



Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

VIIIe Entretien. Sur les causes de la décadence de l'architecture. - Sur quelques principes touchant la composition architectonique. - Sur la renaissance en Occident, et particulièrement en France

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

HUITIÈME ENTRETIEN

SUR LES CAUSES DE LA DÉCADENCE DE L'ARCHITECTURE ;

SUR QUELQUES PRINCIPES TOUCHANT LA COMPOSITION ARCHITECTONIQUE ;

SUR LA RENAISSANCE EN OCCIDENT ET PARTICULIÈREMENT EN FRANCE.

L'architecture appartenant presque autant à la science qu'à l'art proprement dit ; le raisonnement, le calcul, entrant pour une forte part dans ses conceptions, il faut admettre que la composition n'est pas seulement le résultat d'un travail de l'imagination, mais qu'elle est soumise à des règles appliquées avec méthode, qu'elle doit tenir compte des moyens d'exécution, lesquels sont limités¹. Si le peintre, si le statuaire peuvent concevoir et exécuter en même temps et sans avoir besoin d'un concours étranger, il n'en est pas de même pour l'architecte.

¹ On peut recourir au *Dictionnaire d'Architecture* de M. Quatremère de Quincy ; au mot *composition*, on verra que le célèbre auteur ne donne à ses définitions de la composition architectonique que peu de développements. Toutefois, nous y trouvons ce passage remarquable : « Rien n'est plus important pour l'architecte, lorsqu'il compose, que d'avoir sans cesse l'esprit dirigé vers les moyens qui devront rendre ses inventions. Aussi ne saurait-on former de trop bonne heure l'élève en architecture à soumettre ce qu'il compose aux moyens d'exécution. L'étude de la composition ne doit pas consister à imaginer sur le papier des compartiments de plan agréables par leur variété ou leur *symétrie*, des élévations qui sembleront offrir soit des masses pittoresques, soit des contours et des aspects nouveaux. Souvent il arrivera que tous ces efforts, dont l'imagination est prodigue en dessin, ou présenteront des parties inexécutables, ou exigeraient pour être réalisées d'incalculables dépenses..... »

A celui-ci on impose un programme, un budget, la place, d'une part ; de l'autre, la nature des matériaux et la manière de les mettre en œuvre. Si l'architecte compose, avant toute chose, il doit avoir réuni ces éléments divers qui influenceront sur son œuvre. Il semblerait donc que, pour habituer les architectes à composer, il serait nécessaire de leur faire connaître, en même temps qu'on leur donne un programme, les obligations de toute nature auxquelles ils devraient se soumettre lors de l'exécution.

Ce n'est pas ainsi que l'on procède, chez nous du moins, lorsqu'il s'agit de former des architectes. Cependant, il faudrait être conséquent. D'un côté on prétend que les architectes entraînent les particuliers ou les administrations qui leur confient des travaux dans des dépenses exagérées ; qu'ils ne se prêtent pas volontiers aux exigences matérielles des programmes ou de l'exécution ; qu'ils songent plutôt à élever des bâtiments qui leur fassent honneur, qu'à remplir toutes les conditions imposées par les besoins et les habitudes du moment ; qu'ils copient sans cesse des formes appartenant à des arts antérieurs, plutôt que de chercher une architecture appropriée au temps où nous vivons. De l'autre, on les soumet à un enseignement (enseignement placé sous la tutelle de l'État) limité à la confection de projets, sur des programmes très-vagues généralement, très-éloignés souvent des habitudes de notre temps, et à l'appui desquels on ne fournit aucun de ces renseignements relatifs aux dépenses, à la place à occuper, aux matériaux à employer, aux habitudes des constructeurs de telle ou telle localité. Cet enseignement ne présente aux élèves que certaines formes, plus ou moins bien interprétées, d'une période des arts antérieurs à notre temps, à l'exclusion des autres ; n'admet guère les innovations hardies fondées sur un emploi des moyens modernes ; tourne dans le même cercle depuis nombre d'années et, en fin de compte, comme récompense suprême d'une exacte soumission à ses doctrines, envoie les jeunes architectes à Rome et à Athènes, afin de leur permettre de relever pour la centième fois le Colisée ou le Parthénon. De fait, on recueille ce que l'on a semé, et on ne saurait se plaindre des architectes puisqu'on les *fait* ce qu'ils sont. Modifiez l'enseignement si les résultats ne vous satisfont pas, ou si vous admettez que l'enseignement est bon, ne vous plaignez pas du résultat. Il est vrai qu'à côté de cet enseignement circonscrit entre des limites assez étroites, il y a une liberté complète ; mais très-peu peuvent en user, par des motifs qu'il est inutile d'indiquer ici. D'ailleurs cette liberté sans bornes a bien ses inconvénients ; elle pousse quelquefois ceux qui en usent dans des voies

excentriques, si bien qu'entre l'oligarchie académique d'une part et l'anarchie résultat du défaut de toute méthode de l'autre, les architectes ne sauraient guère trouver ce que chacun réclame, un art modelé sur notre époque. On peut s'étonner même qu'au milieu d'un état aussi déplorable, l'architecture conserve encore, en France, une si belle place : cela prouve combien nous sommes doués des qualités propres à l'étude et à la pratique de cet art, et combien nous pourrions lui rendre un vif éclat si l'enseignement existait et s'il devenait libéral, s'il ne se bornait pas à une sorte d'initiation, ou plutôt de protectorat assez semblable à celui dont jouissaient les clients vis-à-vis le patriciat romain. C'est aux époques de décadence que l'on voit les écoles se fractionner, se tenir dans un exclusivisme passionné, tenir à des formules, non point aux principes, abandonner les voies larges de la raison ou, sous prétexte de dignité, se renfermer dans un mutisme complet, et ne plus exiger des adeptes qu'une soumission sans bornes à la doctrine, ou même à l'ombre de la doctrine. Alors, ce qu'on cherche, ce n'est plus le grand intérêt de l'art, qui ne peut vivre et progresser que par le mouvement et la discussion, par l'apport constant d'éléments nouveaux, par la liberté soumise au contrôle de la raison, c'est le triomphe ou la prédominance de la secte dont on fait partie.

Depuis le XIII^e siècle et depuis le règne de Louis XIV, jamais on n'a élevé en France autant de monuments qu'à notre époque. Cependant (et en cela je ne suis que l'écho de ce que j'entends dire de tous côtés) les édifices neufs qui remplissent nos villes, par leur composition du moins, ne paraissent reposer sur aucun des principes admis aux grandes époques de l'art, encore moins sur des principes nouveaux¹. Entre ces édifices, bâtis d'ailleurs à grands frais, dans lesquels la matière est employée avec une profusion peut-être exagérée et souvent contrairement à ses propriétés, nulle harmonie, rien qui indique les besoins et les goûts d'une civilisation : ils abondent en réminiscences, très-peu

¹ Il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître cependant que, parmi ces édifices neufs, il en est qui sont, au point de vue de l'art, des œuvres éminemment remarquables. Je citerai en première ligne, par exemple, les halles centrales de Paris, qui indiquent si franchement le service auquel ces grandes constructions sont affectées. Je crois que si tous nos monuments étaient élevés avec ce respect absolu pour les besoins, pour les habitudes de la population, s'ils indiquaient aussi résolument les moyens de construction, ils auraient un caractère propre à notre temps, et de plus, ils trouveraient des formes d'art belles et compréhensibles. Là, on s'est soumis aux nécessités du programme et de la matière employée, il en est résulté, à mon sens, un très-bel édifice. Peut-être n'a-t-on pas pensé qu'il fallait *faire de l'art*. Il faudrait donc souhaiter qu'on n'en voulût plus faire aujourd'hui; ce serait peut-être le plus court chemin pour arriver à nous donner des œuvres d'art, expressions de notre civilisation.

motivées d'ailleurs, de l'architecture antique, grecque ou romaine, romaine surtout, italienne ou française des xvi^e et xvii^e siècles; mais la perfection de l'exécution, la beauté des matériaux mis en œuvre ne sauraient faire oublier le défaut d'idées, l'absence de méthodes faciles à saisir, d'unité, de caractère; qualités qui, après tout, appartiennent aux arts de toutes les époques, si basses qu'elles soient classées dans l'histoire. Ces défauts sont assez apparents pour choquer même les personnes qui sont étrangères à la théorie et à la pratique de l'art.

En sommes-nous arrivés à ce point de décadence incurable que nous ne puissions espérer voir l'architecture sortir de l'ornière où elle se traîne? Le mal est-il sans remède? En serons-nous réduits à copier les Romains fort mal, les Grecs d'une façon puérile (pour qui connaît l'architecture grecque), le moyen âge, la Renaissance, le siècle de Louis XIV, et même les pâles monuments de la fin du siècle dernier, pour revenir, faute de mieux, aux Romains, et recommencer le cycle des imitations? N'y a-t-il pas, en dehors ou au-dessus de ces formes diverses d'un même art, certains principes immuables, féconds par leurs conséquences, et se prêtant à des expressions nouvelles, si des besoins nouveaux surgissent? Ces principes sont-ils des mystères impénétrables, accessibles seulement à un petit nombre d'élus? Ne peuvent-ils pas, au contraire, être admis par tous? Non, la décadence n'est pas fatalement inévitable, le mal n'est pas sans remède, mais il est grand temps toutefois d'aviser, de se servir de tous les éléments vivaces qui sont encore à notre portée, de laisser de côté des intérêts d'école, pour ne penser qu'au grand intérêt d'un art qui a toujours été considéré comme la plus apparente expression des civilisations chez tous les peuples. Il faut partout apporter la lumière, l'examen, et ne pas craindre de froisser au besoin des susceptibilités, si respectables qu'elles paraissent.

Gardons-nous de repousser le jugement du public; on fera sagement même de considérer, en dernier ressort, ce jugement comme souverain, par la raison, après tout, que si l'on élève des édifices publics, c'est vraisemblablement pour le public, qui s'en sert et qui les paye. Je conviens volontiers qu'il faut chercher à éclairer ce jugement, bien qu'il ne s'égare jamais autant qu'on veut le croire; mais ce ne peut être en cachant soigneusement aux profanes les principes de l'art, en faisant de l'architecture une sorte de franc-maçonnerie, un langage incompréhensible pour la multitude. Or, depuis le dernier siècle, l'architecture est un mystère dont les rites (s'ils existent) sont voilés aux yeux du public. Du sanctuaire, il sort des monuments dont personne, neuf fois sur dix, ne comprend ni le sens ni l'utilité, mais que

l'on accepte, parce que les chefs de la doctrine les déclarent conformes aux règles, sans jamais expliquer ces règles, et pour cause. Quelquefois cependant ce public qui regarde et qui paye se fâche un peu, il voudrait comprendre; c'est alors qu'on lui déclare nettement qu'il n'entend rien à ces matières et qu'on agit, à bon escient, en dehors de son influence; que, s'il ne trouve ce qu'on lui fait ni beau ni commode, c'est lui qui a tort; que les gardiens du dogme, seuls compétents, sont contents, et que cela doit suffire. Dans un siècle comme le nôtre, où chaque matin on remue de nouvelles idées, où tout est mis en discussion, jusqu'aux fondements sociaux, une seule chose, semblerait-il, demeure inébranlable, c'est le dogme inexpliqué de l'architecture, gardé par un mystérieux aréopage. Cependant, au dehors, des voix demandent une architecture de notre temps, une architecture pour nous, une architecture compréhensible, une architecture conforme à nos habitudes civiques. L'aréopage ne répond pas, cela va sans dire, à ces clameurs indiscretes; il ferme ses portes et exige de ses adeptes une soumission d'autant plus aveugle que la multitude fait plus de bruit. Que faire donc? où est le recours? Le pouvoir, ou plutôt l'administration, qui n'est pas artiste, et qui a bien autre chose à faire que d'entamer des discussions sur l'art, préfère décharger sa responsabilité sur les gardiens des doctrines déclarées, par eux-mêmes, saines entre toutes, et tout demeure pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. D'ailleurs, où est la pierre de touche? « Le public n'est pas content, dites-vous; mais ce sont quelques frondeurs qui disent cela, quelque journal dont les amis n'ont rien à bâtir. Où prenez-vous le public qui se plaint? Pour moi, je n'ai entendu autour de tel ou tel édifice qu'un concert de louanges. N'y a-t-il pas eu toujours des envieux? La France est un admirable pays, la ville de Paris en est la digne capitale, nulle part en Europe vous ne trouverez une administration plus éclairée et plus loyale; l'Académie des beaux-arts réunit l'élite des architectes qui se choisissent entre eux, c'est par conséquent la plus libérale des institutions dans le pays des lumières et des arts. Donc, de quoi vous plaignez-vous, ô public? » A cela, rien à répliquer.....

Cependant un directeur de théâtre est forcé de tenir compte d'un parterre qui siffle une pièce, bien que celle-ci ait été reçue avec acclamation par le comité de lecture le mieux composé, parce qu'il y a, au bout des sifflets, une question de recettes. Un mauvais tableau, exposé, fût-il entouré des plus hautes protections, est toujours un mauvais tableau, et l'auteur le garde. Une œuvre littéraire, même bien appuyée, si elle ennuie, reste chez son éditeur. Mais un édifice bâti, qu'en faire

s'il est mauvais? le démolir? c'est un peu cher; s'en servir comme on peut? c'est le parti le plus sage.

Dans le domaine des lettres, de la peinture, de la sculpture, l'appel au public est réel; entre l'œuvre de l'artiste et ce public, il n'y a pas d'intermédiaires, donc le monopole ou l'ostracisme est impossible. En eussent-elles la volonté, les Académies française, des inscriptions, des sciences morales, celles de peinture, de sculpture, ne sauraient être exclusives, car l'opinion publique, dont on est bien forcé de reconnaître la compétence lorsqu'il s'agit d'apprécier des œuvres littéraires, d'histoire, de philosophie, de peinture et de sculpture, finit tôt ou tard par obtenir, pour les auteurs ou artistes qu'elle adopte, l'ouverture des portes vénérées; de nos jours nous en avons vu des exemples remarquables; mais il n'en saurait être de même pour l'architecture. L'architecte ne peut bâtir un monument dans son cabinet, l'appel direct au jugement du public lui est donc interdit. Si, par malheur, il ne partage pas les opinions du corps académique, il peut advenir qu'avec les plus heureuses dispositions et les études les plus sérieuses, mais faites en dehors de la *villa Medici*, il ne puisse fournir les preuves de son mérite, car, sur son chemin, il trouvera des adversaires assez puissants souvent pour lui opposer un *veto*. « Soyez avec nous ou ne soyez pas! » telle a toujours été la maxime suprême de tout corps placé en dehors du contrôle de l'opinion publique. « Les écoles, écrivait dernièrement un de nos confrères, sont intolérantes par conviction. » Mais un corps se recrutant dans son propre sein, ne devant compte de son enseignement, de ses doctrines et de ses jugements qu'à lui-même, c'est ce qu'on appelle en français une coterie. Supposez les hommes les plus distingués, les plus sincères et mettez-les dans cette situation; par cela même qu'ils sont sincères, savants et convaincus, ils fermeront la barrière devant tous ceux qui ne partageront pas leurs opinions ou leurs préjugés. Exiger d'eux une autre conduite ce serait, dirai-je même, attenter à la dignité de leur caractère, à la sincérité de leurs convictions; mais alors comment espère-t-on arriver à mettre en lumière des principes qui ne seraient pas admis par l'école, des formes qu'elle repousse, des tentatives qu'elle considère comme subversives? comment obtenir un art jeune ou rajeuni, issu de l'examen des opinions diverses, des tendances de notre civilisation, des besoins changeants de chaque jour? L'architecture n'est, après tout, qu'une forme donnée à des idées; c'est, comme l'a dit un poète, un livre de pierre. Si l'Académie française avait la volonté et le pouvoir d'empêcher l'émission de certaines séries d'idées nouvelles ou renouvelées, si elle pouvait contraindre tous les gens de lettres à n'expri-

mer qu'un nombre restreint d'idées admises en se servant toujours des formules de langage usitées il y a deux siècles, je le demande, serait-on en droit de se plaindre de la monotonie des œuvres littéraires, de ce qu'elles seraient incompréhensibles, inutiles? Ne ferait-on pas plus sagement alors de s'en tenir aux œuvres anciennes et de ne plus écrire autre chose que des actes de notaire ou des comptes de fournisseur?

En France, on aime les arts d'un amour tempéré dans les classes élevées, mais on s'y intéresse vivement dans les classes inférieures; on reconnaît leur influence, mais à la condition que cette influence n'est pas imposée, qu'elle s'exerce librement, qu'elle peut être discutée et qu'elle ne cherche point à prendre le ton d'un dogme inattaquable. Pour ce qui est de l'art de l'architecture, en face du nombreux personnel qui concourt à son développement, un raisonnement net, une démonstration claire mettent à néant les phrases creuses, fussent-elles admirablement tournées, prodiguées à propos des doctrines exclusives d'écoles.

C'est une opinion assez généralement répandue que les artistes n'ont pas l'esprit positif et qu'ils se repaissent volontiers d'illusions. Je ne relèverais pas ici ce préjugé s'il n'avait pas l'inconvénient de poser le public éclairé qui s'occupe des choses d'art, vis-à-vis ces artistes, et ceux-ci vis-à-vis ce public, d'une façon absolument fautive. Les artistes, et les architectes entre tous, sont les gens les moins portés aux illusions, les plus positifs au contraire, par cette raison simple que tout travail d'imagination chez eux se traduit immédiatement par un fait. Toute œuvre d'art demande, pour paraître, une forme, un moyen pratique, le métier, qui vous ramènent immédiatement au sentiment du réel, du possible, de la puissance ou de l'impuissance humaine. Il est donc sage de raisonner avec les artistes; et une école d'art, si elle veut être autre chose qu'un protectorat réduit à s'entourer de clients soumis, si elle veut être réellement une école, doit prendre toute son influence dans la discussion, dans l'échange des idées, dans l'émulation résultant des principes rivaux, mais se manifestant en toute liberté et sous le contrôle de l'opinion.

L'obscurité dont on entoure toutes les questions qui touchent à l'art de l'architecture est faite pour accélérer sa décadence; et, tandis qu'en France nous sommes à certains moments disposés à nous vanter d'une supériorité relative sur les autres nations de l'Europe, quand il s'agit des productions d'art, il se fait au grand jour, libéralement, en Angleterre et en Allemagne, des efforts sérieux pour nous atteindre et nous dépasser. Pendant que nous parvenons encore, grâce à notre aptitude natu-

relle, à étudier l'architecture sans qu'on nous l'enseigne, chez nos voisins il s'établit des écoles qui, loin d'être exclusives, vont hardiment fouiller dans tous les arts originaux du passé les éléments d'une formation nouvelle. Pendant que nos lauréats s'enferment à la *villa Medici*, les jeunes architectes anglais et allemands vont glanant partout, en France, en Italie, en Grèce, étudiant les méthodes des pays, les comparant, demandant à examiner les chantiers, cherchant à se rendre compte des révolutions diverses de l'art. Des associations privées forment des musées de moulages et de copies, mis à la portée des plus humbles ouvriers¹.

