temps qu'elles roidissent ces angles,



puisqu'elles reportent les tassements vers les milieux. Dans la construction de la basilique de Constantin, que nous avons tracée figure 4, l'architecte n'a pas fait preuve d'un raisonnement très-subtil en plaçant son point d'appui rigide, sa colonne monolithe de granit ou de marbre sous la retombée de la grande voûte. Ce point d'appui rigide eût été beaucoup mieux à sa place en dehors, à la tête des contre-forts, car s'il n'y avait pas dans cette bâtisse une masse de matériaux énorme, concrète, homogène, plus forte qu'il n'est besoin ; s'il s'était fait un tassement, le point d'appui rigide, posé sous la retombée des grandes voûtes, aurait eu pour résultat de faire déverser tout le système du dedans au dehors, puis-

que le dehors était plus compressible que le dedans. Admirons l'antiquité; mais que notre admiration ne soit pas aveugle, ne nous ferme pas les yeux à l'examen et à la critique; qu'elle ne nous empêche pas de reconnaître la supériorité de certains principes raisonnés, enfantés par l'esprit moderne. Aucun monument n'est plus propre à nous faire saisir les différences profondes qui séparent l'art romain de l'art français de l'école laïque que la façade de la cathédrale de Paris. Voulant faire un édifice colossal qui dépassât en grandeur tous les autres monuments de la Cité, un édifice qui remplît exactement le programme d'une cathédrale, alors que la cathédrale avait une signification civile et religieuse, qu'elle était une sorte de manifestation politique, il n'était guère possible de trouver une composition plus grandiose dans son ensemble, mieux raisonnée comme construction, plus savamment exécutée dans ses détails. Tout le monde connaît la façade de Notre-Dame de Paris; peu de personnes, peut-être, se sont rendu compte de tout ce qu'il a fallu de science et de goût, d'étude et de soin, de volonté et d'expérience acquise, pour arriver à élever ce colosse dans l'espace de dix ou quinze ans au plus. Encore, l'œuvre n'est-elle pas achevée; les deux tours devaient se terminer par des flèches en pierre qui auraient complété et expliqué ces masses inférieures si bien entendues. Il y a là, certes, un art et un grand art.

Il est nécessaire de placer sous les yeux des lecteurs des *Entretiens* un tracé de l'ensemble de cette façade, bien que ce tracé ne puisse rendre l'effet produit par le monument; les photographies suppléent d'ailleurs à l'impuissance des planches géométrales. Mais, puisque je viens de parler de ces arrangements des angles des édifices se découpant en silhouette, de ces contours qui prennent tant d'importance aux yeux du spectateur, de ces emplois simultanés de pierres posées sur leur lit ou debout, tant pour roidir les constructions que pour détruire la monotonie d'une bâtisse composée d'assises d'égales hauteurs, de cette association intime entre la construction et la décoration, je ne saurais trouver nulle part un ensemble plus complet, plus homogène et mieux raisonné de ces diverses qualités. Constatons d'abord que l'architecte, chose rare dans un édifice, surtout lorsqu'il atteint de très-grandes dimensions, a su diviser sa façade par de grandes lignes horizontales qui, sans la couper en tronçons, forment autant de repos pour l'œil; que ces divisions sont faites par un artiste délicat, en ce qu'elles présentent des espaces inégaux, simples ou riches, variés dans leurs détails, et conservant cependant une parfaite unité au tout. Ce ne sont pas là, comme on le voit si souvent dans les monuments romains, byzantins ou modernes, des superpositions de motifs qui semblent placés par le hasard et qu'on pourrait changer, mo-

difier ou supprimer (voyez pl. XIV). Chacune des divisions a sa raison d'être ; ainsi, dans le soubassement massif s'ouvrent les trois portes avec leurs larges ébrasements et leurs riches voussures. Pour relier ces trois portes et rompre la sécheresse des lignes des contre-forts, quatre dais saillants, portés par des colonnettes monostyles, couvrent quatre statues colossales, sans cependant que les lignes de ces contre-forts soient interrompues, puisque les colonnettes les rappellent vivement et par deux traits lumineux aux deux côtés de ces statues.

Au-dessus de ce soubassement qui, malgré la profusion des sculptures jetées sous les voussures, conserve un aspect grave et solide, se développe sur toute la largeur de la façade une galerie, un portique composé de linteaux évidés, porté sur des colonnes monostyles terminées par de larges chapiteaux ; dans chaque entre-colonnement est placée une statue colossale de roi. Cependant l'architecte a eu le soin, sans interrompre son portique, de laisser voir la saillie des contre-forts ; cette ceinture, d'une grande fermeté de composition et d'exécution, basse relativement à la hauteur de la façade, est remise à son échelle réelle par la superposition d'une balustrade qui rappelle la dimension humaine. Au-dessus, les contre-forts continuent à s'élever avec des retraites, mais les trois travées se reculent assez profondément pour laisser une large terrasse sur la galerie des Rois et aussi pour contribuer à donner à cette galerie une grande importance comme ligne décorative. Dans la travée centrale s'ouvre, sous de profondes archivolttes plein cintre, la rose qui indique la nef centrale et la hauteur de la voûte intérieure. Dans les travées latérales sont percées des fenêtres jumelles éclairant les salles du premier étage des tours et ramenées à l'échelle générale de la façade par des archivolttes qui les enveloppent. Deux petites roses aveugles occupent les tympans sous ces archivolttes et rappellent les compartiments de la rose centrale ; sur cet étage, tenu plus court que celui du rez-de-chaussée, règne une grande corniche feuillue qui pourtourne les contre-forts et les laisse se dégager franchement de la masse ; puis commence la construction des deux tours. Mais c'est là où l'on peut reconnaître le génie de l'artiste. Il est toujours difficile de dégager deux tours, c'est-à-dire deux masses solides, épaisses, sur une façade dont l'aspect général présente une surface pleine. Le créneau qui reste entre ces deux tours laisse un vide inoccupé au centre de la façade où l'œil demanderait, au contraire, un point solide et dominant, car la forme pyramidale est un des besoins de l'œil, parce qu'elle est celle qui indique la stabilité parfaite. Élevant donc les deux tours brusquement sur cette masse inférieure à peu près carrée, l'architecte a