De cet exposé, je conclus que l'architecture est de tous les arts, en France, celui qui, au XIX^e siècle, se trouve dans les conditions les plus favorables au développement prolongé de l'insignifiance, si les questions de principes de cet art, les questions vitales, ne sont pas mises à la portée de tous, si l'enseignement n'entre pas dans des voies libérales. Croyant qu'un pays ne possède un art qu'autant que tout le monde peut le comprendre, le discuter, sinon le pratiquer, je tâcherai de soulever le voile épais dont on enveloppe depuis si longtemps notre architecture et son enseignement, pour en faire une sorte d'art hiératique rivé à des dogmes qui n'existent pas et n'ont jamais existé, une formule vide de principes, un hiéroglyphe que les initiés ne peuvent même déchiffrer, par cette raison simple qu'il ne veut rien dire. Je me souviens d'avoir entendu le célèbre Champollion s'égayer fort en examinant des dessins rapportés d'Égypte, parce que les dessinateurs, auxquels probablement le temps manquait au milieu des sables, avaient reproduit certains fragments d'hiéroglyphes comme un ornement, sur toute la surface d'une colonne, si bien que « *Ra-men-cheper*, le fils du soleil, le cœur joyeux, se trouvait avoir dépouillé la ville d'*Arat-tou* de tous ses grains et avoir coupé toutes ses plantations » trente-deux fois de suite, ce qui paraissait difficile. Eh bien, c'est à peu près de cette façon intelligente que nous voyons aujourd'hui reproduire les formes de l'architecture des anciens. Il ne s'agit donc pas de savoir comment les anciens ou les modernes ont entendu soumettre les *ordres* à certaines proportions relatives; comment un membre d'architecture demande à

¹ Pour être vrai, il faut signaler en Angleterre un mouvement de réaction en faveur des doctrines exclusives. Dans une récente discussion, la Chambre des Communes a décidé que le *style italien* de la Renaissance devait être adopté pour la construction des Ministères. Mais quand un corps politique se mêle de questions de *style* en fait d'art, cela n'est pas dangereux. On ne décrète pas plus un style qu'on ne décrète la forme d'un chapeau; et, en Angleterre, cette victoire de lord Palmerston aura probablement pour résultat de faire commencer les édifices votés conformément au style de Palladio, et ce sera tout.

être traité; quels sont les rapports conventionnels qui existent, ou que l'on suppose devoir exister, entre les parties et le tout d'une ordonnance. Il s'agit, avant tout, d'expliquer comment la raison doit gouverner les formes d'architecture, sous quelque civilisation que ce soit; comment la raison étant du domaine public, tout le monde peut être apte, par conséquent, à reconnaître en quoi un édifice est bon ou mauvais; comment ainsi le public, qui juge d'instinct et qui cependant, pris en masse, ne se trompe guère, mais ne saurait définir les causes de son blâme ou de son approbation, peut arriver à contraindre la franc-maçonnerie à discuter et défendre ses dogmes, si elle en a, ou à motiver ses jugements, si elle en porte. Il s'agit d'expliquer les méthodes diverses employées à certaines époques favorables au développement de l'art, pour arriver à l'interprétation d'un programme donné.

Le fond des programmes change peu, car les besoins des hommes, à l'état de civilisation, sont à peu de différences près les mêmes; mais le climat, les traditions, les mœurs, les habitudes, les goûts, font que ces programmes reçoivent, suivant le temps et le lieu, une interprétation particulière. Ainsi, par exemple, pour les Athéniens comme pour les Parisiens, le programme d'un théâtre est le même quant à la destination de l'édifice. Que demandait et que demande encore ce programme? Des places nombreuses pour les spectateurs, disposées de manière à permettre à tous de voir et d'entendre; une scène, un orchestre pour les chœurs ou pour les musiciens; des salles de réunion et des loges pour les acteurs; des promenoirs réservés aux spectateurs; des dégagements faciles soit pour l'entrée, soit pour la sortie. Et cependant, une salle de spectacle de nos jours ne ressemble nullement au théâtre de Bacchus. Pourquoi? C'est qu'à côté de ce programme indiquant seulement la destination de l'édifice, il y a le programme dicté par les mœurs et les habitudes de la société qui l'impose. Par ce fait seul que les représentations scéniques des anciens avaient lieu en plein jour et que les nôtres se donnent de nuit, les deux édifices, l'ancien et le moderne, doivent différer essentiellement quant à la structure, quant à la distribution intérieure, quant à la décoration. Si, à ces données différentes et principales, nous ajoutons les mille détails que nos habitudes théâtrales viennent imposer, telles que l'effet scénique, le jeu des machines, les divisions de la salle par loges, etc., nous arrivons à produire une œuvre architectonique qui n'a guère de commun avec celle des anciens que le nom. Voici donc un programme donné à Athènes et à Paris pour satisfaire au même besoin, et ce programme, par cela seul que nos habitudes ne sont plus celles des

Athéniens, produit, chez les deux peuples, deux édifices étrangers l'un à l'autre. Nous établirons donc en principe que, dans tout programme, il y a un fond qui varie peu, qui est destiné à satisfaire à des besoins à peu près pareils dans toutes les civilisations, puis une forme imposée par les habitudes du moment; que l'architecture n'est autre chose qu'une expression de cette forme; que les usages d'une société n'ont pas à se soumettre à certaines dispositions architectoniques, mais que ces dispositions doivent naître des usages, des habitudes essentiellement variables. Personne, je le suppose, ne contestera ce principe. Dans l'application cependant on semble l'oublier quelquefois depuis le commencement du siècle.

La composition architectonique devant dériver absolument : 1° du programme imposé, 2° des habitudes de la civilisation au milieu de laquelle on vit, il est essentiel, pour composer, de posséder un programme et d'avoir le sentiment exact de ces habitudes, de ces usages, de ces besoins. Encore une fois, si les programmes changent peu quant au fond, les habitudes des peuples civilisés, les mœurs se modifient sans cesse; par suite, les formes de l'architecture doivent varier à l'infini. Un programme donné sous l'Empire romain comme un programme moderne demande d'éclairer une salle par des fenêtres : ils ne peuvent aller l'un et l'autre au delà de cette prescription; cependant une fenêtre romaine ne ressemble pas à une fenêtre de notre temps et ne peut y ressembler, parce que les usages des deux peuples sont différents. Certes dans les deux édifices, l'un antique, l'autre moderne, la fenêtre sera toujours une ouverture pratiquée dans un mur; mais la manière de prendre les jours, de fermer la baie, de la vitrer, de considérer cette ouverture seulement comme un moyen de donner de la lumière à l'intérieur, ou encore comme une vue sur l'extérieur, produira des compositions très-différentes, si l'architecte sait tenir compte des usages de son temps. L'architecture prend un caractère, si elle est non-seulement l'interprétation fidèle du programme, mais encore si elle revêt la forme qui convient à ces usages du moment. Hors de ces conditions, à mon sens, un peuple ne possède pas une architecture; l'architecte compile, mais ne compose pas.

L'architecture des Égyptiens, celle des Grecs, celle des Romains et celle du moyen âge en Occident, les remplissent parfaitement, ces conditions, et c'est pourquoi ces arts ont laissé des traces ineffaçables dans l'histoire. Chez les Égyptiens, nous voyons que la composition architectonique se déduit des programmes et des usages de ce peuple : elle est simple. Le monument, quelle que soit son étendue, ne possède

toujours qu'un axe, tous les services se présentant à la suite l'un de l'autre. Dans le temple comme dans le palais, on procède par *initiation*, partant de la première cour, de la première enceinte couverte ou découverte, pour arriver successivement au sanctuaire, à la salle extrême, presque toujours la plus petite et la mieux fermée. La décoration la plus riche est réservée pour les intérieurs. A l'extérieur, on n'aperçoit guère qu'une enveloppe d'un aspect simple, que des masses; les portiques ne s'ouvrent pas sur les dehors, mais sur des cours fermées. On sent là l'influence d'un système essentiellement théocratique. Les Grecs ne procèdent déjà plus de cette façon. Le monument, même sacré, est fait pour le public; il ne cache pas ses richesses, il les montre. Il n'a plus l'apparence mystérieuse du monument égyptien. C'est l'édifice d'une république, non d'une théocratie. Il n'y a pas de palais dans les villes grecques, mais des maisons, des temples et quelques édifices publics, tels que gymnases, théâtres, portiques; monuments qui sont plutôt des enceintes, des dispositions prises à ciel ouvert, que des bâtiments proprement dits. L'architecture romaine des Empereurs a un tout autre caractère. Les Romains, il est vrai, prennent aux Grecs leurs temples, mais aux lucumons et aux princes asiatiques, leurs palais; quant à leurs édifices publics, tels qu'amphithéâtres, thermes, basiliques, c'est en suivant leur génie propre qu'ils trouvent les dispositions générales. Ce qui doit surtout attirer notre attention dans l'architecture antique, qu'elle appartienne à l'Orient, aux Grecs ou aux Romains, c'est la parfaite concordance de sa composition avec les mœurs, les habitudes des populations, avec les procédés de construction.

J'ai fait déjà ressortir, dans nos précédents *Entretiens*, les différences profondes qui font de l'architecture romaine et de l'architecture des Grecs deux arts distincts, principalement en ce qui touche à la structure. Cette différence n'est pas moins prononcée quand il s'agit de la composition. Le Grec ne se préoccupe qu'assez médiocrement de ce que nous appelons le plan, tandis que, chez le Romain, le plan, ou plutôt la composition du plan, est l'affaire principale; le plan est la traduction littérale du programme, et l'architecture lui est soumise. Les Romains n'étaient pas artistes; il était naturel qu'ils voulussent, avant tout, satisfaire matériellement au programme imposé. Cette méthode a, depuis lors, été considérée comme bonne, et si chez nous on s'en est écarté souvent, c'est que nous sommes un peu plus artistes que les Romains, et que nous sacrifions volontiers nos besoins matériels à des satisfactions d'un ordre plus élevé.

Faute de s'entendre sur les principes et de les définir clairement, on

tombe sans cesse dans les plus étranges contradictions. Nous voulons procéder comme procédaient les Romains (du moins on nous le fait croire depuis le XVII^e siècle), et nous sommes poussés, par notre instinct, à introduire des considérations purement d'art dans nos compositions architectoniques. Ainsi flottants entre deux principes opposés, nous arrivons à produire des œuvres qui manquent de cette franchise que, dans l'art de l'architecture, on peut appeler *le parti pris*. Or il est bien difficile d'être à la fois Grec et Romain. Les Grecs sacrifiaient beaucoup à la forme; les Romains, tout au besoin, à la nécessité publique ou privée. Chacune de ces méthodes a son bon côté; mais vouloir les suivre en même temps l'une et l'autre, c'est peut-être vouloir l'impossible, c'est ne contenter ni le sentiment du Grec ni la raison du Romain; c'est se mettre dans le cas d'élever des édifices sans caractère.

Il est bien certain que pour nous, Occidentaux du XIX^e siècle, il n'y a, en architecture, qu'une manière de composer, c'est de nous soumettre aux conditions du programme donné, puis de nous servir de ce que nous savons pour trouver une forme à toutes les nécessités que nous imposent les habitudes de notre temps; encore faut-il que cette forme soit belle et durable. Or tous ceux qui ont étudié longtemps l'architecture, sans avoir au préalable emprunté aux écoles leurs préjugés, ont pu observer que toute forme qui était l'expression naïve d'une nécessité, même vulgaire, acquérait par cela même un charme particulier.

Chaque partie d'un édifice, d'une construction, devant avoir sa raison d'être, nous sommes, malgré nous, sensibles à toute forme qui nous indique son objet, comme nous sommes sensibles à la vue d'un bel arbre dont toutes les parties, depuis le pied qui se cramponne au sol jusqu'aux dernières branches qui semblent chercher l'air et la lumière, indiquent si clairement les conditions de vie et de durée de ces grands végétaux. Mais si chaque partie d'un édifice doit exprimer la nécessité qui l'a fait élever, il doit exister entre ces parties des rapports intimes; c'est dans la combinaison de cet ensemble que l'artiste développe ses facultés naturelles, son savoir et son expérience. Si alors la connaissance des diverses compositions d'architecture antiques et modernes peut venir en aide à l'artiste, en lui faisant voir comment d'autres ont procédé avant lui, elle est aussi parfois un embarras; elle jette à travers sa pensée mille formes, bonnes en elles-mêmes, mais qui se nuisent réciproquement, et ne pouvant trouver une application absolue, l'entraînent dans des compromis à la suite de quoi l'œuvre perd tout caractère. Je suis loin de me plaindre de ce que notre temps possède, plus qu'aucun autre, une masse considérable de matériaux d'art; d'ailleurs, m'en

plaindrais-je, qu'à ce bien ou à ce mal il n'y a nul arrêt à opposer ; mais plus les connaissances matérielles sont étendues, plus il faut d'ordre et de fermeté dans l'esprit pour pouvoir s'en servir à propos ; plus il devient nécessaire de soumettre ces documents, accumulés sans ordre et sans mesure souvent, à des principes très-sûrs, comme il est nécessaire de maintenir la discipline d'autant plus sévèrement dans une armée, qu'elle est plus nombreuse et composée d'éléments étrangers les uns aux autres. De notre temps, pour composer une œuvre d'architecture, il faut donc, plus que jamais, s'attacher avec une ardente fermeté aux principes vrais, invariables de l'art, et classer avec méthode les connaissances acquises sur les arts antérieurs. Si un architecte, en combinant un plan, *ne voit* pas l'édifice entier ; s'il ne se dresse pas complet dans son cerveau ; s'il compte sur les nombreux matériaux qu'il possède pour appliquer successivement à chaque partie une forme convenable, l'œuvre restera indécise, manquera d'unité, de franchise et de caractère ; cette œuvre sera décidément mauvaise, si, avant de chercher les dispositions du plan, il a prétendu adopter telle façade, telle ordonnance qui l'a séduit ou qui lui est imposée par une volonté étrangère aux choses d'art. L'oubli de ces principes invariables, qui sont comme le sentiment moral dans l'art ¹ ; le défaut de méthode dans les études, dans le classement des matériaux anciens accumulés ; la soumission aux fantaisies du moment, ont rempli nos cités de monuments qui ne s'appuient ni sur la raison ni sur le goût, bien que l'exécution en soit parfois supérieure. Nous trouvons toujours dans l'antiquité, sauf de rares exceptions, et même pendant le moyen âge, en France du moins, chez les architectes, une observation constante des lois qui constituent le bon goût, c'est-à-dire la soumission exacte de la forme, de l'apparence, à la raison. Dès que nous oublions ces principes, nous pouvons être des décorateurs plus ou moins habiles, plus ou moins vantés, suivant que nous interprétons bien ou mal la mode du jour ; nous ne sommes pas des architectes.

Il était assez naturel, lorsque les programmes étaient simples et n'étaient pas étouffés sous la multiplicité des détails imposés par des habitudes divisées à l'infini, que l'architecture fût simple. Les Grecs, gens de goût par excellence, savaient bien qu'en imposant à leurs architectes des programmes très-complicés, ils ne pouvaient exiger d'eux l'emploi d'une forme simple ; aussi, dans tous les monuments

¹ Je crois avoir suffisamment insisté sur la valeur et l'étendue de ces principes dans les précédents *Entretiens*, principes qui d'ailleurs peuvent se résumer à ce peu de mots : Respect absolu pour le vrai.

qu'ils nous ont laissés, s'il est une chose qui doit avant tout exciter notre étonnement, c'est l'extrême simplicité des programmes et des habitudes, des plans par conséquent. Mais vouloir appliquer, de nos jours, ces formes, conséquences naturelles de besoins très-restreints, aux exigences de notre état social, c'est nous poser un problème insoluble. Les Romains, gens pratiques, ont demandé beaucoup plus; leurs programmes sont, relativement à ceux des Grecs, compliqués, étendus, variés; aussi leurs architectes adoptent des dispositions et constructions nouvelles en rapport avec ces nouveaux besoins, et s'ils empruntent aux Grecs certaines formes, c'est plutôt une interprétation qu'une imitation. Ces formes les gênent souvent, ils les modifient ou les corrompent, si l'on veut. Les Occidentaux du moyen âge, presque aussi pratiques que les Romains, mais plus artistes, abandonnent définitivement les formes grecques gâtées ou appliquées mal à propos par les Romains, pour en adopter qui leur appartiennent en propre, et qui sont bien l'expression des mœurs et des usages de leur temps. Ce sont là des faits suffisamment prouvés par les études faites depuis vingt ans. Si les programmes des édifices grecs, qu'ils appartenissent aux modes religieux ou civils, étaient trop simples pour les édifices romains; si les programmes donnés aux architectes du moyen âge différaient assez de tous les programmes précédents pour que ces architectes se crussent obligés de chercher de nouvelles formes et un nouveau mode de construction; si nos besoins modernes sont tellement compliqués qu'ils nous interdisent même l'emploi de l'architecture du moyen âge, on ne comprend guère comment, par quelle singulière déduction logique, nous serions conduits à reprendre aujourd'hui les formes ou le mélange des formes architectoniques des Romains; comment, à plus forte raison, nous pourrions, sans contrarier nos habitudes, appliquer à nos édifices publics ou privés les dispositions de plans convenables dans la Rome antique. En effet, plus nous constaterons l'excellence de ces dispositions si parfaitement soumises à l'objet, aux programmes, aux mœurs et aux habitudes journalières des Romains, ces mœurs et ces habitudes ne ressemblant point aux nôtres, plus nous devons éviter de reproduire ces dispositions au milieu de nos cités du XIX^e siècle.

A la rigueur, on peut vivre dans un château ou dans une maison du XIV^e siècle; mais qui donc, de nos jours, en France, voudrait habiter une maison romaine du temps des Empereurs, et quel est le souverain qui se trouverait commodément installé dans le Palatin? S'il est bon de chercher par quels moyens les civilisations antérieures à la

nôtre sont arrivées à satisfaire aux programmes architectoniques de leur temps, si c'est là un *exercice* utile pour l'esprit, il est raisonnable que l'étude, dans ce cas, ne nous entraîne pas à l'imitation. Ce dont nous devons nous pénétrer, c'est de la concordance parfaite du programme et des habitudes avec la composition, non de la composition indépendamment du programme et des usages. Changeant, modifiant ou compliquant le milieu dans lequel on vit, il faut bien, pour être sensé, changer, modifier, compliquer d'autant la composition. Il semblerait cependant, en suivant certains systèmes adoptés très-récemment, que la forme (et une certaine forme) doit toujours l'emporter sur le principe vivifiant, c'est-à-dire sur l'application du raisonnement aux choses d'art. Si nous en croyons ces écoles, les besoins de notre temps, les goûts, l'esprit particulier à notre pays, les efforts tentés par les artistes en dehors de telle ou telle voie, nos matériaux de construction, leur emploi, l'industrie moderne, comptent pour fort peu de chose. Remarquons que cette manière d'enfermer l'art entre des bornes ne peut s'appliquer à nos maisons, et que si l'on nous met au régime académique dans nos monuments publics, nous sommes les maîtres heureusement, jusqu'à ce jour, sauf les règlements de voirie, de conformer nos habitations privées aux programmes imposés par nos usages ; si bien que, dans les villes, à côté de nos maisons parfaitement appropriées à nos usages, nous voyons des monuments tout neufs qui semblent appartenir à une civilisation n'ayant, avec la nôtre, que des rapports assez éloignés. Dans la plupart de ces édifices publics, l'architecture s'impose comme pourrait le faire un art hiératique à la composition et à la forme duquel serait attachée une tradition sacrée. Ayons le courage de le reconnaître, beaucoup de nos monuments semblent élevés, non pour satisfaire à un service public défini, connu d'avance, mais pour présenter aux yeux une masse architectonique faite pour servir de point de vue. Devant nos édifices publics, ceux qui accusent notre époque de tomber dans le *positivisme* ont évidemment tort. On se hâte, sur un projet séduisant, sur un plan tracé d'après les règles académiques qui ne sont pas toujours d'accord avec le raisonnement, d'élever des murs, de les décorer de colonnes, de les couper par des corniches ; puis, quand cet amas de pierres est couvert, ravalé, sculpté, présentant un assemblage de formes empruntées, sans qu'on puisse savoir pourquoi, à des monuments de l'antiquité ou de la Renaissance, on pense à distribuer le vaste local pour un service quelconque.

Sera-t-il dieu, table ou cuvette,

palais, administration, caserne, salle de fête, écurie ou musée? Quelquefois tout cela successivement sans difficulté. Je dis sans difficulté, je me trompe; c'est alors que les embarras de l'architecte commencent. Il faut couper des fenêtres par des planchers et des cloisons, faire gironner des escaliers dans des cages sombres, perdre des espaces considérables qui ne sauraient être éclairés, tandis que des pièces utiles sont exigües; allumer le gaz en plein jour dans des galeries et inonder de soleil des cabinets, rapporter après coup des marquises devant des portes qui ne les attendaient pas ou des persiennes et des stores dans des fenêtres peu disposées à les recevoir; entre-soler de petites pièces pour qu'elles ne ressemblent pas à des puits et rehausser les plafonds des grandes, aux dépens des étages supérieurs, pour qu'on ne les prenne pas pour des tiroirs; se résigner à éclairer des services par les archivoltes au fond de portiques sous lesquels personne ne passe, c'est-à-dire condamner des gens à vivre dans des pièces sans air ni jour, pour la satisfaction de donner au public *la vue* de galeries monumentales. Mais sans parler de ces distributions torturées pour la plus grande gloire de l'architecture extérieure, ne voyons-nous pas telle façade qui, sur le papier, *en géométral*, est charmante, produire un tout autre effet en exécution? Parce que l'architecte ne s'est pas rendu compte de l'effet perspectif, ou parce qu'il n'a pas songé que jamais le soleil ne viendra projeter ces ombres, si habilement tracées à 45° sur son dessin; ou encore parce qu'il n'a pas prévu l'effet d'une silhouette malheureuse se découpant brutalement sur le ciel, silhouette adroitement dissimulée en dessin sous des teintes légères. Les architectes de l'antiquité, ceux du moyen âge et même ceux de la Renaissance, étaient certes moins habiles dessinateurs que les nôtres; ils ne se préoccupaient point des dispositions *académiques* des plans, peu du géométral, lorsqu'il n'était pas question d'épures; leurs plans étaient tracés pour satisfaire aux programmes, et, le plan tracé, ils cherchaient à lui soumettre les dispositions architectoniques. Pour expliquer celles-ci sur le papier, ils n'abusaient pas les amateurs plus ou moins éclairés et ne s'abusaient pas eux-mêmes par des élévations géométrales presque toujours trompeuses, mais ils cherchaient certainement à se rendre compte des effets que devait produire l'exécution. Pour cela, il fallait autre chose qu'un enseignement borné à l'étude de projets d'édifices que jamais on n'exécutera; il fallait prendre l'habitude de voir, de comparer; il fallait se mettre à l'application aussi bien qu'à la théorie et ne pas limiter l'horizon de l'architecture aux murs d'un atelier ou même d'une ville, cette ville fût-elle Rome.

Certes les moyens ne nous manquent pas, les éléments pour bien

faire nous sont livrés à profusion ; une seule chose nous fait défaut : c'est un enseignement vrai, large et libéral, basé sur des principes, non sur certaines formes abâtardies ; un enseignement qui nous apprenne à voir et à profiter de ce que nos devanciers ont fait, au lieu de nous cacher des périodes de l'art tout entières, qui songe à l'application sérieuse de nos moyens d'exécution, qui développe l'esprit des jeunes gens au lieu de l'entourer soigneusement de vieux préjugés, auxquels personne ne tient plus aujourd'hui en dehors de l'École.

Faire de l'architecture un art d'initiés, un art se renfermant dans certaines méthodes de convention que les profanes ne peuvent ni connaître ni comprendre, c'est, il est vrai, un moyen de conserver une sorte de monopole qui peut avoir ses avantages pour ceux qui en sont les possesseurs ; mais n'est-il pas à craindre qu'un jour les initiés restent seuls en face de leurs mystères ? et n'avons-nous pas été témoins déjà, depuis que toute chose marche plus vite en ce monde, de défections, de symptômes alarmants faisant pressentir cet isolement ? Sans parler de ceux qui ont élevé école contre école, n'avons-nous pas vu bon nombre de travaux, autrefois confiés aux architectes, passer en d'autres mains ? L'École, en restant exclusivement rivée à ces méthodes qu'elle ne se donne même plus la peine d'expliquer, n'a-t-elle pas senti à côté d'elle s'élever ces *spécialités* qui tendent chaque jour à envahir un morceau du domaine de l'architecture ? Si l'École disait : « Périssent l'architecture plutôt qu'un principe ! » je comprendrais encore une pareille doctrine, si sauvage qu'elle soit... Mais... le principe, quel est-il ? Il faudrait prendre la peine de le définir. Or, cette définition, nous l'attendons. S'il y a une école officielle d'architecture, il n'y a pas d'enseignement de l'architecture. Acquérir le droit de conjuguer le verbe *Être élève de l'École*, c'est un privilège assurément ; mais peut-être n'est-ce pas assez pour lutter contre les envahissements qui menacent de tous côtés le domaine de l'architecture et qui tendent chaque jour à restreindre ses limites.

Revenons à la composition. La première condition pour composer, c'est de savoir ce qu'on veut faire ; savoir ce qu'on veut faire, c'est avoir une idée ; pour exprimer l'idée, il faut des principes et une forme, c'est-à-dire des règles et un langage. Les lois de l'architecture peuvent être comprises par tout le monde, c'est affaire de bon sens. Quant aux formes, aux moyens d'exprimer sa pensée soumise à la règle, il faut, pour les connaître, de longues études théoriques et pratiques, et avoir reçu une étincelle du feu sacré. Donc, pour composer, il faut se conformer aux lois immuables de l'architecture qui sont

affaire de bon sens, puis trouver dans son esprit et sous les doigts une forme qui vous permette de rendre ce que votre esprit a conçu, ce que votre raison vous prescrit. On ne saurait exiger d'un architecte le génie; ce qu'on a toujours le droit de lui demander, c'est le raisonnement et une forme compréhensible. Il est arrivé cependant qu'on a pris pour les lois de l'architecture de simples formules applicables tout au plus à un style très-antérieur à notre temps, et qu'on a ainsi torturé des principes invariables, des principes supérieurs à toute forme, pour les soumettre aux exigences étroites d'une seule de ces formes. Quelques esprits plus libéraux ont cherché, il est vrai, à professer l'éclectisme, à donner droit d'asile à toutes les formes admises depuis l'antiquité jusqu'à nos jours; mais, dans la pratique, ces idées libérales ne produisent qu'un langage *macaronique* (qu'on me passe le mot) dont personne ne peut déchiffrer le sens. Il est bien difficile d'ailleurs, si impartial que l'on soit, de donner à chaque forme d'art une place égale; dans beaucoup de circonstances, il faut choisir: qui dit choix dit préférence; qui dit préférence dit exclusion. Les architectes de l'antiquité, ceux du moyen âge et de la Renaissance, moins savants que nous, heureusement pour eux, n'avaient point à se préoccuper de ces subtilités; ils parlaient tous de principes invariables, et ils avaient, pour exprimer leurs idées, une forme, admise de leur temps, plus ou moins souple, mais toujours appropriée à ces principes. Ils possédaient un seul langage et nous en avons plusieurs; s'ils se préoccupaient des formes antérieures, ils ne les appliquaient qu'après les avoir fait passer par la filière de leur temps. Ce fait peut être observé à l'époque de la Renaissance et, plus tard, au commencement du xvii^e siècle.

Les architectes du xvi^e siècle, qui admiraient les restes de l'antiquité romaine et qui, de bonne foi, croyaient s'inspirer des formes antiques, usaient, par habitude, par tradition, d'une liberté si complète, savaient si bien se soumettre aux nécessités du temps, qu'ils transformaient mais n'imitaient pas ces arts romains. C'était une langue qu'ils traduisaient, pour ainsi dire, à leur insu, et voulant peut-être parler latin, ils parlaient français; seulement on sentait dans cette traduction involontaire l'influence de l'art antique, ce qui donnait un tour particulier, singulièrement piquant, à l'architecture de cette époque. Quand on examine ce qui nous reste des châteaux et palais composés et bâtis au xvi^e siècle, tels que Chambord, Madrid, Écouen, Anet, quelques parties du Louvre, et tant d'autres, on reconnaît évidemment que cette architecture s'est faite à l'ombre de l'antiquité romaine, et cependant

c'est un autre art ; un art qui se rattache à nos traditions antérieures, qui est de son temps, bien français, en harmonie parfaite avec les mœurs et les goûts d'alors, qui renouvelle ou plutôt continue une vieille forme et se l'approprie. Comment cela ? C'est en suivant rigoureusement les principes antérieurs, les principes qui n'avaient pas cessé d'être pratiqués par l'antiquité et le moyen âge ; c'est en ne faisant pas plier ces principes à ces formes renouvelées, mais au contraire en asservissant ces formes à ces principes.

Pour serrer davantage notre sujet, observons, par exemple, que, dans les monuments civils comme dans les monuments religieux de la Renaissance, la composition des plans ne se modifie qu'autant que des habitudes nouvelles le demandent. Les plans des palais, des châteaux, des maisons ou des églises, ne diffèrent que bien peu de ceux du xv^e siècle, qui eux-mêmes reproduisaient, à quelques différences près, les dispositions des xiv^e et xiii^e. La composition première, celle qui, en définitive, commande à toutes les autres, est toujours la disposition exigée par nos habitudes civiles ou religieuses ; l'idée est toujours soumise aux besoins du temps, elle ne cherche pas ailleurs son point de départ ; mais quand il s'agit d'exprimer l'idée, l'architecte s'empare d'une forme étrangère, il sait la plier à l'idée, parce qu'il procède méthodiquement, qu'il est avant tout homme de son temps, et ne croit pas qu'une formule puisse être supérieure à l'expression vraie d'un besoin. On ne procédait plus ainsi déjà sous Louis XIV, et la colonnade du Louvre en est la preuve, puisque là, avant toute chose, l'architecte a songé à élever un ordre imité du corinthien romain, sans se préoccuper autrement de la raison de cet ordre et de sa convenance par rapport au palais auquel il vient s'accoler. Cette façon de prendre la composition architectonique à rebours, c'est-à-dire de faire passer la forme, et une certaine forme, avant l'expression la plus simple d'un besoin, nous paraît conduire l'art de l'architecture à sa ruine, et l'expérience vient nous démontrer chaque jour que nous ne nous trompons point, car nos monuments perdent de plus en plus le caractère qui convient à leur destination. La composition architectonique, au lieu d'être une déduction logique des divers éléments qui doivent constituer un édifice, comme le programme, les habitudes, les goûts, les traditions, les matériaux, la manière de les mettre en œuvre, n'est plus qu'une formule *académique*. Cette méthode, appuyée sur une théorie de plus en plus vague, non sur le droit sens et la pratique de l'art, que l'on ne définit jamais et que l'on ne peut discuter par conséquent ; qui constitue, je le répète, une initiation, ou plutôt une sorte de droit de protection

acquis par une soumission aveugle, conduit les architectes ou à l'isolement s'ils se soumettent, ou aux fantaisies les plus extravagantes s'ils s'affranchissent. Elle a de plus le grave inconvénient de donner raison aux esprits positifs portés à ne voir dans les œuvres d'art qu'un luxe inutile, ruineux, n'intéressant qu'une très-faible partie de la société. Comment, en effet, défendre les splendeurs incommodes de la plupart de nos monuments publics, devant des gens qui, sans peine, nous démontrent leur peu de raison; qui, sans être du métier, s'aperçoivent que toutes ces formes sont en désaccord avec les services qu'elles couvrent?

Nous avons vu que les Grecs savaient donner à leurs édifices civils et religieux des formes propres à leur destination, que les Romains eux-mêmes étaient restés fidèles à ce principe vrai. Pendant le moyen âge, en France, les architectes s'y soumettent avec une rigueur absolue. Si une maison romaine ne ressemble pas à un édifice public, un temple à une basilique, un théâtre à un palais, nos églises, nos châteaux, nos hospices, nos hôtels de ville, nos palais et nos maisons du moyen âge affectent des dispositions, des formes et des aspects très-divers. Si les architectes du moyen âge admettent la symétrie dans des monuments qui présentent une parfaite unité de destination, comme les églises par exemple, ils n'en tiennent pas compte s'il s'agit d'un château, qui n'est qu'une agglomération de services très-divers; en cela (je l'ai dit déjà) ces architectes se conforment aux données de la *villa* romaine, dans laquelle les services présentaient une agglomération d'édifices ayant chacun leur forme appropriée à l'objet. Ces principes étant reconnus comme bons dans l'antiquité, pourquoi seraient-ils mauvais pendant le moyen âge? Pourquoi ces contradictions? Mais on se garde bien de donner des raisons; on loue, en Italie, sous les Empereurs, ce qu'on blâme chez nous sous les rois de la troisième race, parce que c'est une forme que l'on veut imposer, non des principes que l'on veut expliquer. Pourquoi imposer cette forme et repousser cette autre? C'est que la première est connue, étudiée; que la seconde demanderait à être étudiée et connue; que les artistes sûrs d'être arrivés au but n'aiment point qu'on leur signale ce but comme une étape au delà de laquelle il reste un long chemin à parcourir.

Je ne crois pas nécessaire de m'étendre ici sur ces édifices du moyen âge, dont nous parlons longuement ailleurs¹. Je reprendrai l'art au moment où il entre dans la voie moderne tout en conservant certaines traditions antérieures avec lesquelles on ne saurait rompre du jour au

¹ Voyez *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du x^e au xv^e siècle*.

lendemain. J'examine les édifices au xvi^e siècle, époque où l'art de l'architecture avait atteint les limites de l'exécution matérielle, où la société se transformait et tendait à briser les dernières entraves de la féodalité cléricale et séculière, où l'étude de l'antiquité devenait attentive, sérieuse et suivie. Mais d'abord nous devons combattre un préjugé (à chaque pas nous en trouvons, lorsqu'il s'agit de l'histoire et de la pratique de notre art) : on a dit et répété bien des fois que les architectes français de la Renaissance s'étaient inspirés, au commencement du xvi^e siècle, des arts de la Renaissance italienne; on a même été jusqu'à prétendre que beaucoup de nos édifices de cette époque avaient été construits par des Italiens. Cette dernière opinion, qui d'ailleurs ne s'appuyait sur aucune preuve, a été victorieusement combattue de nos jours¹. Quant à la première, il suffit de regarder nos édifices du xvi^e siècle pour reconnaître que l'art français, à cette époque, n'avait point été chercher ses modèles en Italie, car ces édifices ne sont italiens ni par les dispositions des plans, ni par le style, ni par les procédés de construction. D'ailleurs on s'abuserait étrangement si on ne faisait remonter la Renaissance française qu'au règne de Louis XII; elle se manifestait dès avant 1450, et elle se manifestait d'une manière toute française. Je ne me rends pas exactement compte des motifs qui nous poussent à croire que nos arts nous viennent de l'étranger. Il est encore des provinces en France où tous les monuments gothiques sont, dit-on, bâtis par les Anglais; longtemps on a regardé la cathédrale de Cologne, qui est une imitation de celles d'Amiens et de Beauvais et qui leur est postérieure de près de cinquante ans, comme le prototype de l'art gothique; enfin, le château de Chambord, certaines parties de ceux du Louvre et de Fontainebleau étaient dus, prétendait-on, à des artistes italiens; c'est tout au plus si on nous permet de posséder un art à nous sous Louis XIV, c'est-à-dire précisément au moment où nous commençons à perdre notre originalité. « Mais quoi? » disait Philibert de l'Orme aux gens de son temps, « les singularitez de son propre païs
« et royaume sont toujours moins prisées, principalement en France,
« que celles des estrangers. Je croy certainement qu'il ne se trouvera
« royaume ne païs, quel qui soit, mieux meublé et garny de diversité
« de pierres pour bastiments, que cestuy-cy. De sorte que nature y a
« si bien pourveu qu'il me semble qu'on ne sauroit trouver nation qui
« ait plus beau moien de bastir que les François. Mais la pluspart d'eux

¹ Voyez la *Notice* de M. de La Saussaye sur Chambord. *Les grands Architectes de la Renaissance*, par M. A. Berty.

« ont telle coutume, qu'ils ne trouvent rien bon (ainsi que nous avons dit) s'il ne vient d'étrange pays, et coûte bien cher. Voilà le naturel du François, qui en pareil cas prise beaucoup plus les artisans et artifices des nations étrangères, que ceux de sa patrie, jaçoit qu'ils soient très-ingénieux et excellents. » Avouons que nous en sommes aujourd'hui au même point, s'il s'agit de l'intelligence des choses de l'architecture, et que l'art est bien vivace chez nous puisqu'il résiste encore quelque peu à ces préjugés, à la compression persistante, au régime énervant auxquels il est soumis depuis près de deux siècles.

Ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance n'est pas un fait accidentel pouvant être retardé ou avancé, dépendant d'événements politiques. La Renaissance est plutôt une continuation de l'organisation romaine qu'un retour vers un système oublié. Pour expliquer ce fait, unique dans l'histoire des civilisations, il est nécessaire de donner ici quelques éclaircissements sur la situation étrange de l'Europe telle que l'avaient faite les Romains.

Dès le premier siècle de notre ère, l'Empire romain était un composé d'éléments si divers, qu'on ne saurait y chercher l'esprit d'un peuple, encore moins d'une race, mais seulement une vaste organisation politique et administrative, établie bien plus pour étouffer les tendances particulières des populations que pour les développer. Par le fait, depuis Néron, c'étaient les barbares, ou du moins ceux auxquels on donnait ce nom, qui conservaient seuls l'Empire vermoulu, soit par la force de leurs bras, soit par l'apport constant d'éléments vivaces au milieu de ce corps purulent dont Rome était le centre. Il y avait de tout dans l'Empire romain, excepté des Romains; les légions, les généraux, les sénateurs, les empereurs eux-mêmes, dès la fin du premier siècle, étaient étrangers à Rome et même souvent à l'Italie. On comprend dès lors comment il se fait que Rome n'avait pas un art, mais une formule d'art banale, tendant nécessairement à s'abaisser chaque jour, quant aux moyens d'exécution.

Des travaux récents accumulés en Allemagne, en Angleterre et en France¹, ont fait ressortir jusqu'à l'évidence les aptitudes diverses des trois grandes races humaines au développement des travaux de l'intelligence. Or, dès son berceau, Rome, composée d'un mélange confus de ces races, n'avait pu donner aux arts une impulsion nette, définie; elle s'était contentée d'imiter, de recueillir, en les soumettant à un

¹ Voyez, comme résumé de ces travaux, l'*Essai sur l'inégalité des races humaines*, par M. A. de Gobineau. Paris, Didot, 1855. On ne saurait trop recommander l'étude des questions résolues dans cet ouvrage remarquable aux architectes qui s'occupent de l'histoire des arts.

esprit de positivisme puissant, les arts de l'Étrurie, celto-tyrrhéniens, ceux des Hellènes, ceux des Sémites des côtes de l'Asie. De cet amalgame, elle avait su composer (lorsqu'il s'agissait d'édifices d'utilité publique, les seuls vraiment romains) certaines formules applicables partout, mais qui, par cela même qu'elles étaient applicables partout, ne possédaient, au point de vue de la forme, aucune de ces qualités que, nous artistes, nous aimons à trouver si vivement exprimées en Égypte, dans l'Asie Mineure, en Grèce et en Étrurie. Lorsque les Germains, peuplades conservées relativement pures, cessèrent, au iv^e siècle, de garder les frontières de l'Empire; lorsque, s'associant même aux flots venus du Nord, ils se ruèrent sur le cadavre romain, avec l'organisation politique et administrative se perdit ce qu'on veut bien appeler l'art romain, puisque cet art n'était en définitive qu'une des branches de cette administration. Cependant ces peuples du Nord, qu'on nous représente au collège comme des barbares, sans compter qu'ils faisaient un acte méritoire, aux yeux de l'humanité, en venant apporter des éléments jeunes et vivaces là où régnait la mort, devaient, par cet apport même d'un sang plus pur, rendre aux arts une physionomie particulière. Si les Teutons, les Lombards, les Francs, les Burgondes, les Goths, n'étaient point des artistes lorsqu'ils se précipitèrent sur les Gaules, sur l'Italie et l'Espagne, il n'est pas moins certain qu'ils jetaient un ferment d'art très-actif dans la vase stagnante de l'Empire romain. Ils ajoutaient une dose énergique de sang *arian* au mélange irrévocablement corrompu et inerte que Rome avait fait des principes vitaux de l'occident et du midi de l'Europe. On doit reconnaître cependant que telle était encore la puissance traditionnelle de Rome, que ces gens du Nord pensèrent, en venant s'établir sur le sol des provinces impériales, n'avoir rien de mieux à faire que de conserver et d'imiter même les monuments des Romains. Aussi bien, Klodowig se fit donner le titre d'Auguste, et, avant lui, les premiers chefs barbares étaient, pour les populations romaines, des magistrats institués sous l'autorité de l'Empereur, considérant toujours la souveraineté comme appartenant à l'Empire.