G. VIGIÈRE

réuni ces tours et fait passer devant leurs parements une haute galerie à jour, très-utile à la circulation, composée de grandes colonnes monostyles et d'une riche arcature, le tout terminé par une corniche ferme, saillante et une balustrade qui rappelle encore à l'échelle humaine et rend à cette galerie sa hauteur réelle. L'architecte a donc, par cet artifice, sauvé la transition entre le plein et le vide. Dans le créneau restant entre les deux clochers, la galerie, se découpant sur le ciel et sur le pignon de la nef élevé en arrière des clochers, évite la sécheresse des lignes produites par le vide; elle est comme un passage entre une masse pleine et le ciel. Devant les deux tours, elle élude la difficulté de poser deux corps détachés sur un corps plein, elle fait que l'œil ne peut se rendre compte exactement du point où, d'une seule ordonnance, l'édifice passe à deux ordonnances séparées. Cette galerie, fait de la façade de Notre-Dame de Paris un tout homogène au lieu d'une façade sur laquelle on a planté deux tours. Formant portique entre les contre-forts au droit des travées, elle devient pleine en façon de placage sur les parements de ces contre-forts; mais c'est là encore où l'artiste a fait preuve d'un goût sûr et d'un sentiment profond de l'effet. Il ne fallait pas amaigrir les contre-forts par une décoration qui détruisit leur masse, et il fallait, sous peine de rompre l'unité horizontale de la galerie, les relier intimement avec elle. Il fallait songer aux angles de ces contre-forts qui se découpent en silhouette sur le ciel; il fallait leur donner un couronnement, puisque cette galerie sert de communication supérieure autour des clochers. Il fallait encore que les piliers de ces clochers ne parussent pas sortir de la galerie comme un hors-d'œuvre sans liaison avec elle. Toutes ces conditions à remplir présentaient des difficultés sérieuses, d'autant que c'était là le point de la façade qui, par sa position et son importance, devait attirer l'attention. Voici donc, figure 18, comment l'architecte de Notre-Dame a su résoudre ces difficultés.

Que l'on examine avec attention l'appareil d'abord, on verra que les colonnes monostyles nettoient, dirai-je, les angles; qu'elles coupent heureusement la construction horizontale des contre-forts en la laissant voir cependant; que l'arcature à jour entre les contre-forts est richement décorée, qu'elle prend de la fermeté sur ces contre-forts et participe à leur structure; que les angles au-dessus des chapiteaux s'épanouissent en une sorte de végétation qui conduit l'œil jusqu'à la forte saillie de la corniche, nécessaire pour obtenir un passage; que cet épanouissement des angles accuse un couronnement; qu'enfin, pour éviter la froideur des retours des balustrades et leur brusque ressaut sous les piliers des tours, pour obtenir une transition entre ces saillies et ces retraites, des

animaux ont été sculptés à l'extrémité des angles de ces balustrades.

Si la façade de Notre-Dame de Paris est fort belle telle qu'elle existe aujourd'hui, cependant il faut reconnaître que tout avait été si bien préparé pour arriver aux flèches de pierre, qu'on peut regretter leur absence. Il y a dans la construction des tours une force qui n'est pas justifiée, puisqu'elles ne portent rien. Combien leurs piles si habilement plantées, combien leurs grandes Daies terminées par de mâles archivoltés, combien cette structure quelque peu lourde pour un couronnement, paraîtraient élégantes si les flèches eussent été faites ! La planche XIV indique ces couronnements dont les deux tours existantes ne sont que le soubassement. En examinant ce tracé (ne donnant ici que la masse générale, la silhouette, sans prétendre compléter le projet de l'architecte primitif), on peut reconnaître l'excellente proportion de la grande galerie à jour, évidemment trop haute pour les tours, si celles-ci n'eussent pas été projetées avec des flèches ; on peut reconnaître l'heureuse disposition des amortissements des contre-forts de ces tours, amortissements qui paraissent mous aujourd'hui et ne pas répondre à la fermeté des lignes inférieures. On voit comme les ordonnances passent peu à peu de la ligne horizontale aux lignes pyramidales du sommet. Que l'on masque les deux flèches indiquées dans notre planche XIV et l'on s'apercevra facilement que tout, dans la façade de Notre-Dame, a été combiné pour arriver à ces deux flèches, pour leur préparer une base ; et si de l'examen de l'ensemble nous passons aux détails de la bâtisse, tout constructeur demeurera frappé d'étonnement en voyant les précautions sans nombre apportées dans l'exécution, comme la prudence du praticien se joint à la hardiesse de l'artiste plein de ressources et d'imagination ; si nous étudions les profils et la sculpture, nous trouvons des méthodes sûres, des principes sévèrement observés, une parfaite connaissance de l'effet, un style d'une pureté sans égale dans l'art moderne, une exécution fine et hardie à la fois, dépourvue de toute exagération et tirant son mérite de l'étude et de l'amour de la forme. Où donc ces artistes avaient-ils pris tout cela, si ce n'était dans leur sentiment propre ? Qui donc leur avait enseigné cet art de produire de grands effets ? qui leur avait indiqué ces formes nouvelles ? dans quelle école avaient-ils acquis cette sûreté de coup d'œil ?

La façade de Notre-Dame de Paris fait encore ressortir une qualité qui appartient exclusivement aux architectes français, alors que la France possédait une architecture à elle ; c'est la variété dans l'unité. Au premier aspect, ce portail semble symétrique, et cependant l'amour de la variété est évident ; ainsi la porte de gauche ne ressemble pas à celle de

droite¹. La tour du nord (celle de gauche) est sensiblement plus épaisse que celle du sud. De ce côté, l'arcature de la grande galerie est plus ferme et plus pleine que l'autre, d'où l'on peut conclure que, d'après un usage généralement suivi, les deux flèches de pierre devaient présenter des dissemblances dans les détails, bien qu'elles dussent offrir deux masses pondérées. On sait combien la variété est un besoin de notre esprit occidental. Il est évident ici, comme dans d'autres édifices bâtis d'un jet à la même époque, que l'architecte ne pouvait se résoudre à répéter deux fois un détail ; élevant deux tours, il a donné pour chacune d'elles des tracés différents, et le surcroît de travail qu'il s'imposait alors n'était rien en comparaison de l'ennui qu'il eût éprouvé à faire exécuter, par ses ouvriers, deux constructions colossales absolument pareilles. Plusieurs blâment ces dissemblances contraires à la symétrie absolue, mais on ne peut disconvenir qu'il y ait dans ce besoin de variété un travail de l'esprit, une recherche perpétuelle du mieux, une émulation, dirai-je, qui s'accordent avec notre caractère occidental. A plus forte raison observe-t-on cette variété dans les détails ; ainsi, quoique semblables par leur masse, tous les chapiteaux d'une même ordonnance sont variés. Se soumettant à la donnée générale, chaque sculpteur a prétendu faire le sien.

Comme conception, l'art roman est fort éloigné de la grandeur magistrale de Notre-Dame de Paris ; dans les détails, il s'écarte plus encore des formes admises par les artistes laïques. L'école laïque peut être considérée comme une sorte de réaction des idées modernes contre les traditions, un vigoureux effort vers la civilisation, telle que les esprits modernes la conçoivent, c'est-à-dire sans arrêt possible.