Charlemagne n'eut d'autre idée que de restaurer cet empire romain, et il voulut faire déjà au viii^e siècle cette Renaissance qui se fit toute seule au xv^e. Mais sous Charlemagne les éléments ariens étaient trop considérables pour que le retour fût possible, et, après lui, avec le morcellement féodal, nous voyons surgir des arts qui n'empruntent que bien peu de chose aux Romains, qui se développent dans un sens opposé, qui arrivent à une perfection rare, et qui sont l'expression

sensible de l'apport arian au milieu des races gallo-romaines, lesquelles, dans les provinces du Nord, où cet art a fructifié, étaient restées à peu près celtiques. Pour que la Renaissance pût se faire, c'est-à-dire pour que l'Europe occidentale fût disposée à revenir aux idées politiques et administratives des Romains, il fallait que l'apport des races blanches du Nord eût été noyé dans le triste mélange opéré par l'empire romain. C'est ce qui arriva du xv^e au xvi^e siècle. En prenant donc la Renaissance, non dans les détails, mais comme un grand fait social, on doit y chercher la continuation de l'organisation romaine, interrompue pendant plusieurs siècles par l'affluence de ces puissantes races blanches du Nord que l'on voit, dans les temps les plus reculés, envahir l'Inde, l'Asie Mineure, l'Égypte même, la Grèce, puis enfin, et à deux reprises, l'Europe occidentale. Par quelle étrange contradiction, admirons-nous les Ariens-Hellènes qui sont les pères des arts de la Grèce, et traitons-nous de barbares les Ariens-Germains, les Ariens-Francis, les Ariens-Scandinaves, qui, faisant irruption à travers la décadence romaine, sont les pères de nos arts occidentaux des âges moyens? J'admets (il le faut devant l'évidence) que les Ariens-Hellènes, sémitisés dans la Grèce, se sont trouvés dans des conditions telles de mélange, qu'ils ont produit des arts supérieurs à ce que le monde a vu et verra jamais. Mais si l'apport des races ariennes au milieu de l'empire romain était moins pur, si les conditions de mélanges étaient moins favorables, il faut reconnaître cependant que cette infusion dernière de sang blanc suspendit l'agonie de l'Europe occidentale, qu'elle sut donner une nouvelle force à son état social, qu'elle introduisit une nouvelle forme d'art, et que si l'agonie nous saisit derechef (il n'est ici question que des arts), il n'y a pas lieu de s'en féliciter, ni surtout de précipiter la crise finale. Je sais bien que l'on m'accusera de traiter les Romains plus durement qu'ils ne le méritent; mais entendons-nous! J'admire fort la puissance romaine, en tant que puissance gouvernante, administrative et militaire; j'admire non moins la législation romaine, et surtout le respect du Romain pour tout ce qui revêt une forme légale; mais si nous parlons arts, on voudra bien me permettre de classer les Romains fort au-dessous de ces belles civilisations (belles au point de vue de l'art) de l'Inde, de l'Asie, de l'Égypte et surtout de la Grèce. Les éléments manquaient aux Romains (éléments de races) pour produire des arts qui pussent revêtir une forme originale et *distinguée*; ils étaient de merveilleux bâtisseurs, non autre chose; tout ce qui n'est pas bâtisse dans les monuments romains est grec, est étrusque, est asiatique, mais n'est plus romain. De même en poésie; il n'y a pas d'épopée latine, et

quelle que soit la beauté de l'*Énéide*, on ne peut prétendre trouver là une épopée sincère. Virgile ne croit évidemment pas un mot de ce qu'il écrit, pas plus que l'architecte romain du temps d'Auguste ne croyait aux ordres, en tant que formes consacrées à Diane ou à Apollon. Mais Homère, ou les récitateurs des chants de l'*Iliade*, si l'on veut, croyaient fermement à leurs héros, ils s'identifiaient avec eux; aussi l'*Iliade* a ému bien des âmes depuis le jour où elle fut chantée pour la première fois, et tant qu'il restera sur la terre un homme pensant, l'*Iliade* sera toujours l'expression la plus vive, la mieux sentie, la plus belle, la plus sincère et la plus noble des mouvements du cœur humain. Eh bien, pendant ce moyen âge, si fort déprécié par les admirateurs en tout et pour tout des Romains, nous retrouvons, dans les arts plastiques comme dans la poésie, quelques lueurs de ce génie arian des Grecs. *La chanson de Roland*, qui date du XI^e siècle, est aux romans des XIII^e et XIV^e siècles, ce qu'est Homère à Virgile, une épopée sincère, non point un jeu de l'esprit; une épopée taillée, il est vrai, dans une langue imparfaite, mais où la grandeur des sentiments, la noblesse des pensées, la connaissance du cœur humain, peuvent souvent aller de pair avec les meilleurs passages de l'*Iliade*. Or ces hommes qui chantaient et écoutaient ces poèmes ne pouvaient passer pour les descendants des races latines. Au point de vue de la dignité humaine, au point de vue de l'art, ils étaient à un degré infiniment supérieur, surtout si nous les comparons à ces Romains de la décadence qui passaient leur temps à écrire des traités de grammaire, des poèmes lippogrammatiques, des épigrammes, des madrigaux et toutes les fadaïses si fort en vogue alors. De même aussi, nos monuments occidentaux du XII^e siècle, malgré souvent la rudesse de leur structure, et même l'ignorance pratique des artistes, accusent une sincérité, un sentiment du vrai, une rigidité de principes, un choix de la forme bien supérieurs à cet art dégénéré, mou, uniforme, vulgaire, qui couvrait le sol latin pendant les II^e et III^e siècles. A coup sûr, l'idée de reprendre cet art romain avili ne pouvait naître dans l'esprit de ces hommes bien plus fortement organisés pour les choses d'art que ne l'ont jamais été les Romains, même au temps de leur splendeur. Moins policés certainement que ne l'étaient les Latins de la décadence, ils pouvaient s'étonner et être saisis d'admiration devant les restes prodigieux de la puissance romaine; mais, par la nature même du sang qui coulait dans leurs veines, il leur était interdit de pouvoir les imiter.

La grande révolution qui se fit dans les arts à la fin du XII^e siècle, et dont nous avons parlé dans notre *Entretien* précédent, révolution par

suite de laquelle le domaine des arts passa entièrement aux mains des laïques, c'est-à-dire aux mains des races gallo-romaines quelque peu modifiées par l'apport des races blanches du Nord, fut un premier pas vers le retour aux arts latins; et bien que l'architecture de cette époque n'ait, avec celle des Romains, ni rapports de structure, ni rapports de formes; bien que l'esprit analytique et scientifique moderne tende à se substituer aux traditions latines abâtardies et aux conceptions poétiques du commencement du XII^e siècle, cependant on peut déjà prévoir que ces arts laïques du XIII^e siècle retomberont fatalement dans le sillon profond creusé par les Romains. Toutefois la Renaissance, et la Renaissance française particulièrement, conserve encore une si forte dose de ces éléments qui avaient fait la splendeur et l'originalité des arts du moyen âge, qu'elle tient une place considérable dans l'histoire de l'Europe occidentale. Ces arts de la Renaissance se développaient dans des conditions favorables qui ne pourront plus se reproduire; mais tout en constatant la vulgarité croissante des arts modernes, il n'en faut pas moins tenter, autant qu'il est possible, de s'arrêter sur la pente de la décadence, et de chercher si des voies nouvelles ne nous sont pas encore ouvertes.

La tâche est ingrate, je ne saurais le dissimuler, et j'aimerais à partager la foi de ceux qui croient fermement que l'art de l'architecture est en progrès; que de l'état d'incertitude et de transition où nous sommes, il pourra naître, comme à certaines époques de l'antiquité, comme au XIII^e siècle, comme au XVI^e, un art original, neuf, parfaitement approprié à notre civilisation; mais, sans prétendre qu'un pareil fait ne puisse se produire, il est permis, je crois, d'en douter et de donner les raisons de ce doute. L'architecture n'a jeté un vif éclat dans l'histoire ancienne et moderne qu'à la suite de certaines secousses sociales dans lesquelles les questions de mélanges ou d'antagonisme de races jouaient un rôle important, mélanges ou antagonisme qui influent d'ailleurs puissamment sur les travaux de l'intelligence. Je ne vois pas que nous nous trouvions dans ces conditions favorables. Des traditions confuses, ou mal appréciées, auxquelles personne ne croit, des moyens innombrables d'exécution, des ressources industrielles puissantes, et, pour diriger ces moyens, pour employer ces ressources, quoi? la négation ou l'oubli des lois générales les plus simples; l'esprit exclusif d'une école, ou la fantaisie; des discussions de coteries indifférentes au public; des individualités, si par hasard elle surgissent, que l'on cherche à frapper d'ostracisme et des camps rivaux d'imitateurs du passé se disputant sur des formules et ne faisant nul effort pour s'accorder sur le champ des principes. On peut cepen-

dant reconnaître, à côté ou au-dessous de cet état confus de la république des arts de l'architecture, un certain travail patient, une étude analytique consciencieuse des œuvres laissées par nos devanciers, les bases d'une doctrine nouvelle fondée sur les principes les plus rigoureux, non plus sur la tradition, quelque chose d'analogue peut-être au mouvement qui fit sortir au XII^e siècle les arts des couvents, pour les mettre aux mains des laïques; mais cette *démocratie* intelligente, qui cherche à s'émanciper, trouvera-t-elle l'appui qu'a trouvée sa devancière? Les temps sont-ils favorables? Y a-t-il dans le public blasé une sympathie énergique pour les œuvres d'art? Ne sommes-nous pas arrivés, lorsqu'il est question des choses d'art, à ce point où en était la société de Byzance qui passait le temps à discuter dans les écoles pendant que les barbares battaient les remparts?

Dans toutes les questions qui sont du domaine de l'intelligence, il y a lutte constante entre la tradition plus ou moins bien établie, et les tendances des esprits qui cherchent à innover. L'école laïque du XII^e siècle, aidée par des circonstances toutes favorables, a eu assez d'énergie et de foi en ses principes pour mettre, en quelques années, à la place des traditions monastiques expirantes, un art qu'elle avait su former dans son sein, qui, adoptant une forme éminemment flexible, se prêtait à toutes les transformations que les habitudes d'une société peuvent subir. Cet art, issu de l'émancipation intellectuelle des classes laborieuses des cités, éminemment démocratique, mettant l'examen et le raisonnement à la place des tendances théocratiques, tomba bientôt dans l'excès de ses propres principes; par cela même qu'il était démocratique, il ne sut et ne put s'arrêter; de déductions en déductions, il aboutit à un formulaire géométrique. Dès la fin du XIV^e siècle, il était acculé aux dernières limites auxquelles ses principes pouvaient atteindre. Une seule issue restait à l'architecture, c'était celle depuis longtemps abandonnée par les races gallo-romaines, on s'y précipita¹.

¹ L'intelligence de tout ce qui tient à l'histoire des arts en France est si confuse, que nous voyons les défenseurs des tendances démocratiques considérer ce qu'on appelle l'art *gothique* comme un rellet du régime féodal, et par suite le condamner sans appel. Les hommes du XVII^e siècle, et Louis XIV en tête, étaient plus éclairés lorsqu'ils manifestaient du mépris pour l'art français du moyen âge; mais on conviendra qu'il est étrange d'entendre les partisans de la suprématie de l'intelligence, les adversaires du despotisme et des privilèges, raisonner, en fait d'art, absolument comme le grand roi. Les arts sont cependant une des manifestations les plus énergiques de l'esprit d'un peuple et de ses aspirations. Louis XIV était parfaitement dans son rôle en cherchant à écraser les édifices du moyen âge sous ces monuments pseudo-romains, et par contre, les gens qui prétendent vouloir le triomphe de la démocratie intelligente ne sont guère dans le leur en n'apercevant pas que, dans cette architecture du moyen âge, on trouve en germe des ressources qui se prêtent à tous les progrès d'une société, l'ap-

Nos architectes de la Renaissance avaient su (ce dont nous ne saurions trop les louer) conserver leur individualité, tout en cherchant à renouveler les formes de l'antiquité romaine. Grâce à l'esprit pratique qui nous distingue, lorsque nous sommes laissés à nous-mêmes, ils continuaient d'attacher une grande importance aux moyens matériels mis à leur disposition, aux exigences des mœurs de leur temps, aux traditions, aux influences du climat et aux convenances de ceux qui voulaient faire bâtir. Non-seulement les monuments qu'ils nous ont laissés prouvent combien ils restaient fidèles à ces principes, mais aussi leurs écrits, et particulièrement le *Traité sur l'Architecture*, de Philibert de l'Orme. Cet auteur, en effet, se préoccupe avant toute chose, dans son livre¹, de la bonne direction des travaux, des conseils applicables à ceux qui font bâtir, de l'orientation, de la salubrité, des connaissances nécessaires à l'architecte, de la liberté qu'on lui doit laisser, de l'emploi des matériaux, de leur choix, des distributions et convenances. « De
 « sorte, dit-il, qu'il vaudroit trop mieux à l'architecte, selon mon avis,
 « faillir aux ornements des colonnes, aux mesures et Fassades (ou tous
 « qui font profession de bastir s'estudient le plus), qu'en ces belles
 « reigles de nature, qui concernent la commodité, l'usage et proufit
 « des habitans, et non la décoration, beauté, ou enrichissement des
 « logis, faictz seulement pour le contentement des yeux, sans apporter
 « aucun fruit à la santé et vie des hommes. Ne voit on point, je vous
 « prie, qu'à faulte d'avoir bien approprié, tourné et accommodé un
 « logis, il rend les habitans tristes, maladifs, desplaisants et accompa-
 « gnez de toutes disgraces et incommoditez? desquelles on ne peut le
 « plus souvent rendre raison, ne moins sçavoir d'ou elles viennent. »
 Que pourrions-nous dire de mieux?

Philibert de l'Orme, ainsi que ses confrères antérieurs, considérait l'orientation des bâtimens comme une des premières conditions de la composition, et l'observation fidèle de ce principe explique la plupart des irrégularités que l'on signale dans les châteaux ou palais du moyen âge; elle est de plus conforme aux traditions de l'antiquité, car ce serait s'abuser que de croire au mépris systématique des règles de la symétrie. La symétrie est un besoin des yeux, besoin que l'on a cherché à satisfaire, toutes fois que des nécessités plus positives ne venaient pas à l'encontre. Il est certain que les architectes du moyen âge n'avaient pas sur la symétrie les mêmes idées que les anciens; ce

plication judicieuse de la matière, des forces et des moyens si fort recommandés aujourd'hui comme la dernière expression de la civilisation.

¹ *L'Architecture*, de Philibert de l'Orme. Paris, 1576.

qu'ils cherchaient, c'était plutôt la pondération des masses et des détails que leur répétition identique.

Il est nécessaire, je crois, d'exposer clairement ces deux systèmes, qui ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients, car on ne paraît pas s'entendre parfaitement lorsqu'il s'agit de les appliquer. Nous avons vu (et il est inutile de revenir sur ce sujet) que les Grecs croyaient qu'il était nécessaire de soumettre chaque monument aux règles de la symétrie, mais qu'ils ne pensaient pas à coordonner plusieurs édifices, ayant des destinations diverses, à un ordre symétrique; ils usaient de cette liberté dans leurs habitations privées, et leurs maisons se composent d'une agglomération de compositions distinctes, qui, ensemble, ne sont point soumises aux règles de la symétrie. Les Romains ont admis ce principe sage, et leurs palais, leurs maisons présentent une suite de dispositions qui peuvent être symétriques séparément, mais qui ne se soumettent pas à un ensemble conçu symétriquement. Ils savent profiter du terrain qui leur est donné, ils le remplissent par des dispositions de plans habilement enchevêtrés, mais ne songent pas à enfermer des services qui n'ont entre eux nul rapport dans une enveloppe uniforme d'aspect.

Le Palatin de Rome, par exemple, devait avoir extérieurement et intérieurement l'aspect d'une ville monumentale, d'une agglomération de palais, non d'un palais comme nous l'entendons aujourd'hui. On peut en dire autant des constructions impériales de Spalatro, de Palmyre, etc. Les vues perspectives qui nous sont données par les peintures antiques présentent toujours des réunions très-irrégulièrement disposées de bâtiments réguliers, et nous ne trouverions pas dans toute l'antiquité romaine, moins encore dans l'antiquité grecque, des dispositions architectoniques telles que Versailles, par exemple, telles que la place Vendôme ou le Louvre de nos jours, ou la place Louis XV avec ses bâtiments du Garde-Meuble, de la rue Royale et de la Madeleine. Le plan de Rome antique ne nous montre sur aucune de ses régions ces concordances symétriques d'établissements publics; les édifices ne sont symétriques que par rapport à eux-mêmes, et autant que les nécessités des programmes et les dispositions du terrain l'ont permis. Se soumettant à ce principe dans la forme même des bâtiments, les Romains ont fait un édifice particulier pour chaque service; cet édifice est complet, il a son ordonnance à lui, sa couverture spéciale, la hauteur qui lui convient; et dans l'architecture des Romains, jamais nous ne voyons des salles diverses, de quelque importance, englobées sous un seul toit présentant extérieurement une ordonnance uniforme.

Il ne faut donc pas prétendre que nous suivons les traditions de l'antiquité, si nous parvenons à envelopper sous une ordonnance symétrique des services très-divers, tels que grandes salles, appartements privés, escaliers, vestibules, salles de festins ou de bals, chapelles, galeries, bureaux, bibliothèques ou musées, etc. Au contraire, il faut admettre que nous nous éloignons beaucoup plus de ces traditions que ne le faisaient les architectes du moyen âge. Je ne discute pas, j'énonce simplement des faits, dont il est facile à chacun de vérifier l'exactitude. Un palais romain, comme un palais de nos jours, c'est-à-dire une habitation souveraine, dans laquelle il faut trouver des salles de réunion très-vastes, des moyens de communication faciles, ainsi que des appartements habitables, des services publics et privés, des pièces d'apparat et tous les besoins journaliers de la vie, fournit à l'architecte un programme composé de parties dont la situation est trop variée pour qu'il soit possible, sans choquer la raison, de donner à toutes ces parties un vêtement pareil. On l'a tenté depuis le xvii^e siècle, j'en conviens, mais ce n'est certes pas en suivant les traditions antiques, et si c'est une innovation, si c'est en cela que notre architecture prétend être en progrès sur les arts antérieurs, je crois que l'on s'abuse. Les Romains, toutefois, comme les Grecs, aimaient la symétrie des parties; ainsi construisaient-ils un temple, l'édifice était parfaitement symétrique; une salle, l'ordonnance en était symétrique au dehors comme au dedans; un *atrium*, un *xyste*, une basilique, l'axe principal partageait l'ordonnance en deux parties identiques, autant que cela était possible. Dans les détails, ce principe était appliqué; tous les chapiteaux d'un même ordre étaient semblables, ainsi que tous les modillons d'une corniche. Ici le moyen âge diffère sensiblement de l'antiquité, et si, dans un château du xiv^e siècle, comme dans une *villa* antique, les services divers affectaient des formes appropriées à leur destination, les détails de l'architecture étaient variés à l'infini dans chacune des ordonnances du château, tandis qu'ils cherchaient l'uniformité dans chacune des ordonnances de la *villa*.

Et cependant il ne faudrait pas s'y tromper, cette uniformité des détails est beaucoup moins grande dans les monuments antiques que l'on ne le suppose. Il est bon de ne pas tenir trop de compte des dessins de restaurations des monuments antiques; presque toujours, dans ces travaux spéculatifs, on fait pencher la balance du côté de la symétrie lorsqu'il y a doute. J'ai, pour ma part, été fort surpris souvent, en examinant les monuments antiques de l'Italie et de France, de trouver des irrégularités notables là où les restaurations sur le papier m'avaient

fait croire à une parfaite symétrie ; irrégularités qui n'étaient pas toujours la conséquence d'une disposition du terrain, mais qui semblaient bien plutôt une concession à un détail du programme ou à une fantaisie d'artiste. Par le fait, la symétrie absolue, comme on l'entend aujourd'hui, n'existait pas dans les ensembles architectoniques des Romains ; la symétrie, bien plus absolue admise par nous dans les détails existait, mais avec une certaine liberté que l'école académique n'admet plus : ce qui, du reste, est pour les architectes un grand soulagement, car il est doux de songer, lorsque vous avez composé un chapiteau ou un bout de frise, que vous n'aurez plus qu'à laisser les sculpteurs reproduire douze cents fois cette composition d'un jour pendant trois mois. Les esprits inquiets qui prétendent changer un pareil état de choses ont grand tort, cela ne fait pas de difficulté. La routine paresseuse est une souveraine puissante par le nombre de ses sujets et trouve des défenseurs partout ; c'est folie de lutter contre elle.

La composition chez les Romains était d'abord appropriée à chaque nature de construction. L'architecte procédait différemment lorsqu'il concevait une construction voûtée et une construction couverte par des charpentes. Dès le plan, on pouvait dire : ce bâtiment ou cette salle sont voûtés ou lambrissés. En examinant les plans des thermes d'Antonin Caracalla ou de Dioclétien, on comprend non-seulement que ces édifices sont composés de salles grandes et petites, toutes couvertes par des voûtes, mais on peut même reconnaître la forme et la structure de chacune de ces voûtes ; tandis qu'en jetant les yeux sur le plan de la basilique Ulpienne, on est assuré que cet édifice était surmonté d'une charpente apparente ; ainsi donc le mode de construction influait sur la composition architectonique des Romains. De plus, la destination de chaque édifice et de chaque pièce d'un édifice impose à l'architecte romain la dimension et la forme, soit en surface, soit en hauteur. Cela est sensible dans les thermes, les palais, comme dans les édifices les plus simples et les plus vulgaires. Nous observons les mêmes tendances vraies dans les édifices du moyen âge, bien que la forme de l'architecture et les moyens d'exécution soient différents. Pendant le moyen âge comme pendant l'Empire, la structure, la destination d'un bâtiment se reconnaissent dès le plan ; le plan commande : c'est là que l'effort de l'architecte qui compose se produit avec énergie, car, en traçant son plan, l'architecte a réellement vu tout son édifice, et l'arrangement des détails, après ce premier travail, n'est plus qu'un jeu de l'esprit. Ce qui plaît et ce qui doit plaire dans les monuments des Romains, c'est la franchise du *parti pris*, la clarté des détails soumis à l'ensemble. Nous retrou-

vons ces mêmes qualités, avec des formes différentes, dans la bonne architecture du moyen âge; c'est-à-dire des plans rigoureusement conçus suivant le programme et se soumettant aux conditions de la construction: rien de trop, une conception claire dès la base, suivie avec méthode, souvent des élans de génie, mais toujours réglés par la raison et par le savoir du praticien.

Déjà cependant, vers le commencement du xv^e siècle, la science tendait à se substituer au génie individuel de l'artiste; les méthodes, dans la composition des ensembles et des détails, se trouvaient circonscrites par des formules géométriques très-ingénieuses, mais qui devaient étouffer l'artiste sous le praticien. Ce fut alors que, sur les bords de la Loire et dans le Valois, les puissants ducs d'Orléans devinrent les protecteurs d'une nouvelle école d'art, qui tenta peu à peu de rompre avec les anciennes formes usées de l'art gothique. En 1440, on voit ainsi la Renaissance apparaître, les édifices se couvrir d'une enveloppe nouvelle; le fond demeure le même, la composition ne se modifie pas, elle reste l'expression des mœurs du jour et des traditions; mais la forme change. Ce mouvement se développa puissamment lorsque l'un des membres de cette illustre branche des Valois, Louis XII, monta sur le trône. Mais alors, si l'architecture adoptait une parure nouvelle, des formes empruntées, très-librement, à l'antiquité, sa structure comme sa composition restait française et soumise aux habitudes de l'époque. Sous François I^{er} même, la forme gothique s'éteint, mais le fond se modifie à peine. Chambord est encore le plan d'un château français du moyen âge, l'abbaye de Thélème, conçue et décrite par Rabelais, est un plan gothique, et le château de Boulogne, dit de Madrid, qui parut alors une innovation hardie, ne ressemble ni à un palais antique ni à un palais de l'Italie du xvi^e siècle. Le château de Madrid peut être considéré comme le premier essai dans un genre mixte, tenant d'une part aux traditions du moyen âge, de l'autre aux besoins d'une cour qui cherchait à rompre avec les mœurs du passé. Cependant, telle est la puissance de ce préjugé qui veut que nos édifices de la Renaissance viennent d'Italie, qu'un savant écrivain fort versé dans l'étude des arts de la Renaissance, M. le comte de Laborde, semble croire que la conception du château de Boulogne est due au célèbre faïencier italien Della Robbia. Toutefois M. le comte de Laborde, en historien scrupuleux, n'efface pas entièrement le nom du *maître maçon* Pierre Gadier; mais il classe, comme toujours, l'artiste français au second rang, assez arbitrairement à mon avis. Voici ce qu'il dit à propos de la construction de ce château:

« Jérôme Della Robbia était l'artiste créateur, l'homme de génie et

« de goût (on verra tout à l'heure que c'est là une supposition gratuite);
 « Pierre Gadier, le maître maçon, ouvrier soumis (pourquoi soumis?),
 « mais en réalité le véritable constructeur; et si, dans cette association
 « entre deux hommes si diversement doués, l'art est d'un côté, le mé-
 « tier de l'autre, il est possible cependant d'entrevoir et de définir l'es-
 « pèce de compromis qui s'établit entre eux. J. Della Robbia, livré à sa
 « seule imagination, eût donné aux arcades de ses deux étages une
 « ligne suivie sans interruption, et à ses appartements une communica-
 « tion au moyen d'un large escalier; Pierre Gadier, au contraire, coupa
 « cette façade de 80 mètres de développement en trois corps de bâti-
 « ments, au moyen de pavillons qui, montant de fond, présentaient à
 « l'œil leurs surfaces lisses, comme point d'arrêt et de repos, faisant
 « mieux ressortir la richesse des parties ornées, servant aussi de cages à
 « de nombreux escaliers dits vis de Saint-Gilles, restes des *joujoux* de
 « nos architectes du moyen âge¹. »

Il est évident, d'après ce passage, que le titre de maître maçon donné à Pierre Gadier place celui-ci, aux yeux de M. le comte de Laborde, au rang d'entrepreneur ou de commis subalterne. Or, le titre de maître maçon est donné fort tard aux architectes. Pierre Trinqureau, l'architecte du château de Chambord, ainsi que l'a suffisamment prouvé M. de la Saussaye², avait le titre de maître maçon et avait comme tel la « charge et la conduite des bâtiments. » Quant à Della Robbia, sans diminuer son mérite comme modelleur faïencier, comme sculpteur décorateur, il pouvait parfaitement seconder Pierre Gadier et laisser à celui-ci sa liberté d'architecte. Je ne sais quelle eût été la conception de l'artiste italien en cas qu'il eût voulu s'occuper de ce que M. le comte de Laborde appelle le métier de constructeur³, auquel vraisemblablement il n'entendait rien; mais à voir les plans et les élévations du château de Boulogne, il est clair que les souvenirs d'Italie n'ont pas eu, dans la conception de cet édifice, une grande influence. Je suis prêt d'ailleurs à admettre cette influence si l'on peut me citer un seul palais italien qui ait avec le château de Madrid une apparence de parenté. Certes il y a des portiques à Boulogne, il y en avait aussi dans les palais italiens; mais nos châteaux des XIV^e et XV^e siècles en étaient suffisamment pourvus. Les architectures de tous les pays et de tous les temps ont élevé des portiques; ces faïences elles-

¹ *La Renaissance des arts à la cour de France.*

² *Le Château de Chambord*, par L. de la Saussaye. Lyon, 1859.

³ Cette distinction établie par l'un des amateurs les plus éclairés des arts en France, entre l'artiste créateur et le constructeur, fait assez connaître combien l'art de l'architecture est peu connu et apprécié de notre temps.

mêmes décorant tout l'extérieur d'une façade ne se trouvent pas employées de la même manière en Italie ; c'est là une application nouvelle d'une industrie étrangère dont nous pouvons faire honneur à François I^{er} ou à son humble maître maçon. Remarquons que P. 'Gadier meurt en 1531, que Gratien François lui succède ainsi que Jean son fils, ni l'un ni l'autre italiens. De l'Orme continue l'ouvrage et emploie pour terminer la faïencerie Pierre Courtois de Limoges¹. Quant aux escaliers à vis, considérés comme un reste des *joujoux* du moyen âge, ce sont des joujoux fort utiles, lorsqu'il s'agit d'arriver dans un espace étroit aux étages supérieurs ; ne pourrait-on avec plus de raison donner le nom de *grands joujoux* à ces escaliers à doubles rampes qui tiennent dans nos édifices une place inutile, et qui, par leur aspect monumental exagéré, me font toujours penser à ces préambules des poètes, vous annonçant en vers pompeux de si belles choses qui ne viennent jamais ? L'architecture des Romains, qu'on nous cite volontiers comme un modèle à suivre, n'a jamais donné aux escaliers qu'une importance très-secondaire ; elle ne s'est pas fait faute d'employer la vis, bien avant celle de Saint-Gilles. Primatice, il est vrai, est chargé d'achever Boulogne, et naturellement il fait revenir son compatriote, le modeleur faïencier Della Robbia. Quoi qu'il en soit, et faïences à part, Boulogne est un château français par son plan, par ses élévations, par sa construction, par ses détails d'architecture et par ses distributions intérieures.

La composition de ce château mérite donc de fixer notre attention, d'autant qu'elle est le point de départ de toutes les belles maisons de plaisance des XVI^e et XVII^e siècles, si remarquables en France comme disposition et comme style d'architecture. Le château de Boulogne, dont nous donnons planche XV le plan, à rez-de-chaussée, comprenait un étage mi-souterrain voûté, un rez-de-chaussée, un premier étage, un second et un troisième étage, puis un étage sous combles mansardé. A Paris, l'orientation du Nord est fâcheuse ; aussi l'architecte a-t-il eu le soin de planter son château de manière à ce que toutes les façades pussent tour à tour être rechauffées par les rayons du soleil. Ce que l'on demandait alors dans une habitation seigneuriale, c'était avant tout une grande salle : la *salle*, le lieu de réunion accessible à tous, central, avec son estrade, ou partie réservée pour le seigneur et ses familiers ; puis des logements indépendants au besoin, comprenant chacun une grande chambre et une garde-robe, pièce qui correspond aujourd'hui à nos

¹ Voyez dans l'excellent ouvrage de M. A. Berty, *La Renaissance monumentale en France*, la notice sur le château de Madrid.

cabinets de toilette et boudoirs. On voulait avoir aussi des escaliers nombreux, indépendants, *joujoux* si l'on veut, mais *joujoux* permettant à chaque habitant de sortir de chez lui ou d'y rentrer sans être vu. Ce sont là encore les traditions de l'habitation féodale.

Le plan du château de Madrid se conforme exactement à ce programme. En effet, nous voyons d'abord en A, la grande salle centrale avec sa sallette réservée, B; au milieu s'élève une vaste cheminée C, autour de laquelle un grand nombre de personnes peuvent circuler ou s'asseoir. L'architecte a même eu la précaution de laisser derrière cette cheminée un couloir D, qui permet de passer d'un côté à l'autre de la sallette sans déranger les personnes qui, étant assises autour du foyer, remplissaient l'espace laissé entre celui-ci et la grande porte. De plus, un petit escalier dérobé E communiquait de cette sallette à celle du premier étage. En F et F', nous trouvons huit grandes chambres avec leurs huit gardes-robes G, gardes-robes et chambres indépendantes, et ayant toutes des issues sur les portiques H ou sur la grande salle. En I, six escaliers qui montent de fond, desservent les divers logements et les portiques ou terrasses. Les chambres F' ont de plus une antichambre commune K. Les portiques pratiqués devant ces chambres, peu profonds, très-ouverts, permettaient à la lumière et au soleil de s'introduire dans l'intérieur des appartements, et donnaient une communication couverte pour y accéder sans passer d'une pièce dans l'autre. Les portiques élevés devant la grande salle, très-larges au contraire, ajoutaient à l'agrément de ce lieu de réunion, en fournissant une promenade extérieure couverte. D'ailleurs, si l'architecte a cherché à donner à la masse de son édifice un aspect parfaitement symétrique, il a percé ses jours et ses portes en raison de la disposition des pièces, et sans se soucier le moins du monde de faire concorder les axes de ses trumeaux avec les piles du portique. Il n'a pas craint de faire ces passages biais qui, des portiques ou des chambres, communiquent aux escaliers et gardes-robés d'angle, et rendaient le service ou la circulation facile. Là encore les traditions du château féodal se font sentir : les portes, fenêtres et couloirs sont placés en raison du besoin des habitants; on ne se préoccupe pas d'écorner une pièce, de faire un percement oblique, de déranger un axe. En élévation, l'artiste rachètera ce défaut (si c'en est un) par des arrangements de détail qui lui fourniront des motifs imprévus, charmants, quoiqu'ils ne puissent être goûtés par les artistes voués au culte du plan dit académique. Deux larges perrons (encore une tradition du château féodal) descendent des deux côtés de la grande salle sur le terre-plein au milieu duquel s'élevait le château. Eh bien, cette façon de disposer un portique devant

un mur percé de baies, indépendamment des axes des trumeaux, est une méthode antique fort prisée par les Grecs. Notons que les portiques latéraux n'étaient point voûtés, mais couverts par des plafonds à caissons de pierre et de terre cuite vernissée; qu'ainsi l'architecte n'avait nul besoin de placer des pilastres le long des murs des appartements, dans l'axe des piles du portique, tandis que les deux portiques de la grande salle, plus larges, dont les piles sont plus épaisses, étaient couverts par des arcs-doubleaux recevant des plafonds à compartiments, et qu'ici l'architecte avait posé les piles de ces portiques dans l'axe des trumeaux afin d'y pratiquer les pilastres nécessaires à l'établissement de ces arcs-doubleaux. On reconnaît encore l'influence de la tradition gothique, du château seigneurial, dans ces pavillons d'angle, flanquant les façades et donnant de la légèreté, du mouvement, à cette masse de constructions.

Si nous ne consultons que le programme, nous reconnaitrons qu'il est exactement rempli dans la composition du château de Madrid: 1° orientation excellente; 2° grande quantité de logements groupés le plus près possible du lieu de réunion, la grande salle; 3° services et communications faciles; 4° appartements pouvant être mis en communication entre eux ou rendus indépendants; 5° bâtiments très-profonds, frais en été, chauds en hiver par conséquent; 6° portiques abrités du vent par les dispositions des pavillons d'angle, largement ouverts et peu profonds, pour ne pas porter une ombre triste sur les fenêtres des appartements; 7° sous-sol voûté, bien éclairé, destiné aux offices et cuisines. Pour un prince comme François I^{er}, ce n'était pas là une de ces grandes résidences royales telles que Fontainebleau ou Chambord; c'était un pavillon où l'on pouvait séjourner avec une petite cour; mais c'était une charmante retraite, entourée d'un parc qui n'avait pas moins de huit kilomètres de tour; et ce serait encore, avec nos usages, et sauf quelques modifications de détail, un magnifique château, très-heureusement distribué et fort agréable à habiter. Le premier étage reproduit presque identiquement le plan du rez-de-chaussée.

L'élévation du château de Boulogne, que nous donnons planche XVI, tient tout ce que promet le plan¹. Chaque partie est franchement accusée: à l'extérieur, les dispositions intérieures s'écrivent clairement; on distingue jusqu'au nombre des appartements; la silhouette est heureuse, et cette architecture mouvementée, rendue brillante par des terres cuites émaillées serrées dans les frises, entre les archivoltés, sur les couronnements

¹ Afin de ne pas trop réduire cette élévation, nous ne présentons que la moitié de l'une des faces principales.

et les trumeaux supérieurs, était pour ainsi dire épaulée, affermie par ces pavillons, présentant des points solides aux angles. Ce château ne ressemble pas à l'architecture antique romaine; il ne rappelle nullement les palais italiens de Florence, de Rome, de Venise, de Sienne, de Brescia, de Vérone ou de Padoue des xv^e et xvi^e siècles; il n'est plus une de ces résidences seigneuriales du beau temps de la féodalité; et cependant, s'il tient à quelques traditions du passé, c'est à ces vieilles habitations françaises si bien appropriées aux besoins de ceux qui les avaient fait élever, si peu connues de nos jours et si mal appréciées, parce que nous n'en possédons que des ruines à peine étudiées.

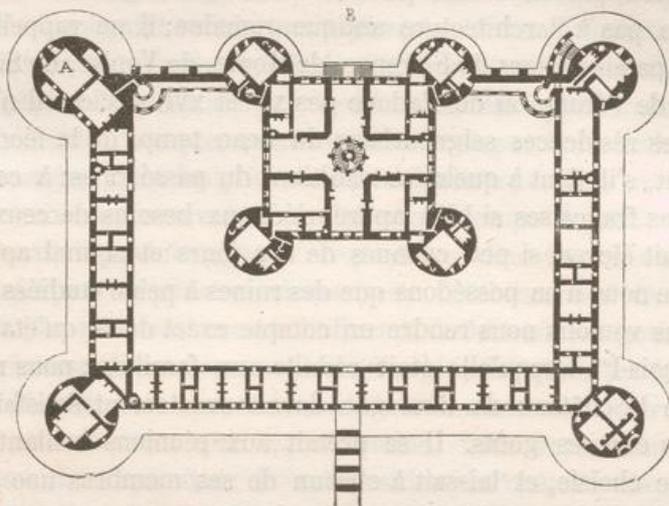
Si nous voulons nous rendre un compte exact de ce qu'était la cour de François I^{er}, lorsqu'elle était réduite aux familiers, nous reconnaitrons que le château de Boulogne devait exactement satisfaire à ses habitudes et à ses goûts. Il se prêtait aux réunions brillantes d'une assemblée choisie, et laissait à chacun de ses membres une complète indépendance. Chaque invité pouvait, de son appartement, sortir dans les jardins sans que cette absence pût être signalée. Dans la grande salle centrale, répétée au premier étage, cette indépendance était même respectée; car si le souverain voulait n'être entouré que d'un petit nombre de courtisans, il se retirait dans la sallette, alors que les autres personnes de la cour jouaient ou causaient dans la grande salle. Pendant la chaleur du jour, l'un des portiques livrait une promenade fraîche du côté du Nord - Est; s'il faisait frais, au contraire, le portique du Sud-Ouest permettait de profiter des rayons du soleil. Remarquons encore que ces deux portiques, engagés entre les saillies des bâtiments, mettaient les promeneurs à l'abri des courants d'air. De ces portiques on pouvait se rendre dans les appartements privés, à tous les étages, sans que cet éloignement pût être remarqué; on pouvait aussi entrer dans la sallette sans traverser la grande salle. Évidemment, des dispositions aussi ingénieuses, qui dénotent des habitudes particulières, avaient été indiquées dans le programme imposé à l'architecte.

Ce que nous devons étudier, c'est le soin apporté par l'architecte dans l'observation de ce programme; comment ce programme commande impérieusement; comment l'architecture devient souple et docile, et comment, en résumé, l'artiste, tout en se soumettant scrupuleusement à des besoins définis, sait rester indépendant.