Mais on me dira : il n'y a en Europe qu'une façade comme celle de la cathédrale de Paris ; c'est vrai, et, bien que l'abondance des exemples ne prouve rien en fait d'art, bien qu'il n'y ait qu'une *Iliade*, on ne saurait admettre dans le domaine de l'art et de la poésie qu'un chef-d'œuvre surgit seul, qu'il est une exception ; il n'est que le résumé, l'expression d'un ordre d'idées. C'est au contraire le privilège des époques favorables aux arts de pouvoir grouper les sentiments de tous en un seul faisceau. D'ailleurs nous ne savons ce qu'auraient pu faire les architectes laïques au commencement du XIII^e siècle, s'ils avaient eu le loisir et les moyens d'élever d'autres monuments aussi importants que la façade de Notre-

¹ La porte de droite est en grande partie composée avec des fragments de sculpture du XII^e siècle. Il semble qu'en rebâtissant la façade de Notre-Dame, l'architecte ait voulu conserver les plus beaux débris d'un monument antérieur. (Voyez la *Description de Notre-Dame*, par MM. de Guilhermy et Viollet-le-Duc, 1856. Chez Bance.)

Dame. C'est la seule qui ait pu être construite à peu près d'un seul jet, et encore n'est-elle pas achevée. A Laon, à Senlis, à Amiens, nous retrouvons des conceptions du même temps, mais mutilées, modifiées ou inachevées, ayant chacune leur cachet particulier et présentant d'admirables parties.

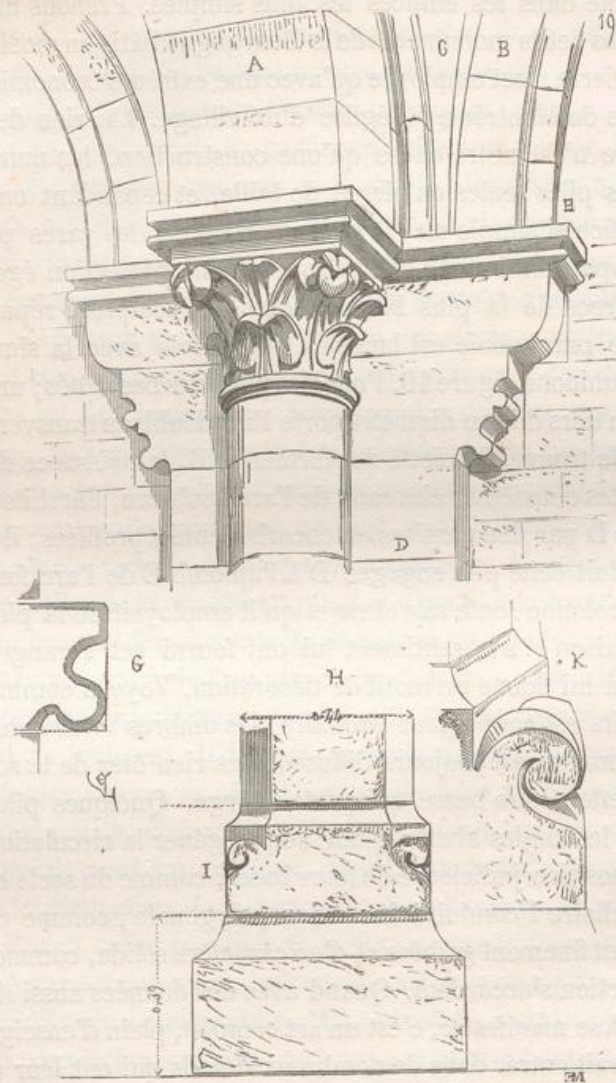
Le propre des époques favorables aux arts, c'est de savoir les répandre partout, sur la maison du paysan comme sur le palais, sur la cathédrale d'une ville opulente comme sur l'humble église de village. La moindre construction grecque exhale un parfum d'art, tout comme le temple le plus riche, et les petites maisons de Pompéi, bâties en moellons de tuf et en briques, sont des œuvres d'art aussi bien que les monuments publics de cette cité. Quand un siècle ne voit plus dans l'art qu'une affaire de luxe, que l'apanage des classes privilégiées ou qu'une enveloppe propre seulement à certains monuments publics, ce siècle peut être policé, il n'est certainement pas civilisé et on peut pressentir des déchirements cruels. Il en est des jouissances intellectuelles comme des jouissances matérielles, lorsqu'elles ne sont qu'un privilège, elles excitent l'envie et provoquent des colères. Quand un petit nombre de personnes savaient lire, la foule ignorante, maîtresse un jour, brûlait les livres avec autant de passion qu'elle brûlait de somptueux châteaux où toutes les jouissances matérielles de la vie étaient réunies. Que tout le monde sache lire, et les livres peuvent être assurés de demeurer tranquilles sur les rayons des bibliothèques. Faire de l'art une chose de luxe, ou associée seulement à la richesse, est donc un grand danger pour l'art et pour le petit nombre de ceux qui en jouissent. Il importe donc à tous de rendre à l'art ses droits sur toutes choses, sa place partout, de faire pénétrer dans l'esprit de tous et des artistes d'abord que l'art ne consiste pas, en architecture, dans l'emploi de marbres précieux, dans l'accumulation des ornements, mais dans la distinction de la forme, et dans l'expression vraie des besoins, car il n'en coûte pas plus de tailler un profil d'après un principe judicieux et sur un bon tracé, que de le galber sans tenir compte de la place et de l'effet qu'il doit produire. Au XIII^e siècle, l'art trouvé par l'école laïque était essentiellement démocratique, il était dans tout, et le villageois pouvait être aussi fier de sa petite église, le simple chevalier de son manoir, que le citadin de sa cathédrale et le suzerain de son palais. Il ne suffit pas aux artistes d'admirer les arts du passé; les copier, c'est un aveu d'impuissance; il faut les comprendre et s'en pénétrer, en tirer des conséquences applicables au temps où l'on vit, et ne voir dans la forme que l'expression d'une idée. Toute forme dont il est impossible d'expliquer la raison d'être ne saurait être belle, et, en ce qui regarde

l'architecture, toute forme qui n'est pas indiquée par la structure doit être repoussée. Ces principes, que je ne crois pas trop absolus, ont été rigoureusement suivis par l'école laïque française, surtout au moment où elle commence à se développer, et leur application est particulièrement évidente dans les édifices les plus simples. Prenons un exemple dans un de ces petits monuments de la Bourgogne bâtis en moellons, dans lesquels la pierre n'est employée qu'avec une extrême économie; entrons dans l'église de Montréal¹, église d'un village. Là, rien de superflu, l'architecture n'est autre chose qu'une construction, les murs sont en moellons, les piles seules en pierre de taille, et cependant on découvre dans cet édifice si simple un art plein d'élégance, les rares profils sont d'une incomparable beauté et taillés avec une perfection égale à celle des profils grecs de la plus belle époque. La sculpture répandue avec une extrême parcimonie est large et s'harmonie avec la simplicité de l'édifice. Examinons, figure 19, l'une des piles des bas-côtés; une colonne engagée d'un tiers de son diamètre porte l'arc doubleau transversal A de la voûte. Afin de trouver l'assiette des formerets B, la naissance de la voûte d'arête C et les deuxièmes claveaux de l'arc doubleau, l'architecte a couronné la pile D par deux assises en encorbellement profilées; il a compris que s'il montait cette pile engagée D à l'aplomb E de l'arc formeret, il retirait à sa colonne toute sa valeur et qu'il employait de la pierre inutilement. Sa raison et son sentiment lui ont fourni cet arrangement fort simple et qui lui donne un motif de décoration. Voyons comme le profil G des tailloirs est coupé pour produire des ombres vives dans un intérieur où la lumière est toujours diffuse, sans rien ôter de la solidité nécessaire à cette assise basse qui porte charge. Quelques piles H sont carrées avec les angles abattus pour ne pas gêner la circulation; observons la composition judicieuse de leurs bases, comme du socle carré l'assise intermédiaire I conduit à la section polygonale, comme ces griffes d'angle K sont finement galbées et d'un caractère solide, comme la forme et la construction s'accordent. Quand avec des données aussi simples un art parvient à se manifester, c'est un art complet, plein d'enseignements. Il nous faudrait entrer dans de nombreux détails qui ont leur place ailleurs, je sortirais du cadre de cet ouvrage si je tentais de les analyser tous; il nous suffira d'en indiquer quelques-uns pour faire comprendre comment procèdent les architectes de l'école laïque au commencement du XIII^e siècle, lorsqu'il prétendent adopter de nouvelles formes.

Prenons, par exemple, les profils qui, en architecture, ont une double

¹ A 10 kilomètres d'Avallon. L'église de Montréal date de la fin du XII^e siècle.

importance; les profils sont une affaire de nécessité et de sentiment : de nécessité, en ce qu'ils doivent toujours remplir une fonction; de sentiment, en ce qu'il s'agit de donner à ces profils une forme, un caractère

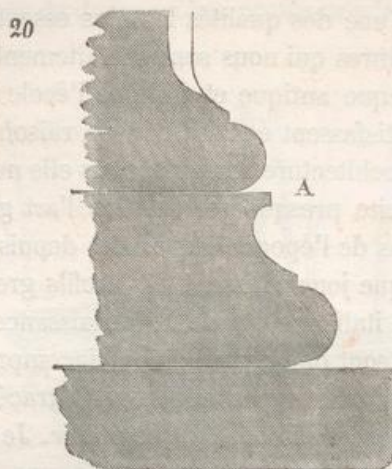


indiquant cette fonction. Lorsqu'un profil remplit exactement la fonction qu'on lui prête, et satisfait les yeux en prenant un galbe parfaitement approprié à cette fonction, il a du style. Toutes fois qu'une architecture possède des profils remplissant ces conditions, on peut la considérer comme un art très-développé, très-fin et très-étudié. Si, au contraire,

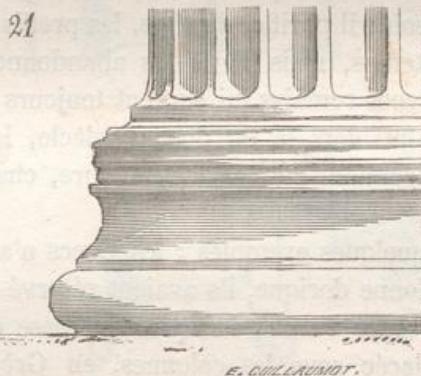
une architecture couvre ses édifices de profils dont le tracé ne puisse se justifier par la raison, réduits au rôle purement décoratif, cette architecture manque d'une des qualités les plus essentielles au style ; or, de toutes les architectures qui nous sont parfaitement connues, il n'y a que l'architecture grecque antique et celle de l'école laïque du moyen âge dont les profils satisfassent également et la raison et le sentiment ; j'en suis fâché pour l'architecture romaine, mais elle ne possède cette qualité que quand elle imite presque servilement l'art grec ou l'art étrusque. Les profils romains de l'époque impériale, depuis Trajan, ne sont plus qu'une copie chaque jour pâlisant des profils grecs. Quant aux profils de la Renaissance italienne ou de la Renaissance française, des xv^e et xvi^e siècles, ce ne sont que des traditions incomprises des arts antiques des belles époques, des types dégénérés, tracés au hasard par les architectes, vus avec indifférence par le public. Je crois que les Romains n'attachaient pas une grande importance à une chose qui, pour eux, n'était certainement qu'un détail plus ou moins heureusement trouvé, mais sans signification aucune. Pendant l'époque romane, en France, on reconnaît, au contraire, que l'architecte étudie cette partie essentielle de son art avec soin ; il purifie, dirai-je, les profils transmis par l'architecture des bas temps, mais il ne les abandonne pas complètement ; on voit que les types romains lui servent toujours de point de départ ; il n'en est plus ainsi vers la fin du xii^e siècle, les profils, comme le système de construction, comme la sculpture, changent complètement de formes.

Recourons à quelques exemples ; les Grecs n'avaient point posé de bases sous la colonne dorique, ils avaient réservé ce membre inférieur de l'architecture pour l'ordre ionique. La base était cependant très-anciennement placée sous les colonnes, en Grèce ; les colonnes du frontispice du trésor d'Atrée, à Mycènes, possèdent des bases qui se rapprochent singulièrement des profils adoptés chez les Perses et les Assyriens. L'ordre ionique, plus ancien que l'ordre dorique, possède des bases, mais l'ordre ionique était évidemment une importation asiatique, tandis que l'ordre dorique paraît être né sur le sol grec. S'appropriant l'ordre ionique, les Grecs, suivant leur constante habitude, l'ont transformé, l'ont épuré, tout en lui laissant ses membres traditionnels ; il leur répugnait de poser au pied d'une colonne un socle saillant qui ne pouvait que gêner la circulation ; aussi, en conservant la base à l'ordre ionique, se sont-ils bien gardés de lui donner une plinthe carrée, la base de l'ordre ionique de l'Erechthéion est circulaire, comme le fût de la colonne ; les unes, celle du grand portique, donnent ce profil,

figure 20; les autres, celles du petit, celui-ci, figure 21. Des profils

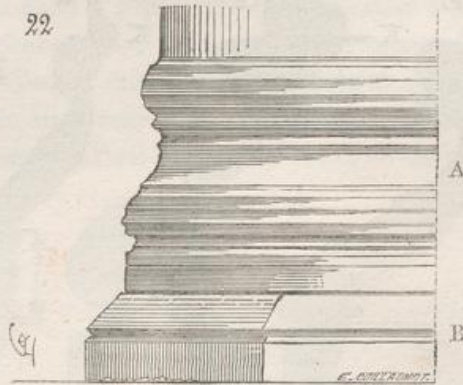


aussi déliés, des arêtes aussi vives ne peuvent convenir qu'à du marbre,



et encore faut-il admettre que les gamins grecs étaient moins destructeurs que les nôtres, ou que l'accès des portiques leur était interdit, car ils n'eussent pas manqué d'écorner ces arêtes vives pour passer le temps. Certes, ces profils sont beaucoup plus beaux que ceux des colonnes asiatiques, mais j'avoue que l'arête A de la base, figure 20, ne me semble justifiée ni par la raison, ni par le sentiment. Je reconnais seulement que l'architecte voulait obtenir une ombre vive sous cette arête pour bien détacher le tore supérieur. Laissons la base romaine de l'ordre ionique et corinthien, que chacun connaît, et qui possède, sous l'Empire, une plinthe carrée dont les quatre angles saillants se brisent facilement sous la charge, et qui ne sont bons qu'à blesser les pieds; passons en

France et voyons d'abord que, déjà dès l'époque romane, il existe dans les profils des bases certaines analogies avec les profils grecs, figure 22 ¹.