Sur une échelle beaucoup plus grande et des données plus monumentales, Chambord (figure 1¹) nous présente un plan analogue: une grande

¹ A l'échelle de un demi-millimètre pour mètre.

salle centrale, en forme de croix, au milieu de laquelle s'élève un escalier gigantesque à double vis, qui dessert tous les étages ; puis quantité



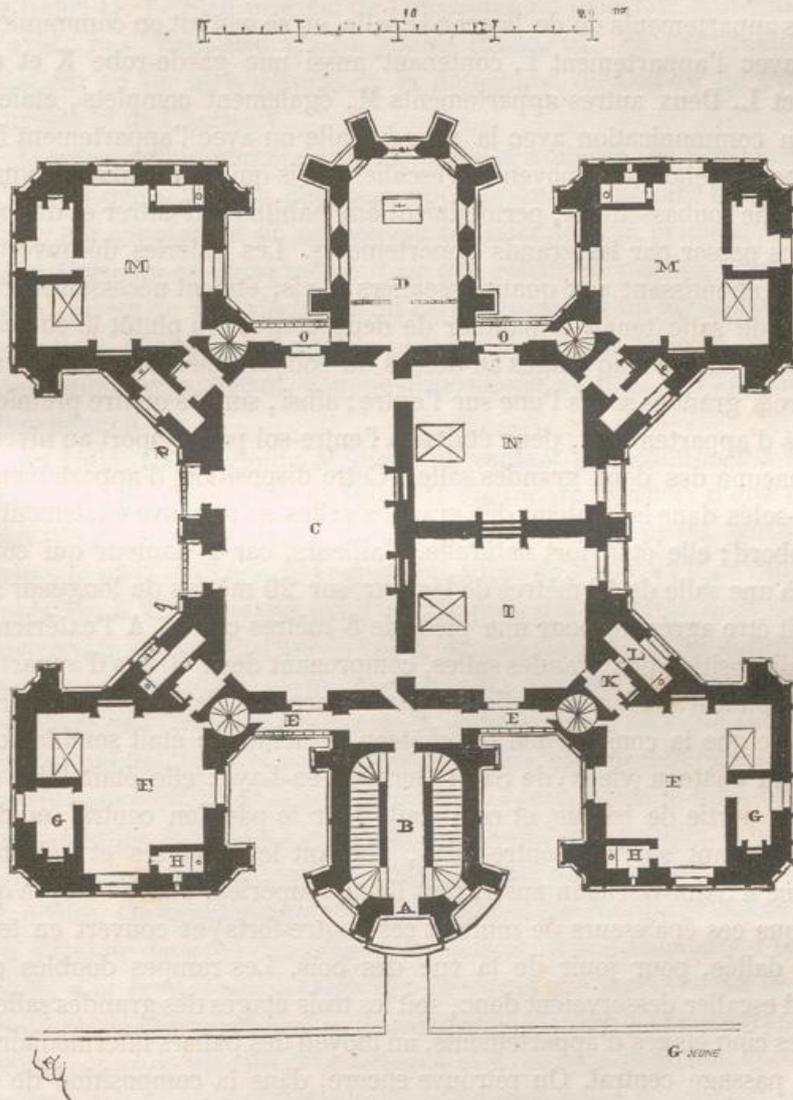
de petits appartements complets entre-solés, possédant tous leur escalier particulier et des communications avec la grande salle. La construction de Chambord précéda de quelques années celle du château de Boulogne. Le château de la Muette, au contraire, sur une échelle plus petite que celui de Madrid, nous fournit un plan conçu d'après le même programme.

Le château de la Muette (figure 2¹) avait été élevé aussi par François I^{er}, « lequel, dit Du Cerceau, après avoir fait bastir le chasteau « de Saint-Germain-en-Laye, voyant iceluy luy estre tant à gré, comme « d'estre accompagné d'un bois si prochain, il choisit un endroit en « iceluy, près d'un petit marescage, distant de deux lieues dudit chas- « teau, où les bestes rouses, lassées de la chasse, se retiroyent ; et y fit « dresser cette maison, pour avoir le plaisir de voir la fin d'icelles, et « la nomma *la Muette*, comme lieu secret, séparé et fermé de bois « de tous côtez. Toutefois, estant bastie royalement, elle ne se peut « tenir si muette ni cachée, qu'elle n'apparoisse outre le bois de sa « grandeur. » Ici le programme était nécessairement donné par le prince, qui voulait trouver au fond des bois une retraite tranquille pour terminer une journée de chasse avec quelques intimes ; aussi paraît-il que cette composition étrange devait satisfaire exactement aux conditions de ce programme.

¹ A l'échelle de deux millimètres pour mètre.

Sur un étage de soubassement renfermant les offices s'élevait le rez-de-chaussée (figure 2) ; l'entrée du château était en A, un petit pont y

2



conduisait; de chaque côté d'un passage B se trouvaient deux rampes avec paliers, dont nous allons tout à l'heure faire connaître la destination. Du passage B on entrait en face, un peu obliquement (ces entrées obliques n'avaient alors rien qui choquât les habitudes), dans la grande salle C, ayant des vues sur trois côtés, deux balcons, deux cheminées, deux entrées dans de grandes chambres à coucher, et une porte don-

nant dans la chapelle D. Par les deux galeries découvertes E du passage B on arrivait à deux escaliers à vis montant de fond, où on pouvait entrer à rez-de-chaussée dans les appartements F, se composant chacun d'une chambre à coucher, d'une garde-robe G et d'un cabinet H. La garde-robe et la chambre étaient chauffées par des cheminées. De l'un de ces appartements ou de la grande salle, on se mettait en communication avec l'appartement I, contenant aussi une garde-robe K et un cabinet L. Deux autres appartements M, également complets, étaient mis en communication avec la grande salle ou avec l'appartement N, ou avec les dehors, au moyen des escaliers à vis qui, descendant jusqu'à l'étage de soubassement, permettaient aux habitants d'entrer et de sortir sans passer par les grands appartements. Les galeries découvertes E et O, aboutissant aux quatre escaliers à vis, étaient nécessaires, car la grande salle tenait la hauteur de deux étages; ou plutôt le château se composait de cinq étages au-dessus du soubassement, et il n'y avait que trois grandes salles l'une sur l'autre; ainsi, sur les quatre premiers étages d'appartements, deux étaient à l'entre-sol par rapport au niveau de chacune des deux grandes salles. Cette disposition d'appartements entre-solés dans la hauteur des grandes salles se retrouve également à Chambord; elle était fort naturelle, d'ailleurs, car la hauteur qui convient à une salle de 10 mètres de largeur sur 20 mètres de longueur ne saurait être agréable pour une pièce de 8 mètres carrés. A l'extérieur, cette disposition des grandes salles, comprenant deux étages d'appartements, était franchement indiquée par les arcades de la face *ab*; car il faut dire que la construction du château de la Muette était semblable à celle du château (vieux) de Saint-Germain-en-Laye; elle était faite en grande partie de brique, et consistait, pour le pavillon central, en des arcs reposant sur des contre-forts, abritant les fenêtres et balcons. Comme à Saint-Germain aussi, tout l'étage supérieur était voûté (ce qui explique ces épaisseurs de murs et ces contre-forts) et couvert en terrasse dallée, pour jouir de la vue des bois. Les rampes doubles du grand escalier desservaient donc, soit les trois étages des grandes salles, soit les cinq étages d'appartements, au moyen des paliers intermédiaires et du passage central. On retrouve encore, dans la composition de ce plan, la subtilité dont avaient fait preuve les architectes du moyen âge lorsqu'il s'agissait d'élever ces châteaux à la fois forteresses et lieux de plaisance; mais déjà on voit percer les tendances vers les dispositions symétriques, absolues des idées, et surtout des intentions nouvelles qui ont toutes les peines du monde à s'affranchir des traditions.

Mais pendant ce xvi^e siècle si agité, si actif, si brillant, beaucoup

d'entreprises étaient commencées, peu étaient achevées, et on aurait grand tort de juger son architecture souvent sur des conceptions incomplètes, sur des parties d'ensembles qui jamais n'ont été exécutés. Ainsi nous n'avons pas l'idée de ce que devait être le Louvre de François I^{er} et de Henri II. Le plan original de l'ensemble du palais de la Renaissance n'existe pas, peut-être n'a-t-il jamais existé, car les constructions se faisaient au fur et à mesure de la démolition du Louvre de Philippe-Auguste et de Charles V.

D'autres palais comme ceux de Blois, d'Amboise, de Fontainebleau, n'étaient que d'anciens châteaux appropriés aux besoins nouveaux, et dont, par conséquent on ne pouvait modifier le plan primitif. Celui de Saint-Germain-en-Laye même, bien que rebâti en totalité, sauf la chapelle, qui est du XIII^e siècle, ne fut certainement qu'un logis élevé sur les fondations et soubassements du château féodal. Ce ne sont pas là des conceptions appartenant, comme dispositions de plan, à l'époque de la Renaissance.

En 1564, Catherine de Médicis, ne voulant plus continuer à habiter le château des Tournelles où Henri II était mort, fit choix d'une maison déjà célèbre par sa position salubre, hors la ville, sur les bords de la Seine, et où la duchesse d'Angoulême, mère de François I^{er}, avait recouvré la santé. Cette maison avait pris le nom des tuileries dont elle était environnée et qui, dès l'année 1372, étaient établies en cet endroit. Catherine acheta cette maison, ainsi que les terrains qui l'entouraient, et Philibert de l'Orme fut chargé de la construction d'un vaste palais destiné à l'habitation de la reine mère. Le plan du rez-de-chaussée de ce palais nous a été laissé par Du Cerceau¹. C'est, il faut le dire, un projet fort singulier, largement composé, où l'influence antique se fait sentir cette fois de la manière la plus évidente, mais aussi où s'efface la tradition française. On ne comprend pas trop comment une maison princière aurait pu s'établir dans cet ensemble monumental, d'une distribution peu pratique, si on la compare à celles des châteaux que nous venons de citer. Philibert de l'Orme ne put qu'élever (voir la planche XVII) le corps de bâtiment compris entre les deux lettres A et B, du côté du jardin; encore son projet a-t-il depuis été tellement modifié qu'à peine si on trouve, dans ce que nous voyons aujourd'hui, quelques traces de son œuvre. Ce plan rappelle plutôt un palais asiatique qu'un château français. Il faut croire que l'intention de l'architecte était de disposer des logements au-dessus des immenses galeries C; toujours est-il que les troubles de la Ligue for-

¹ *Des plus excellens bastimens de France.*

cèrent Catherine de suspendre les travaux, et qu'elle n'habita jamais les Tuileries. Quelque peu pratique que soit le plan de Philibert de l'Orme, il faut cependant reconnaître que ce palais eût été plus habitable que ne l'est le palais actuel des Tuileries, sorte de galerie sans fin, coupée par des murs de refend, sans cours de service, sans communs, sans dégagements, sans escaliers convenables.

Jetons un instant les yeux sur la composition de Philibert de l'Orme. L'entrée principale du palais devait être placée du côté de la ville, en D, à peu près où se trouve aujourd'hui l'arc de triomphe élevé par Percier et Fontaine. On trouvait une grande cour d'honneur E, bordée à rez-de-chaussée de chaque côté par deux portiques ou galeries ouvertes. Quatre cours plus petites, séparées par deux amphithéâtres, devaient probablement être destinées aux services. A quoi auraient servi ces deux amphithéâtres? c'est ce que je ne saurais dire; probablement à donner des fêtes ou des ballets, si fort en vogue à cette époque. L'un des deux était peut-être un manège. La grande salle était en F, et sa disposition est fort belle. On montait au logis royal placé du côté du jardin par un escalier magnifique, qui subsistait encore au milieu du xvii^e siècle. Les portiques H, sur le jardin, portaient une terrasse que nous avons vue de nos jours quoique sa disposition eût été modifiée. Mais sans discuter sur la valeur ou la réalité des plans que nous a laissés Du Cerceau (car j'incline à croire qu'à l'exécution, Philibert de l'Orme, qui était un homme essentiellement pratique, l'eût beaucoup modifié), prenons une partie du bâtiment qu'il éleva sur ce jardin, et examinons en détail sa composition architectonique (planche XVIII).

On s'est si bien habitué dans le domaine des arts aux exagérations, à prendre le gros pour le grand, le luxe effronté pour la richesse, le bruit pour l'harmonie, qu'on a quelque peine à se remettre au niveau vrai, d'où l'on peut apprécier ce qui est délicat, modéré, fin, frappé au coin du bon goût. Plus qu'aucun de ses contemporains, Philibert de l'Orme était peut-être l'artiste dont le goût était le plus sûr, le sentiment le plus vrai, les principes les plus sévères. Cela ressort non-seulement de ses travaux comme praticien, mais de son œuvre écrite, à laquelle on ne saurait trop recourir dans les temps comme le nôtre où les arts se fourvoient, abandonnés qu'ils sont aux caprices les plus étranges ou à des routines si peu justifiées par l'état des connaissances de notre société moderne. Dans les œuvres de Philibert de l'Orme on constate une étude attentive et soigneuse des proportions, des rapports harmonieux qui semblent les plus simples, mais qui cependant sont le résultat d'une connaissance parfaite de son art et des moyens mis à sa disposition;

nous voyons percer dans la composition du portique de rez-de-chaussée du palais des Tuileries, vers le jardin, le bon côté du génie français, peu d'idées nouvelles, l'application même d'idées anciennes, mais un tour particulier, un raisonnement subtil et délicat.

Cette galerie n'est, à tout prendre, qu'une composition empruntée aux arts de Rome antique ; mais où l'artiste français se fait sentir, c'est dans la structure du portique qui non-seulement est franchement accusée, mais encore devient un motif de décoration. Montant sa construction par assises, Philibert de l'Orme a indiqué chacune d'elles dans les pieds-droits, et surtout dans les colonnes ioniques, par une ornementation particulière. Pour ces colonnes, chaque tambour de pierre cannelé est séparé par une assise basse de marbre délicatement ciselée. La sculpture de la pierre est refouillée, vive, tandis que celle que reçoivent les bagues de marbre est plate et fine comme la matière sur laquelle on l'a ciselée. C'est aussi sur les tambours de marbre que sont figurés les attributs, rappelant le malheur dont Catherine avait été frappée. Il semble que, par un sentiment de délicatesse, l'artiste avait voulu reproduire sur la matière la plus durable, et seulement sur celle-ci, les regrets de la veuve de Henri II : miroirs et plumes brisés, massues (emblème de la force) enlacées dans des cordelettes nouées (emblème du veuvage), lauriers flétris¹. D'ailleurs la proportion de l'ordre, avec son haut stylobate formant clôture entre les arcades, avec son entablement délicat surmonté autrefois d'une balustrade, est des plus heureuses. Le mur du fond du portique était percé de deux en deux arcades par une fenêtre garnie de meneaux ; entre elles, dans des renforcements égaux à ces fenêtres, l'appareil des pieds-droits, si bien divisés en assises hautes et basses, était rappelé. Le premier étage, en retraite et au niveau du fond du portique, était composé en attique mansardé, sur lequel venait pénétrer le comble.

Notre gravure nous dispense d'une plus longue description. Cette ordonnance supérieure, se détachant sur le ton sombre de la couverture, formait un couronnement des plus riches. C'était bien là une architecture de palais, grande et noble par ses masses, précieuse par ses détails. Au centre de ces deux galeries, le large escalier à double vis, qui passait

¹ A ce propos, on vaudra bien remarquer que les trumeaux et fenêtres du premier étage, parmi leurs ornements, présentent le chiffre si connu dans lequel on veut voir une H et un D couronnés : Henri II et Diane de Poitiers. On conviendra qu'après la mort de Henri II, il n'était guère possible de voir ces deux initiales sculptées sur un palais élevé par la reine Catherine. C'est que ce chiffre, si souvent répété sur les monuments élevés sous Henri II, peut être composé des deux initiales H et C : Henri II et Catherine.

pour une des merveilles de la Renaissance, était couronné par une coupole élégante, flanquée de quatre échauguettes. Les deux extrémités devaient se terminer, ainsi que l'indique le plan, par deux pavillons destinés à l'habitation; d'une proportion convenable, ces pavillons n'écrasaient point la délicate architecture du centre, comme le faisaient les deux pavillons confiés à l'architecte Jean Bullant, après la mort de de l'Orme. A mon avis, ce qui reste de l'œuvre de Jean Bullant (fort défigurée d'ailleurs), ne saurait soutenir la comparaison avec les quelques fragments encore debout, quoique très-mutilés, de la galerie inférieure de Philibert de l'Orme.

L'histoire de la construction du Louvre et des Tuileries pendant les xvi^e et xvii^e siècles est faite pour nous rendre circonspects, lorsqu'il s'agit de juger les compositions des architectes de la Renaissance. C'est à grand'peine si l'on parvient à saisir l'idée première d'un artiste au milieu des intrigues, des tiraillements sans nombre qui faisaient changer les projets et les hommes à quelques années d'intervalle. Ce que nous voyons aujourd'hui de ces palais (je parle des parties les plus anciennes) est le résultat de conceptions si diverses, de superpositions si étranges, qu'on ne saurait chercher là dedans l'œuvre d'un homme, mais seulement quelques fragments épars, d'un goût charmant, comme cette galerie des Tuileries, comme l'angle intérieur sud-ouest de la cour du Louvre, comme le rez-de-chaussée de la galerie d'Apollon et celui à la suite sur le quai. C'est donc surtout dans les œuvres graphiques et les textes laissés par nos architectes de la Renaissance qu'il faut chercher le sentiment qui les guidait. Je ne puis résister au plaisir de citer encore ici, à ce sujet, quelques lignes écrites par Philibert de l'Orme, qui indiquent bien clairement les tendances de cet esprit sobre lorsqu'il s'agit de la forme extérieure et des décorations convenables aux édifices. D'ailleurs ce que disait notre confrère, avec tant de raison, il y a trois siècles, serait plus que jamais applicable aujourd'hui.

« J'ay toujours été d'avis qu'il vaudroit mieux à l'architecte ne
 « sçavoir faire ornements ne enrichissements de murailles ou autres,
 « et entendre bien ce qu'il faut pour la santé et conservation des
 « personnes et de leurs biens. Ce qu'aujourd'huy est pratiqué tout au
 « contraire : car plusieurs qui font profession de bastir, et se veulent
 « dire architectes et conducteurs des œuvres, ne s'estudient à cela,
 « pour autant peult estre qu'ils ne l'entendent; et si on leur en parle,
 « ils le trouvent fort nouveau. Et que piz est, je voy quelque-fois que
 « noz seigneurs qui font édifier s'arrestent plus à vouloir faire de

« beaux ornements enrichis de pilastres, colonnes, corniches, mou-
« lures, basses tailles, et incrustations de marbre, et autres, qu'à
« cognoistre la situation et nature du lieu de leurs habitations. Je ne
« dy pas qu'il ne soit convenable et fort bon de faire très-beaux orne-
« ments et fassades enrichies pour les Roys, Princes et seigneurs,
« quand ils le veulent ainsi. Car cela donne un grand contentement et
« plaisir à la veuë : principalement quand telles fassades sont faictes
« par symmétrie et vraye proportion, et les ornements appliquez en un
« chacun lieu, ainsi qu'il est nécessaire et raisonnable. Par ainsi les
« choses délicates seront aux cabinets, étuves, baigneries, galleries,
« bibliothèques, es lieux où les seigneurs hantent souvent et prennent
« plus de plaisir, et non aux fassades des logis, vestibules, portiques,
« peristyles et lieux semblables. Je ne sache homme qui ne dise qu'elles
« seroient mal convenables en une cuisine, et lieux où logent les servi-
« teurs. Mais lesdictes choses doivent être faictes avec grand art et
« maiesté d'architecture, et non point de feuillage, ny basse taille, qui
« ne ramassent qu'ordures, villenies, nids d'oyseaux, de mouches et
« semblable vermine. Aussi telles choses sont si fragiles et de si peu
« de durée, que quand elles commencent à se ruyner, au lieu de donner
« plaisir, elles donnent un grandissime desplaisir et triste spectacle,
« accompagné de grand ennuy. J'appelle tout cela despense perdue,
« sinon pour servir de melancholique despit à l'advenir. Pour ce je
« conseille à l'architecte, et à tous ceux qui font profession de bastir,
« qu'ils s'estudient plustost à cognoistre la nature des lieux, que à faire
« de tant beaux ornements, qui le plus souvent ne servent que de filets
« à prendre les hommes, ou ce qui est dans leurs bourses. Véritable-
« ment il est trop plus honneste et utile de sçavoir bien dresser un logis
« et le rendre sain, que d'y faire tant de mireliques, sans aucune
« raison, proportion ou mesures, et le plus du temps à l'adventure,
« sans pouvoir dire pourquoy. Combien que je confesse qu'il faut sçavoir
« l'un et l'autre, et mettre chascune chose par bon ordre et ornément,
« ainsi qu'on la demande, à fin de rendre les habitations saines et
« belles..... Mais pour revenir à nostre propos délaissé, il faut que
« les ornements et décorations de fassades soient à propos et correspon-
« dantes au dedans du logis, et que les séparations des salles, chambres,
« et ouvertures des fenestres et croisées ne donnent aucune difformité
« à la face de la maison qui est par dehors. Aussi je ne voudrois point
« que lesdits ornements des faces empeschassent qu'on ne peust donner
« les vrayes mesures qu'il faut à une salle ou chambre, et aussi qu'on
« ne peust mettre les portes, fenestres et cheminées aux lieux plus

« commodes et nécessaires, *sans y rien faire par contrainte*, ains plus-
« tost par les moiens de l'art et de nature..... ¹ »

C'est bien là l'homme qui bâtit le château d'Anet, qui a marqué son passage au palais des Tuileries, qui éleva quantité de charmantes habitations à Lyon, et qui conçut le monument de François I^{er} à Saint-Denis. Toutefois ces esprits sages, critiques, sobres, ne sont pas ceux généralement auxquels les plus grands travaux sont confiés ². Il semblerait cependant que les principes émis par Philibert de l'Orme portèrent des fruits, car, après lui, l'architecture, chez nous, s'éloigne de plus en plus de la fantaisie, maîtresse presque absolue de la plupart des artistes, pendant la première moitié du xvi^e siècle, pour se renfermer dans des règles de plus en plus sévères. Il est vrai que les dernières années de ce siècle ne favorisent guère les tendances vers le luxe inutile, et que la haute noblesse de France, en grande partie protestante, avait bien autre chose à faire que de songer à se bâtir des habitations somptueuses. Aussi voyons-nous, dans un recueil publié par Du Cerceau (Jacques Androuet), un ensemble de compositions de maisons des champs, dans lesquelles sont scrupuleusement observés ces principes, si conformes à la raison, émis par Philibert de l'Orme ³. Cet ouvrage donne un certain nombre d'habitations de campagne, depuis les plus modestes jusqu'à de petits châteaux, parmi lesquelles on trouve des plans charmants comme composition, et des élévations dont le mérite principal réside dans une parfaite « correspondance du dehors au dedans, » comme dit de l'Orme.

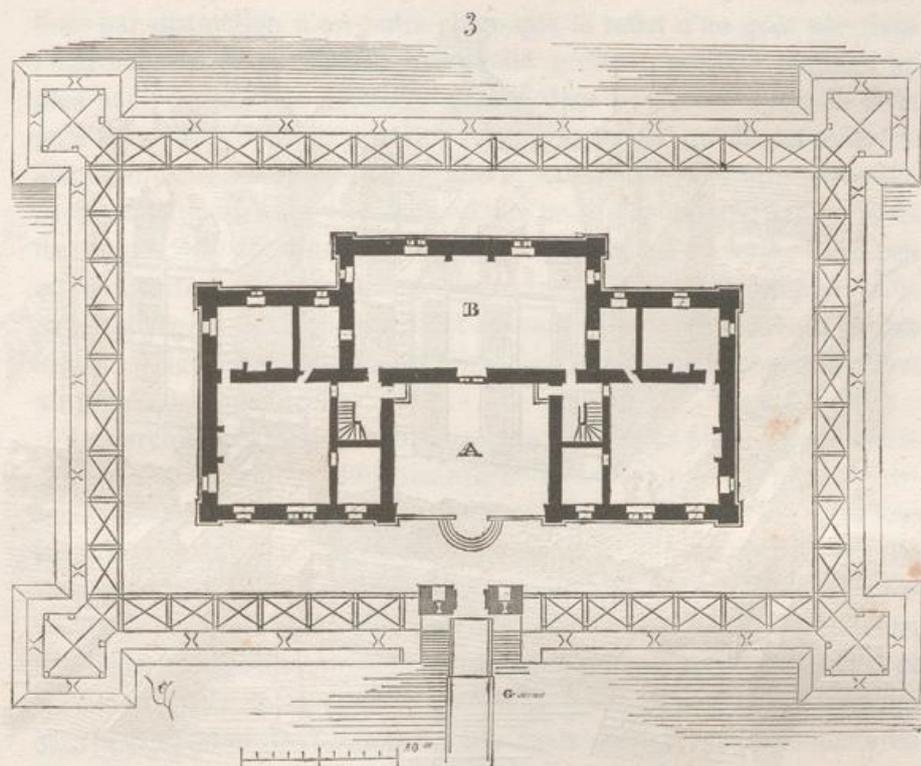
Les façades dépourvues d'ornements tirent tout leur mérite d'un certain mouvement de lignes donné par les plans, de la disposition judicieuse des combles et d'un sentiment très-fin des proportions. D'ailleurs, Du Cerceau, en homme pratique, fournit dans le texte qui accompagne les planches les devis de chacune de ces habitations, ainsi que les explications nécessaires à leur construction. Beaucoup de ces plans rappellent encore en petit la disposition générale des plans des châteaux de Madrid et de la Muette, c'est-à-dire une grande salle centrale autour de laquelle se groupent plusieurs appartements privés. Si le roi se contentait d'une vaste pièce qui servait de lieu de réunion tout le jour et même

¹ *L'Architecture* de Philibert de l'Orme, liv. I, ch. VIII. Paris, 1576.

² Voyez *Les Grands Architectes français de la Renaissance*, par Ad. Berty, 1860. Dans cet excellent ouvrage on trouve quantité de documents précieux sur nos architectes du xvi^e siècle.

³ Voyez le *Livre d'archit. de Jac. Androuet Du Cerceau.... pour seigneurs, gentilshommes et autres qui voudront bastir aux champs, etc.* Paris, 1615.

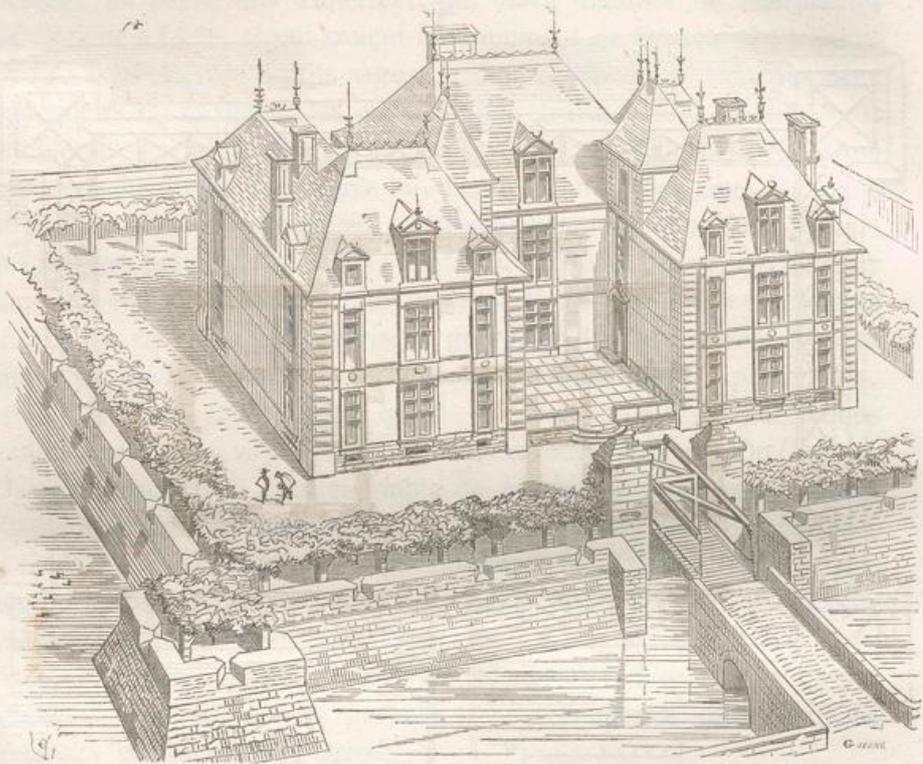
de salle de banquet, à plus forte raison, les particuliers considéraient-ils cette disposition comme satisfaisant aux besoins d'un châtelain; c'est qu'en effet on vivait dans la salle, c'est là qu'on recevait, qu'on mangeait, qu'on passait les journées pluvieuses et les soirées en devisant.



Chacun ne se tenait dans son appartement que pour dormir, pour s'habiller, ou si l'on était indisposé.

Voici (figure 3) un des plans de ce recueil de Du Cerceau. Le manoir est établi, suivant l'usage de cette époque, sur un terre-plein ayant une apparence de défense et entouré d'un fossé plein d'eau. Il faut dire que l'architecte a eu le soin de planter sur les parapets de ses courtines et bastions une treille formant ainsi autour de l'habitation une ceinture de verdure et une promenade ombragée. En A est une petite cour relevée avec son perron, c'est encore là une tradition du moyen âge; c'est la cour seigneuriale. La grande salle est en B; disposée pour apercevoir les dehors, elle est éclairée de quatre côtés, et cependant communique à quatre appartements au rez-de-chaussée et à deux escaliers qui montent à des appartements semblables au premier étage. Chacun d'eux possède sa garde-robe et sa sortie particulière. On observera que les paliers

inférieurs des escaliers servent de vestibule à la grande salle en même temps qu'aux deux appartements principaux. Certes, si l'on se reporte aux usages du temps, il est impossible de trouver une distribution plus



convenable, plus simple et qui se prête à une composition architectonique plus heureuse en élévation. En effet, si nous examinons cette élévation (fig. 4), nous voyons là un charmant manoir dont le dehors explique parfaitement l'intérieur. C'était un parti pris alors, comme pendant le moyen âge et pendant l'antiquité, de donner une couverture particulière à chaque corps de bâtiments; ce qui laissait à l'architecte une grande liberté dans la plantation de ses logis, et ce qui fournissait les moyens d'obtenir des aspects très-pittoresques. Plus tard on trouva que cette habitude des constructeurs manquait de noblesse, et on engloba tous les services, grandes salles et chambres, sous une couverture uniforme. On peut admettre au contraire que des corps de logis, ainsi distingués par leurs combles particuliers, présentent un groupe de constructions monumentales, quelque modeste que soit l'habitation. Beaucoup de maisons de campagne, de bourgeois du XIX^e siècle, ont plus de logement que n'en donne ce manoir et bien peu ont aussi bon air.

La qualité principale des œuvres d'architecture de la Renaissance, en prenant celle-ci du milieu du xv^e siècle jusqu'au règne de Louis XIII, réside dans une certaine *distinction* que l'on ne retrouve plus qu'exceptionnellement parmi les édifices élevés depuis lors. Ce que nous entendons par distinction n'est autre chose que le reflet d'un goût sûr dans l'état habituel de la société. L'antiquité grecque possède toujours au plus haut degré cette précieuse qualité dans les choses d'art. Je dirai qu'elle est trop délicate pour les Romains, tandis qu'elle est naturelle aux architectes français du xvi^e siècle; elle doit en effet être naturelle, car si la distinction est cherchée, si elle ne se produit que par un effort de l'esprit, elle mène tout droit à la manière et à l'afféterie. C'est peu en architecture d'étaler des richesses; rien d'ailleurs n'est plus facile avec de l'argent. La difficulté, c'est de donner un parfum d'art aux choses les plus vulgaires ou les plus simples; c'est de savoir rester sobre, même au milieu des splendeurs.

Les architectes de la Renaissance ne vivaient pas plus en grands seigneurs alors qu'aujourd'hui, mais ils ne formaient pas non plus une coterie pédante et exclusive disposée à considérer comme des barbares tous les gens placés en dehors de cette coterie; s'ils ne se donnaient pas des airs de gentilshommes, s'ils portaient le costume de leur état et s'ils savaient se tenir à la place qui leur était réservée dans la société d'alors, ils savaient du moins comment vivait la noblesse, ce qu'elle aimait et ce qu'elle voulait; ils savaient se conformer à ses goûts et à ses volontés sans leur opposer des formules d'art, mais aussi sans abandonner en rien les principes s'il était question de satisfaire à un besoin ou à une fantaisie. Du jour où les architectes, réunis en un corps académique, ont discuté des questions de formes d'art avec des gens du monde, en faisant bon marché des principes, et ont opposé des conventions d'art purement arbitraires à des programmes, l'architecture est entrée dans une voie qui, peu à peu, devait la séparer du siècle; on a appris à se passer d'elle, parce qu'elle devenait intolérante, fâcheuse, tyrannique même.

Il est intéressant d'observer, pendant les premières années du xvi^e siècle, comment les artistes italiens admis en France arrivent souvent avec des airs de pourfendeurs, comme ils dédaignent tout ce qui se faisait chez nous et comme ces façons d'être les font éconduire; comme les seigneurs amateurs de bâtisses en reviennent à leurs architectes français. C'est qu'alors, en effet, nos architectes avaient su interpréter exactement les goûts de la société au milieu de laquelle ils vivaient; ne pensant pas à lui imposer une forme d'art, ils cherchaient au contraire à assouplir

les formes qu'ils possédaient pour mieux satisfaire à ses goûts et de ses habitudes.

Louis XIV et ses ministres, par conséquent, s'amusaient à discuter avec les architectes sur des questions purement d'art, et il est curieux de connaître les raisons que déjà ces artistes donnaient pour adopter ou ne pas adopter telle forme, tandis qu'on ne se préoccupait d'une part ni de l'autre des convenances, du temps, des distributions et de ce qui devait rendre l'habitation agréable ou même possible. Il existe un livre fort curieux à ce sujet que les architectes ne sauraient trop consulter ; ce sont les mémoires de Charles Perrault, frère de l'architecte de la colonnade du Louvre et de l'Observatoire ¹.

Charles Perrault était *premier commis des bâtiments du roi*, comme qui dirait aujourd'hui directeur des bâtiments civils. Il avait naturellement la plus haute opinion de ses connaissances en fait d'art ; or, il nous a laissé des renseignements extrêmement précieux sur ce qui s'est passé à la cour de Louis XIV, à propos du projet de l'achèvement du Louvre demandé au cavalier Bernin, projet non suivi d'exécution, heureusement, malgré le bon vouloir du roi et les gasconnades du célèbre architecte italien. Charles Perrault, qui voulait faire confier l'exécution de ce projet à son frère, et qui y parvint, du moins en partie, comme chacun sait, trouvait le cavalier Bernin le plus extravagant des hommes, ce en quoi il n'avait pas tort, et le fit éconduire. Mais ce qui est instructif, ce sont les motifs sur lesquels s'appuie le premier commis du roi pour faire rejeter le projet de Bernin. Écoutons-le : « Le cavalier n'entroit dans aucun détail, « ne songeoit qu'à faire de grandes salles de comédies et de festins, « et ne se mettoit point en peine de toutes les commodités, de toutes les « sujétions et de toutes les distributions de logements nécessaires : choses « qui sont sans nombre, et qui demandent une application que ne pou- « voit prendre le génie vif et prompt du cavalier, car je suis persuadé « qu'en fait d'architecture il n'excelloit guère que dans les décorations « et les machines de théâtres. M. Colbert, au contraire, vouloit de « la précision, et savoir où et comment le Roi seroit logé, comment le « service se pourroit faire commodément. Il croyoit, et avec raison, « qu'il falloit parvenir non-seulement à bien loger la personne du Roi, et « toutes les personnes royales, mais donner des logements commodes à « tous les officiers, jusques aux plus petits qui ne sont pas moins néces- « saires que les plus importants ; il ne cessoit de composer et de faire des « mémoires de tout ce qu'il falloit observer dans la distribution des diffé-

¹ *Mémoires de Ch. Perrault de l'Académie française, et premier commis des bâtiments du Roi. Avignon, 1659.*

« rents logements, et fatiguoit extrêmement l'artiste italien. Le cavalier
« n'entendoit rien et ne vouloit rien entendre à tous ces détails, s'imagi-
« nant qu'il étoit indigne d'un grand architecte comme lui de descendre
« dans ces minuties. »

C'est parler d'or ; mais quand on examine les dessins de Perrault et la partie de son projet qui fut exécutée, on peut se demander si les excellentes raisons opposées aux projets du Bernin n'eussent pas été également valables contre l'œuvre de Perrault. Par le fait, si le droit sens et l'esprit de Colbert, si les mémoires et les intrigues de Charles Perrault nous ont heureusement privés du Louvre du Bernin, qui n'eût rien laissé subsister de celui de Henri II, il ne demeure pas moins certain que l'architecture du médecin Perrault n'étoit pas faite pour se conformer au programme d'une habitation royale. C'étoit une affaire d'ordres, de colonnades, de péristyles, non la recherche d'une belle disposition générale d'un palais. Le roi, fatigué de ces tiraillements, choisit le dessin de Perrault, parce qu'il lui parut « plus beau et plus
« majestueux, » nullement parce qu'il le trouva ou put le trouver plus sensé. « L'envie des maîtres du métier à Paris, ajoute le premier
« commis des bâtimens ne manqua pas de s'élever contre cette ré-
« solution, et de faire de mauvaises plaisanteries, en disant que l'ar-
« chitecture devoit être bien malade, puisqu'on la mettoit entre les
« mains des médecins. » Les *maîtres du métier* ne croyaient pas si bien dire. Cependant l'art de l'architecture avoit chez nous une vie robuste ; la raison, le bon sens trouvaient moyen de se faire jour malgré cette manie des formules d'art que l'on prenoit pour l'art lui-même. La fin du xvii^e et le xviii^e siècle nous ont laissé des œuvres d'architecture fort remarquables, dans lesquelles nous trouvons de la grandeur, des dispositions bien conçues et une certaine élégance sobre qui nous est devenue un peu trop étrangère depuis quelques années.