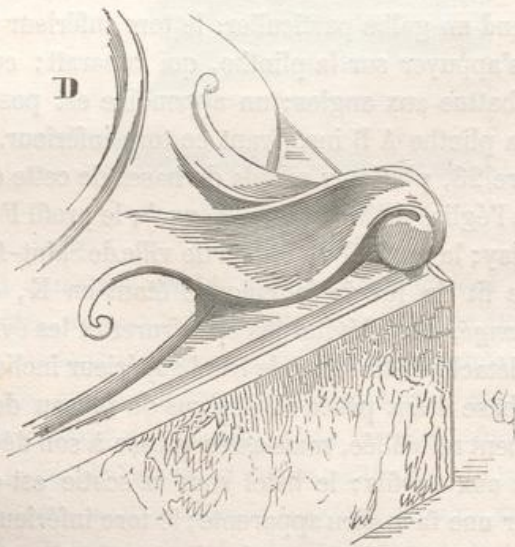
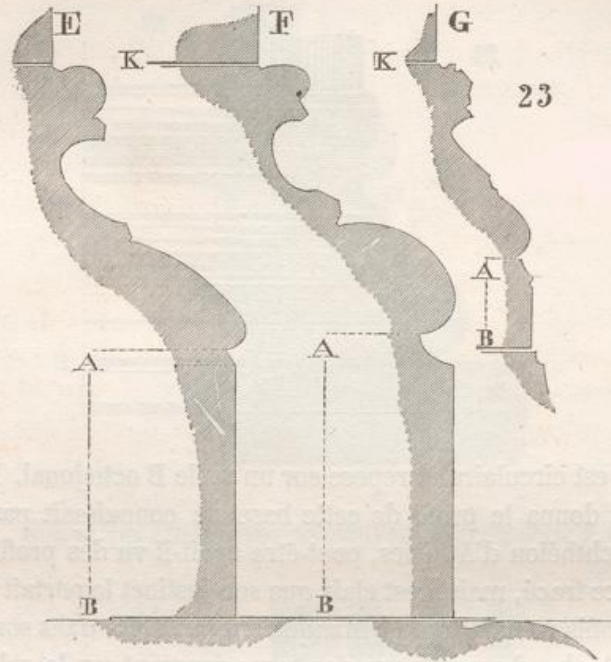


L'assise A est circulaire et repose sur un socle B octogone. L'architecte roman qui donna le profil de cette base ne connaissait pas probablement l'Érechthéon d'Athènes, peut-être avait-il vu des profils byzantins taillés sur ce tracé, mais il est clair que son instinct le portait à laisser de côté les profils romains qui ne manquaient pas alors dans son voisinage, et surtout à abandonner, pour des bases reposant sur le sol, la plinthe carrée. Ce sont-là des tâtonnements à travers lesquels, toutefois, on n'aperçoit pas une méthode. A la fin du XII^e siècle, le profil des bases change et prend un galbe particulier; le tore inférieur s'aplatit comme pour mieux s'appuyer sur la plinthe, qui reparaît; celle-ci, toutefois, est souvent abattue aux angles; un appendice est posé sur les angles du carré de la plinthe A B inscrivant ce tore inférieur.

Voici, figure 23, plusieurs profils de bases de cette époque; le profil E provient de l'église de Montréale (Yonne); le profil F du chœur de l'église de Vézelay; le profil G de l'hôtel de ville de Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne). Le lit du fût de la colonne étant en K, ce fût n'est pas pourvu d'un *congé*, afin d'éviter les épaufrures et les évidements; le tore supérieur se détache nettement, le listel supérieur incline sa face pour la faire voir, la base étant posée au-dessous du niveau de l'œil. La *scotie* est profondément refouillée, mais assez grasse à son déclin pour donner de la solidité aux profils; le listel sous la scotie est de même incliné pour présenter une face bien apparente; le tore inférieur se marie par sa forme aplatie avec la plinthe; puis viennent ces appendices (griffes), figurés en D, qui affectent diverses formes empruntées ordinairement au

¹ Base d'une colonne du chœur de l'église de Saint-Étienne de Nevers (XI^e siècle).

règne végétal, et consolident cet angle isolé de la plinthe. On remar-

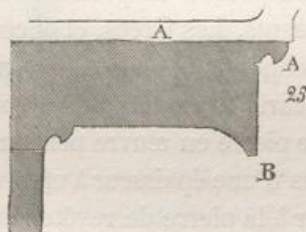


quera encore ici le tore supérieur de la base G qui est cannelé horizontalement comme le tore de la base grecque; j'ajouterai que ces bases

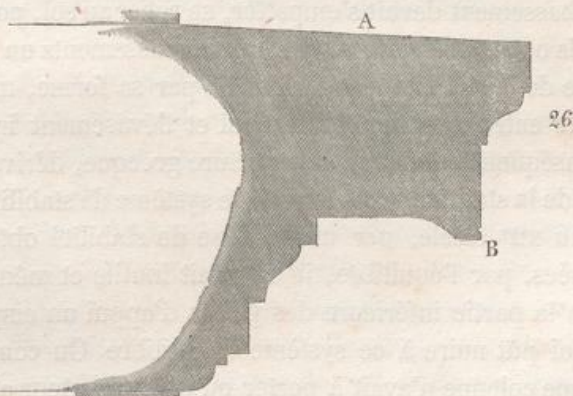
sont taillées toujours dans de la pierre dure, avec une précision, une pureté, que nos ouvriers les plus habiles peuvent à peine égaler. Mais dans l'architecture romaine, qu'un ordre soit placé sur le sol du rez-de-chaussée ou qu'il forme galerie supérieure et soit destiné à être vu de bas en haut, la base ne change pas, tandis que nous voyons dans nos édifices les profils se modifier en raison de la place qu'ils occupent. Si une colonne est fort élevée au-dessus du sol, les membres de la base se modifieront, figure 24, pour que l'œil puisse voir ses diverses moulures.



La corniche grecque est parfaitement appropriée à sa destination, elle couronne toujours un édifice, et sa surface supérieure A, figure 25, porte un



chéneau, sous lequel est un premier coupe-larme A' et un second B; mais que penser de la corniche romaine qui sépare deux étages, et dont la face supérieure, figure 26, reçoit la pluie, retient la neige, et force la goutte



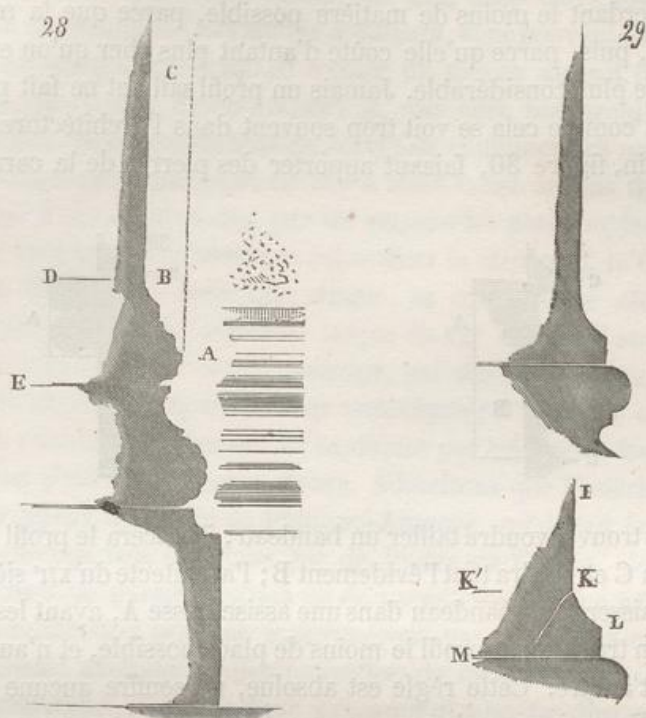
d'eau, qui tombe en A, de parcourir toutes les surfaces AB avant de trou-

ver le coupe-larme B, qui l'oblige à quitter la pierre ? Nos architectes du XII^e siècle ne mettent pas une corniche entre deux étages, mais un simple bandeau dont le profil est taillé, figure 27, de façon à rejeter les eaux



pluviales le plus promptement possible. S'ils veulent mouler une archivolte, ils ont le soin de choisir le profil qui indiquera le mieux la résistance dont cet arc doit être pourvu en perdant le moins de pierre possible, et évitant les évidements. Les Grecs, et encore moins les Romains, ne paraissent s'être préoccupés de ménager la pierre et la main-d'œuvre. Toute pierre sortie de la carrière est toujours un parallépipède, si donc nous prétendons que cette pierre en œuvre porte une saillie, il faut prendre cette saillie aux dépens d'une épaisseur à enlever. Ainsi, par exemple, figure 28, voulant donner à la pierre de revêtement le profil A, il faudra enlever sur la surface du parement l'épaisseur BC. C'est un déchet de pierre, c'est aussi une main-d'œuvre que l'on éviterait en plaçant le lit en D au lieu de le placer en E. Les Grecs ont pensé, non sans raison, que tout soubassement devait s'empatter, se relier au sol, pour ainsi dire, et dès lors ils ont tenu à faire porter aux soubassements un profil qui pût donner l'idée de la stabilité non-seulement par sa forme, mais par l'absence des lits entre le parement vertical et l'évasement inférieur; cela était une conséquence du mode de structure grecque, dérivé des lois les plus simples de la statique. Mais lorsque le système de stabilité primitif fut remplacé, au XII^e siècle, par un système de stabilité obtenu par des forces opposées, par l'équilibre, il devenait inutile et même dangereux de donner à la partie inférieure des points d'appui un empattement ou une saillie qui pût nuire à ce système d'équilibre. On conçoit très-bien que lorsqu'une colonne n'avait à porter qu'une pesanteur agissant verticalement, il était raisonnable de donner au lit inférieur du fût un congé,

figure 29, qui procurait un pied, un empattement à ce fût ; mais lors-



que les colonnes ou piliers eurent à porter des pesanteurs agissant obliquement, et se décomposant réciproquement pour se résoudre en une pression verticale, on n'était pas assez certain dans la pratique d'obtenir un résultat absolu ; il fallait tenir compte des mouvements qui peuvent se produire dans tout système équilibré cherchant son centre de gravité ; alors la saillie réservée à la base du fût, s'il y avait inclinaison de la ligne IK, occasionnait l'épaufure du congé. C'était donc en K', et non en M, qu'il fallait alors placer le lit de la colonne. Plaçant le lit en K', le congé, la forme adoucie du profil KL était un non-sens ; c'est pourquoi nous voyons les profils des bases adopter, à la fin du XII^e siècle, le tracé présenté dans la figure 2.

Dans l'école romane il y avait déjà une tendance bien marquée à soumettre les profils à la construction, et en cela cette école était en progrès sur l'architecture romaine de l'Empire, laquelle se soucie assez peu de mettre d'accord la forme et la structure. Ce que les architectes romains avaient compris, les architectes laïques du XII^e siècle en firent une loi. Les profils furent tracés dès lors : 1^o en raison de la destination ; 2^o en

suivant scrupuleusement les hauteurs d'assises ; 3° en prenant toujours pour point de départ l'épannelage le plus simple de la pierre : c'est-à-dire en perdant le moins de matière possible, parce que la matière est précieuse, puis, parce qu'elle coûte d'autant plus cher qu'on en recoupe un volume plus considérable. Jamais un profil saillant ne fait partie d'un parement comme cela se voit trop souvent dans l'architecture romaine. Le Romain, figure 30, faisant apporter des pierres de la carrière telles



qu'on les trouve, voudra tailler un bandeau ; il tracera le profil A, laissera les lits en C et perdra tout l'évidement B ; l'architecte du XII^e siècle, figure 30 bis, laissera son bandeau dans une assise basse A, ayant les lits en B, perdra en traçant son profil le moins de place possible, et n'aura pas d'évidement à faire. Cette règle est absolue, ne souffre aucune exception ; il suffit d'examiner quelques monuments de cette époque pour le reconnaître. On conviendra que ce judicieux emploi de la matière dans l'architecture est une qualité. Quand je regarde la basilique des Géants, d'Agrigente, et que je vois que non-seulement les colonnes engagées extérieures, les piliers intérieurs et même les grandes cariatides ne sont composées que d'assises de pierres avec quantité de joints verticaux ; que les matériaux dans cet édifice ne sont, par rapport à la dimension de la salle, que des moellons, je suis bien forcé de me dire que les Grecs ont voulu avant tout obtenir des formes reconnues belles chez eux, sans s'inquiéter des moyens dont ils disposaient. J'admets qu'ils ont revêtu cette structure d'un stuc posé pour dissimuler ce désaccord entre la construction et l'apparence ; j'admire la forme, je me place à leur point de vue, et me garderais de les blâmer ; mais, cependant, si je vois un édifice dans lequel l'architecte a su obtenir des formes belles aussi, en les soumettant à la structure ; si je m'aperçois que cette structure et la nature de la matière employée ont réagi sur la forme, j'admire aussi, et mon esprit est satisfait. Bien mieux, je me dis : si les Grecs avaient admis ces derniers principes, il est probable qu'ils auraient été entraînés à faire ce que nos artistes ont fait, car leur manière de raisonner est la même ; partant de

principes opposés, ils devaient obtenir des résultats dissemblables. Je vois chez les Grecs des artistes excellents qui, dans leurs édifices, ont considéré la construction (fort simple d'ailleurs, et ne pouvant s'appliquer qu'à des monuments très-simples) comme un moyen auquel ils n'attachaient pas autrement d'importance; je vois chez nos architectes du moyen âge des constructeurs habiles, forcés de combiner des monuments vastes et compliqués, qui ont su donner à leurs constructions des formes parfaitement d'accord avec elles par les moyens les plus simples.

Le Grec veut obtenir la forme et lui soumet la structure, le Grec a su trouver une forme aussi belle que simple, sa construction est simple, rien n'est plus logique. L'architecte laïque du XII^e siècle est amené, par la force des choses, par l'esprit moderne, par des besoins nouveaux, à adopter une structure très-délicate et compliquée; il se garde de la dissimuler; au contraire, il cherche à l'expliquer par les formes les plus naturelles; rien n'est plus logique encore. Admettons que le siècle de Périclès valait mieux que celui de Philippe-Auguste, qu'il était préférable d'être le contemporain d'Ictinus que de Pierre de Corbie, j'en tombe d'accord, mais de pareils regrets ou de pareils souhaits ne nous avanceront pas beaucoup; nous ne supprimerons pas les siècles et tout ce qu'ils ont amené avec eux d'idées nouvelles, de besoins nouveaux, d'essais, de découvertes. On peut donc s'étonner d'entendre dire que, pour marcher en avant, il faut rétrograder de vingt siècles. Pour marcher en avant, il faut bien connaître la distance parcourue et ce que les temps ont accumulé sur le chemin. Or, l'étape des XII^e et XIII^e siècles est une des plus instructives dans l'histoire des arts, en ce qu'elle a vu naître un mouvement intellectuel prodigieux dans le sens des idées modernes, mouvement provoqué par l'esprit laïque réagissant contre la tradition, cherchant des moyens nouveaux, y appliquant des formes nouvelles. Est-ce à dire pour cela que cette école ait trouvé la dernière et la plus complète expression de notre art? Certes non; elle a fourni une belle étape, et ce n'est pas marcher en avant que de la supprimer. Mais, objectera-t-on, nous admettons que cette époque fut puissante, qu'elle a fait faire un progrès aux arts; depuis lors, cependant, on a marché encore; ne tiendrez-vous nul compte de tout ce qui a été fait depuis, et voudrez-vous, vous qui prétendez qu'on ne doit pas rétrograder, effacer six siècles et nous ramener à cet art passé? A ceci, je répondrai que rétrograder de six siècles ou de vingt est à peu près la même chose, que ceux qui ont prétendu reprendre les arts de l'antiquité au XVI^e siècle avaient, pour agir ainsi, des raisons dont j'essayerai de faire apprécier la valeur; mais, qu'imiter aujourd'hui ou perpétuer ce retour, c'est sou-

mettre un corps jeune et robuste à vivre avec des cadavres, c'est lui donner une mort anticipée. On admire les tombeaux, mais on n'y habite pas. Autre chose est lire les œuvres d'un mort, autre chose est s'envelopper de son linceul. Il ne s'agit pas de rétrograder jusqu'au temps de Périclès, d'Auguste ou de saint Louis; il s'agit d'examiner, à travers ces temps, les époques pendant lesquelles l'art a été une expression vivante de la civilisation, pendant lesquelles il a su développer des principes neufs; il s'agit de profiter de ces trésors accumulés, de n'en laisser perdre aucune parcelle, de reconnaître ces principes divers et de fixer l'esprit de l'artiste sur ceux qui sont éternellement vrais, applicables et vivifiants.

Les Grecs sont nés sous un beau ciel, exempt de ces brumes qui obscurcissent notre atmosphère; ils s'établissent au milieu d'une contrée coupée par des montagnes et des golfes, riche en matériaux d'une merveilleuse beauté. Ils adoptent l'architecture qui s'accordait le mieux avec le climat et les matériaux dont ils disposaient. Ils arrivent à un développement intellectuel possible dans un petit pays, et au milieu de sociétés qui n'étaient que des associations de marchands et de gens d'esprit; ils perfectionnent les arts comme peut le faire une réunion d'amateurs éclairés. Tout cela est fait pour exciter, à tout jamais, l'envie et les regrets des générations qui se succèdent; mais je le demande, quel rapport existe-t-il entre cette société d'élite et nos vastes nationalités chrétiennes? L'unité grecque fut un rêve qui n'a jamais pu se réaliser, dans l'antiquité du moins. Ces petites sociétés ne se sont réunies que poussées par un danger commun, menaçant leur existence et leur liberté. Le danger passé, elles se battaient entre elles. Les luttes se sont accrues sur le sol grec, en même temps que la civilisation se perfectionnait. En Occident, au contraire (et quand je dis l'Occident, je n'entends parler que de la France), l'idée dominante, l'idée principale, ç'a été l'unité; les arts ont été un des moyens les plus puissants pour arriver à constituer cette unité; à ce point de vue seulement, ils mériteraient d'être étudiés, quand, d'ailleurs, ils ne nous offriraient aucune application présente. Ce qu'il faut admirer dans l'architecture romaine de l'Empire, c'est la manifestation d'une puissante organisation; mais il y a souvent, dans cette manifestation, un dédain pour les formes de l'art, un mépris évident pour la personnalité et la liberté de l'artiste. Pendant leur beau temps, on s'aperçoit, au contraire, que les Grecs soumettaient l'art à la critique; s'ils voulaient que les ensembles fussent l'expression des besoins conformes à la donnée politique ou religieuse, s'ils conservaient aux masses la majesté, ils ne sacrifiaient pas pour cela les détails, et ne

croyaient pas que le rôle de l'artiste s'amoindrit parce qu'il apportait l'étude et le raisonnement jusque dans la taille des profils les moins importants en apparence. Je vois chez les Romains des administrateurs habiles, ayant des idées larges, n'imposant rien, ne se préoccupant guère des questions qui étaient uniquement du ressort de l'art. J'avoue même que ce dédain évident du Romain, pour ce qui est la propriété de l'artiste, pour ce qui l'attache à son art comme à une croyance, n'est pas sans une certaine grandeur, d'autant, encore une fois, que si le Romain dédaigne, du moins il ne persécute pas, il ne s'immisce pas dans les questions d'art; le Romain n'entre pas dans les croyances, il n'exige pas autre chose que le respect à la loi, la soumission à son système administratif et politique; d'ailleurs, peu lui importe que vous remplissiez le programme imposé en adoptant telle ou telle forme; c'est votre affaire, non la sienne. Cependant, l'art est comme toutes les croyances, il ne lui suffit pas d'être toléré; il réclame la sympathie, il la cherche, il la provoque; s'il se trouve vivre dans une société qui se contente de ne point lui être hostile, et qui, d'ailleurs, ne l'excite ni par l'adhésion, ni par la critique, il s'affaisse; c'est ce qui explique la perte des formes de l'art sous un empire puissant et florissant, comme l'était l'empire romain, jusqu'au temps de Constantin. Par opposition, ne doit-on pas s'attendre à l'affaissement des arts, si l'on cherche à les contraindre ou même à les diriger chez un peuple naturellement artiste. La contrainte donne aux arts le ressort qu'elle donne à toutes les croyances.

En France comme en Grèce, les artistes que l'on a tenté de frapper d'ostracisme ont toujours, par cela même, acquis la plus grande influence sur les arts de leur temps. Ce que pouvaient faire les Romains au premier siècle de notre ère, un art officiel, aucune puissance ne le peut tenter en France, parce qu'il y a heureusement, parmi nous, des ferments d'examen et de critique qui, dans le domaine des arts, se répandent partout et surtout parmi ces classes d'artisans dont, nous architectes, nous sommes obligés de nous servir. L'architecture n'a jeté un brillant éclat en France qu'aux époques où cet art a véritablement appartenu aux artistes, où ils ont pu l'exercer avec indépendance. Et en effet, tout esprit sensé qui voudra songer aux difficultés matérielles qui s'attachent à l'exécution de la moindre œuvre d'architecture, soit à cause de la nature du programme imposé, soit à cause de l'emploi des matériaux, soit à cause des ressources, de l'espace, etc; aux conditions d'art, de proportion, d'harmonie, auxquelles il faut satisfaire; à la multiplicité des détails qu'entraîne toute construction, même simple; à la connaissance des effets d'ensembles que doit produire la réunion de matériaux taillés, fabriqués, fondus,

forgés, ouvrés isolément ; tout esprit sensé, dis-je, qui voudra songer à tout cela devra conclure que si l'on veut une architecture, c'est bien assez de laisser les architectes résoudre ces problèmes compliqués, sans venir encore jeter tout à travers une direction suprême et vague, à laquelle ils se soumettront peut-être, mais avec répugnance et au détriment de l'œuvre. Reconnaissons aussi que pour avoir le droit de revendiquer cette indépendance nécessaire au plein exercice de leur art, les architectes doivent être si bien familiarisés avec les moyens d'exécution que ceux-ci ne puissent jamais être un embarras pour eux. En étudiant l'architecture des anciens, particulièrement celle des Grecs, et l'architecture française du moyen âge en son bon temps, on s'aperçoit aisément que les maîtres dominaient les moyens d'exécution et que, quand un besoin nouveau se manifestait, ils cherchaient des procédés nouveaux, sans pour cela abandonner les principes de leur art. Les Grecs avaient si bien perfectionné les moyens d'exécution, ils en étaient si sûrs, si absolument maîtres que dans aucun cas leur imagination ou leur génie, si l'on veut, n'était entravé par des nécessités matérielles ; chez eux la conception ne s'affaiblissait évidemment pas par l'étude de l'exécution ; mais il faut dire que les procédés employés par les Grecs étaient très-simples. Les maîtres laïques du moyen âge avaient, au contraire, été amenés à adopter des moyens très-complicés, sans cependant que leurs conceptions eussent à souffrir de cet état de choses ; ils conservaient leur liberté, parce que, si compliqués que fussent chez eux les moyens d'exécution, ceux-ci s'appuyaient sur des principes parfaitement raisonnés, qui admettaient toutes les combinaisons possibles et constituaient, à proprement parler, l'architecture : concevoir et exécuter était tout un dans cette école. Nous procédons autrement au XIX^e siècle, et il n'est pas rare de rencontrer des personnes se déclarant compétentes ou des artistes même qui croient qu'un projet conçu par un architecte peut, sans que l'œuvre perde rien de son mérite, être mis à l'exécution par des subalternes en dehors de l'intervention directe de l'auteur. L'œuvre d'architecture est, comme toute œuvre d'art, un accord intime entre la conception et les moyens d'exécution ; et supposer qu'un architecte concevra un projet dont un autre cherchera les moyens d'exécution, c'est admettre qu'il y a chez le musicien deux hommes, celui qui conçoit et celui qui écrit une partition. L'architecte habile, qui fait un projet, doit nécessairement voir en imagination les matériaux qu'il va employer, leur forme et leurs dimensions ; il apprécie leurs qualités, leur nature ; il bâtit dans son esprit en une journée ce qu'il faudra plusieurs années pour édifier, et le carré de papier qui est devant lui est déjà un vaste

chantier où travaillent maçons, tailleurs de pierres, charpentiers, serruriers, couvreurs, menuisiers, sculpteurs, etc., comme le musicien, qui écrit un opéra, entend les instruments divers de l'orchestre, les chœurs et les voix des chanteurs. Mais, pour que le public reconnaisse dans la partition du musicien comme dans le monument de l'architecte une œuvre d'art, originale, empreinte d'un talent personnel, il faut que le musicien ait écrit lui-même toutes les parties de son opéra, comme il faut que l'architecte ait distribué à tous ses ouvriers les divers détails qui forment l'ensemble ; encore est-il bon que le musicien dirige les répétitions, comme il est nécessaire que l'architecte surveille ses ouvriers. Il faut bien reconnaître que de toutes les choses qui dépendent de l'homme, l'art est celle qui souffre le moins l'imperfection : or, pour s'approcher de la perfection en fait d'art, il ne faut qu'un homme de génie ou, à son défaut, un homme de talent, à la condition qu'on laissera à ce génie ou à ce talent la liberté de se développer, d'user de toutes les ressources que la nature et son savoir lui fournissent ; c'est ce qui n'a jamais été mis en doute aux époques que l'on considère comme favorables aux arts.

chantier de travail meurt, tel que de ces charpentiers, serruriers, couvres, menuisiers, sculpteurs, etc. comme le musicien qui écrit un opéra, c'est-à-dire les instruments divers de l'orchestre, les chœurs et les voix des chanteurs. Mais pour que le public reconnaisse dans la partition du musicien comme dans le monument de l'architecte une œuvre d'art originale, exigeant d'un talent personnel, il faut que le musicien ait écrit lui-même toutes les parties de son opéra, comme il faut que l'architecte ait distribué à tous ses ouvriers les divers détails qui forment l'ensemble; encore est-il bon que le musicien dirige les répétitions, comme il est nécessaire que l'architecte surveille ses ouvriers. Il faut bien reconnaître que de toutes les choses qui dépendent de l'homme, l'art est celle qui soufre le moins l'impersonnalité; or, pour s'approcher de la perfection en fait d'art, il ne faut qu'un homme de génie ou, à son défaut, un homme de talent, à la condition d'en laisser à ses organes tout ce talent la liberté de se développer, d'être de toutes les ressources que la nature et son savoir lui fournissent; c'est ce qui n'a jamais été mis en doute aux époques que l'on considère comme favorables aux arts. Il est un grand nombre de choses qui sont devenues impersonnelles, et qui ne peuvent être que le produit de l'industrie humaine, et qui, par conséquent, ne peuvent être que le produit de l'industrie humaine, et qui, par conséquent, ne peuvent être que le produit de l'industrie humaine.