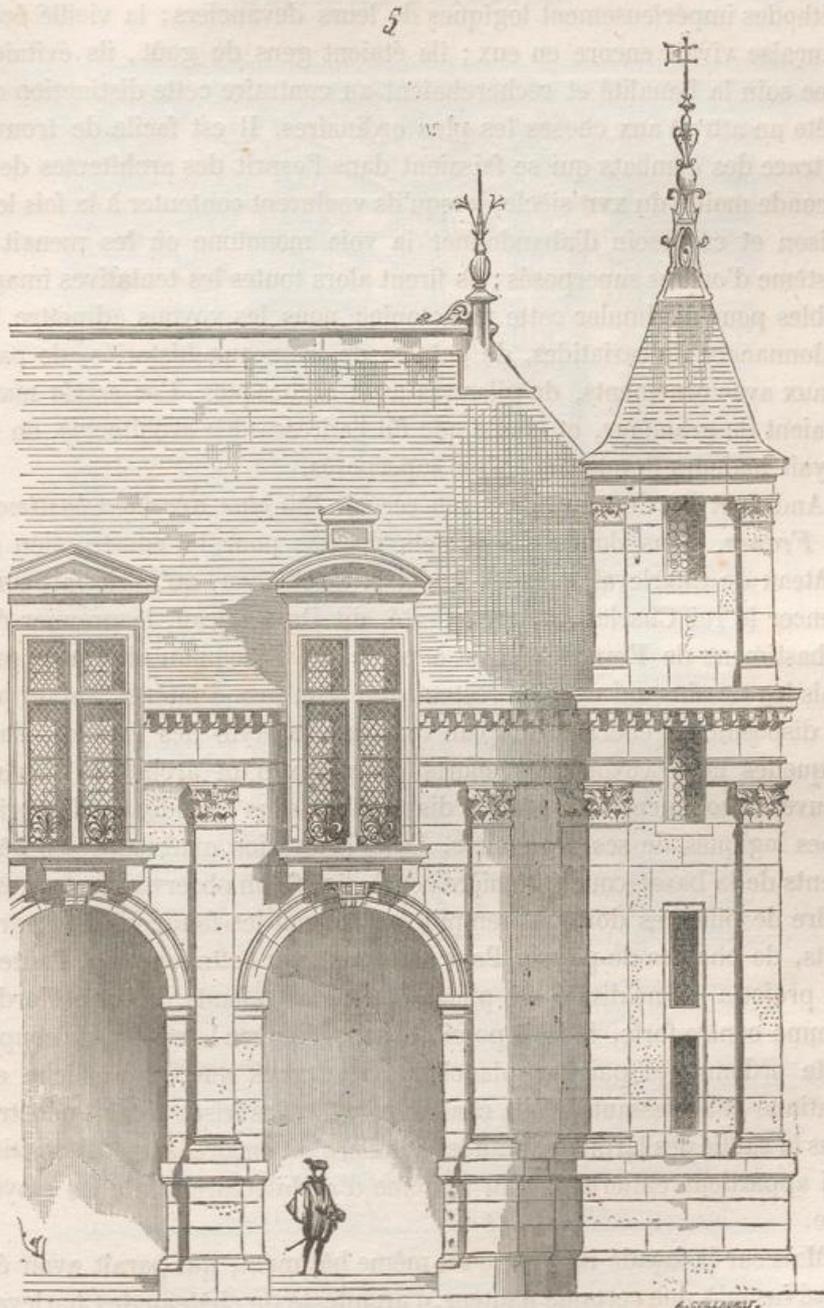
Dès qu'on laisse au second plan, dans les arts, les enseignements sains de la raison, la source pure qui découle du vrai, pour mettre en première ligne des formules, on arrive rapidement à la décadence. La Renaissance, à son origine, n'avoit modifié les dispositions générales de ses plans et de ses élévations qu'autant que le réclamaient des habitudes nouvelles ; elle restoit fidèle aux procédés de composition adoptés par les architectes du moyen âge ; elle innovoit en appliquant sur ses bâtimens publics ou privés une décoration empruntée aux arts de l'antiquité et de l'Italie du xv^e siècle ; le fond appartenait encore à l'architecture française des siècles précédents. Ainsi, par exemple, dans les édifices, les différents étages étoient toujours accusés par une ordonnance particulière. Vouloir

appliquer les ordres antiques à leur architecture, les premiers architectes de la Renaissance posaient des ordres les uns sur les autres autant qu'il y avait d'étages dans un bâtiment; ce mode peut être observé dans les châteaux de Chambord, de Madrid, du Louvre, d'Ancy-le-Franc, de Tanlay, d'Anet, et dans beaucoup d'autres. Si ce mode était raisonné, logique, il avait l'inconvénient de donner aux édifices, quels qu'ils fussent, un aspect monotone, mesquin. Ces ordres superposés, qu'ils fussent très-riches ou très-simples, divisaient les bâtiments comme un échiquier; formaient, à distance, un assemblage de lignes horizontales (les entablements) et de lignes verticales (les pilastres ou colonnes) qui fatiguaient les yeux par leur uniformité, surtout dans un pays comme le nôtre, où l'on aime avant tout la variété et l'imprévu.

Philibert de l'Orme avait déjà voulu éviter cet écueil dans la composition du palais des Tuileries; il n'avait qu'un ordre inférieur, surmonté d'un étage découpé, formant comme un haut couronnement sur l'ordonnance du rez-de-chaussée; encore avait-il essayé même de donner à son ordre inférieur une physionomie particulière, rompant les lignes verticales des pilastres et colonnes par des tambours très-franchement accusés. Une tentative du même genre avait été faite primitivement (et avant les superpositions d'étages de Henri IV) à la galerie d'Apollon et à la galerie en retour d'équerre sur le quai du Louvre. Mais ce n'était là qu'un moyen ingénieux de dissimuler la froideur et l'uniformité de ces lignes verticales et horizontales divisant les façades en compartiments égaux; ce n'était pas un principe nouveau. On demeure convaincu, si l'on examine les monuments élevés pendant la seconde moitié du xvi^e siècle, que les architectes cherchaient de nouvelles combinaisons, qu'ils sentaient le besoin de donner un aspect de grandeur à leurs édifices, en supprimant, pour l'œil, les divisions imposées par les hauteurs d'étages. Jean Bullant avait déjà tenté, dans certaines parties du château d'Écouen, de s'affranchir des ordonnances d'architecture disposées suivant les étages. Il avait élevé, dans la cour de cette résidence, une sorte de placage corinthien qui comprend toute la hauteur de l'édifice. Toutefois, si remarquable que soit cet ordre, comme exécution, ce n'est qu'une étude, qu'un hors-d'œuvre, qu'un *morceau d'architecture*, n'ayant, avec ce qui l'environne et ce qu'il précède, aucune corrélation.

Nous trouvons, dans les anciens bâtiments dépendant du château de Chantilly, un désir bien évident de donner de la grandeur à une ordonnance d'architecture en faisant passer un ordre de pilastres

corinthiens à travers deux étages (figure 5¹). Ce mode avait l'avantage de



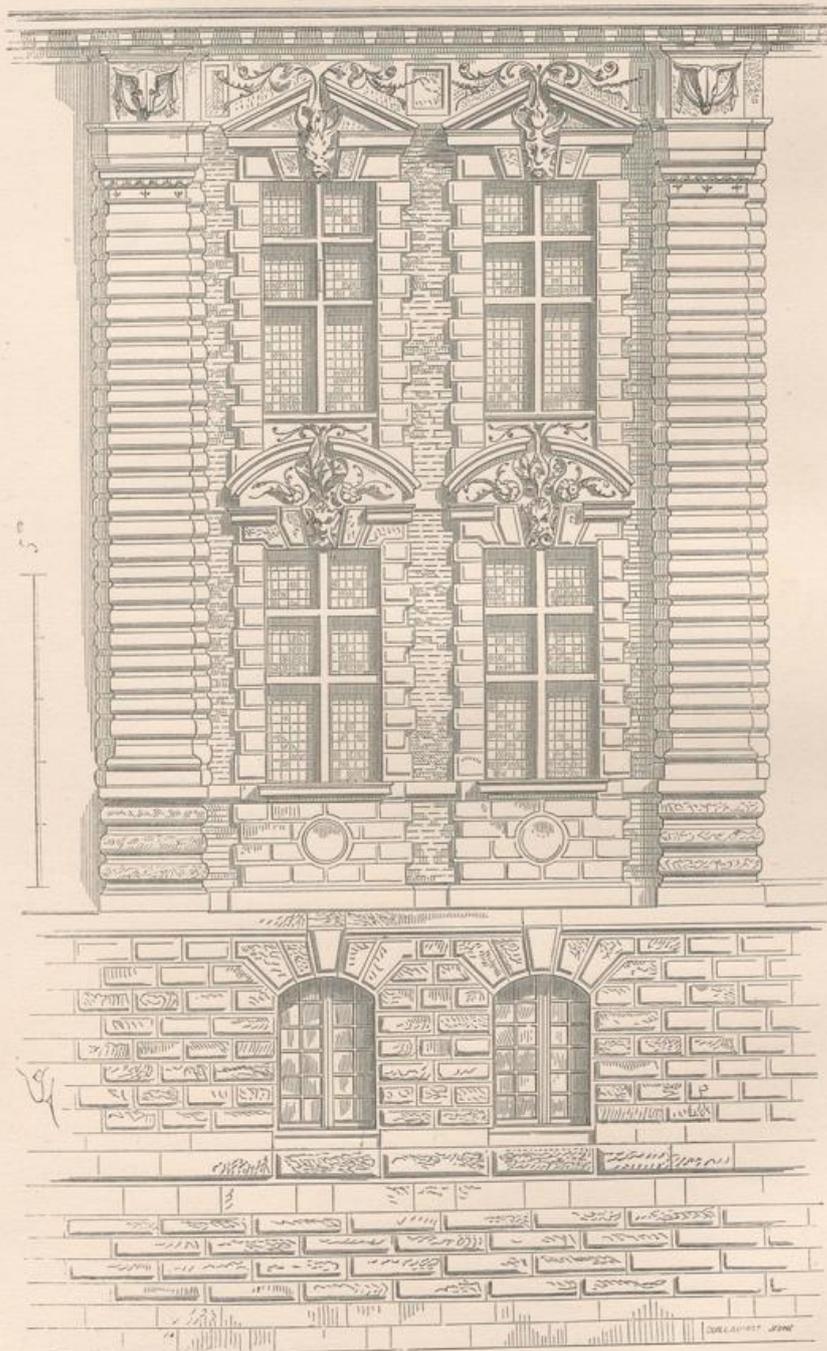
grandir singulièrement le petit bâtiment auquel il était appliqué, mais on aurait grand'peine à lui trouver un sens raisonnable. Cependant les

¹Voyez Du Cerceau. *Des plus excellens bastimens de France.*

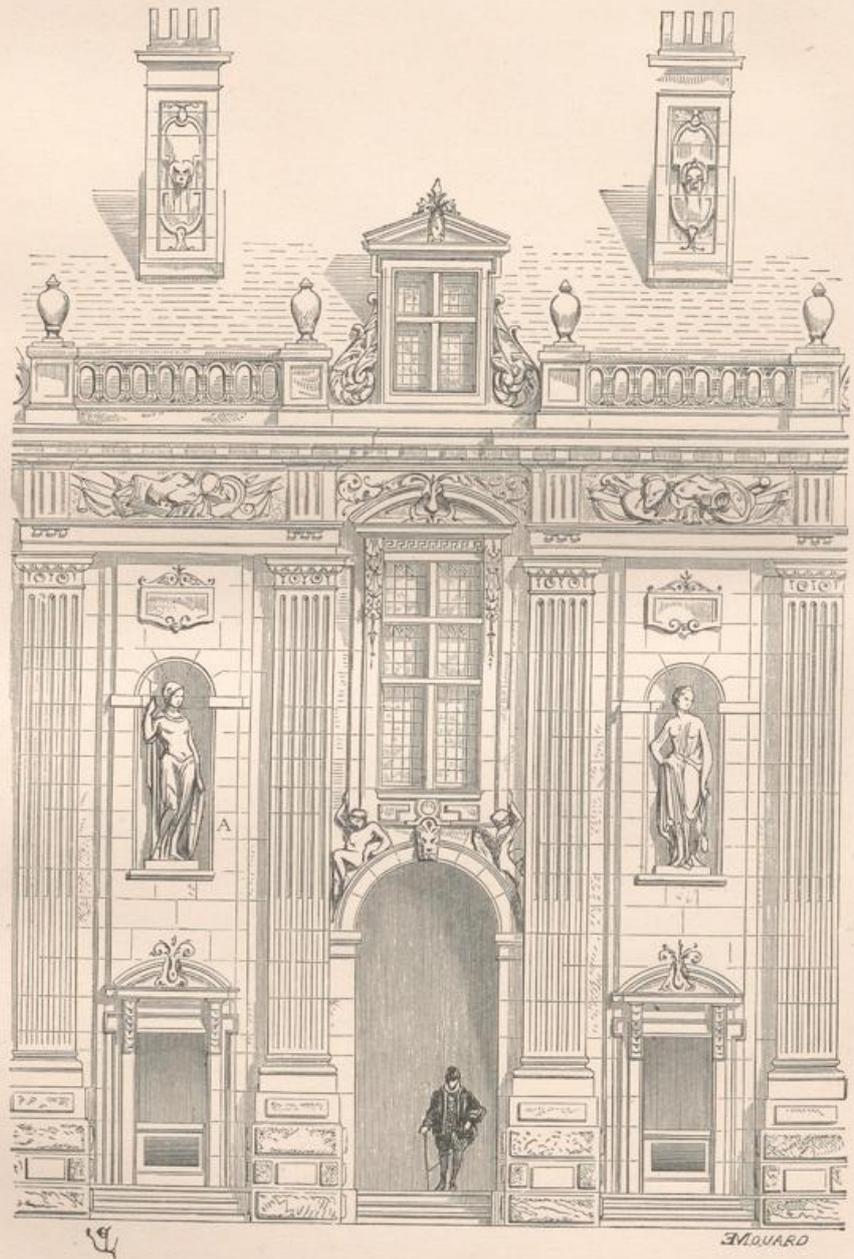
architectes du xvi^e siècle ne pouvaient brusquement laisser de côté les méthodes impérieusement logiques de leurs devanciers; la vieille école française vivait encore en eux; ils étaient gens de goût, ils évitaient avec soin la banalité et recherchaient au contraire cette distinction qui prête un attrait aux choses les plus ordinaires. Il est facile de trouver la trace des combats qui se faisaient dans l'esprit des architectes de la seconde moitié du xvi^e siècle, lorsqu'ils voulurent contenter à la fois leur raison et ce besoin d'abandonner la voie monotone où les menait le système d'ordres superposés; ils firent alors toutes les tentatives imaginables pour dissimuler cette monotonie; nous les voyons admettre les ordonnances de cariatides, de gaines, de trumeaux historiés, de panneaux avec ornements, de pilastres avec arabesques. Ces essais manquaient de grandeur, et quelle que fût l'adresse des architectes, on ne voyait toujours là que des ordres superposés.

Androuet Du Cerceau, dans son recueil *Des plus excellens bastimens de France*, nous donne les projets dressés pour la construction du château de Charleval, près les Andelys. Ce château, qu'avait fait commencer le roi Charles IX, « eust esté, dit Du Cerceau, le premier des « bastimens de France. » Il fut à peine élevé jusqu'au niveau du sol; mais les dessins qui nous en restent sont d'un grand intérêt, autant par la disposition générale du plan que par le style des façades, dans lesquelles nous voyons les efforts nouveaux d'un architecte voulant trouver absolument une grande disposition, sans abandonner les principes logiques de ses devanciers. Dans l'élévation extérieure des bâtimens de la basse-cour (première cour), fig. 6, on observe que le grand ordre de pilastres doriques remplit exactement les fonctions de contre-forts, de chaînes de pierre. Pour mieux accuser cette fonction, l'auteur du projet a même divisé ces pilastres par des refends. Prenant l'ordre comme contre-forts, il était possible, sans choquer la raison, de couper cette ordonnance par un plancher. Observons que la corniche est continue et ne ressaute pas à chaque pilastre, les frises venant pénétrer sous la saillie des larmiers. Sauf les détails, c'est encore là une disposition qui appartient entièrement au système d'architecture civile du moyen âge.

Mais sur la façade intérieure du même bâtiment, qui paraît avoir été élevé jusqu'à une certaine hauteur, l'architecte du château de Charleval, non-seulement voulut accuser plus franchement le grand ordre, mais aussi dissimuler entièrement la présence du plancher du premier étage; et, adoptant ce parti, contraire aux principes logiques des architectes du moyen âge, l'a-t-il fait avec une adresse remarquable. En effet



DE L'EXTERIEUR DU CHATEAU DE CHARLEVAL



DE LA COUR DU CHATEAU DE CHARLEVAL

(figure 7), le plancher du premier, naturellement posé au niveau A, est coupé par des niches cintrées, de sorte que l'œil n'en soupçonne pas la présence et est forcé d'embrasser, du haut en bas, cette ordonnance à deux étages, comme si elle était *une*. L'architecte a poussé l'habileté (sa donnée admise) jusqu'à interrompre les arcades du portique et à percer entre elles de petites baies carrées qui font ressauter toutes les lignes et donnent une grandeur extraordinaire aux trumeaux réservés de deux en deux travées. Les portiques étaient ainsi parfaitement abrités, et les caves pouvaient être éclairées par les soupiraux ménagés dans l'allée de ces petites baies carrées. C'était là l'œuvre d'un artiste consommé, et je ne connais rien, dans les palais de la Renaissance italienne, qui puisse approcher de l'aspect noble de cette façade.

Il est donc certain qu'à la fin du *xvi^e* siècle quelques architectes furent assez hardis pour repousser le mode d'ordres par étages et pour adopter, à l'extérieur des édifices renfermant plusieurs planchers, un seul ordre partant du soubassement pour arriver jusqu'à la corniche supérieure. C'est le mode auquel on donne le nom d'*ordre colossal*. Cette tentative eut un immense succès; on trouva que l'architecture ainsi traitée avait un certain air de grandeur, un aspect majestueux qui réduisait à des proportions mesquines tout ce que l'on avait fait pendant la première moitié du *xvi^e* siècle. Toutefois ce parti ne fut d'abord adopté que pour de très-grands édifices, des développements considérables de façades; on l'admit définitivement dans l'architecture vers le milieu du *xvii^e* siècle¹. On comprendra facilement que ce mode *majestueux* d'architecture fut fort prisé par le roi Louis XIV, dont les idées sur les arts n'étaient autre chose qu'un sentiment de la grandeur apparente, sentiment qui, hâtons-nous de le dire, avait ses avantages et se manifeste invariablement dans tout ce qui a été bâti sous ce prince. D'ailleurs la Renaissance, qui avait remplacé l'art du moyen âge, au moment où cet art était à bout de ressources, s'était usée plus vite encore; en moins d'un siècle, elle avait dit tout ce qu'elle avait à dire; on ne pouvait cependant pas en revenir au gothique, complètement déprisé; il fallait bien adopter un mode nouveau. Dès lors l'architecture s'impose, elle devient un art auquel les convenances doivent se plier, tant bien que mal; l'ordre colossal domine, il s'établit en maître dans le monument public comme dans l'habitation du particulier. Parfois trouve-t-on une trace de réaction contre ce mode tyrannique, comme à l'Hôtel des

¹ Dans le château de Vaux, par exemple, bâti pour le surintendant Fouquet par l'architecte Le Vau.

Invalides, par exemple; mais ce sont là des exceptions, et nous voyons que, jusqu'à la fin du dernier siècle, l'ordre colossal ne cesse de régner. Le Garde-Meuble, l'Hôtel des Monnaies, à Paris, conservent encore l'ordre colossal, et ces derniers exemples de l'emploi de ce mode ne sont pas les moins bons. Après tout on avait changé l'uniformité dans le petit de la Renaissance contre l'uniformité dans le grand. Il n'y aurait pas de mal à cela, si le mode colossal n'avait pas l'inconvénient d'être hors d'échelle avec toute chose, et de se prêter peu aux convenances.

A mon avis, deux ou trois rangs de fenêtres superposées comprises entre des pilastres ou des colonnes de douze ou quinze mètres de hauteur font une assez triste figure; il semble toujours que ces monuments bâtis par des géants ont été habités par des nains. C'est l'effet que produisent certains monuments antiques appropriés par les modernes, comme le temple d'Antonin le Pieux entre les colonnes duquel, à Rome, on a bâti les étages de la douane. Ce défaut d'harmonie entre le mode d'architecture et les convenances a si bien tourmenté les architectes des derniers siècles que ceux-ci ont été peu à peu entraînés à chercher des rapports de proportion entre les fenêtres, par exemple, et ces ordres colossaux, qu'ils sont arrivés à faire ces fenêtres colossales aussi, quitte à les couper par des planchers et des cloisons à moitié de leur hauteur et de leur largeur. Si les passants sont satisfaits dans ce dernier cas en examinant ces façades majestueuses, les habitants qui sont derrière ne le sont guère et maudissent l'architecture et les architectes. Voilà cependant où conduit l'oubli des principes vrais. Eh bien, quelles qu'aient été les erreurs et les exagérations de l'art du moyen âge arrivé à son déclin, jamais il n'a été ainsi en complet désaccord avec les habitudes. Dans les monuments gothiques du xv^e siècle les plus chargés de tailles, d'ornements, de combinaisons de surfaces prismatiques, de profils et de découpures, on trouve toujours l'observation rigoureuse du programme donné: des convenances des habitants si c'est un hôtel; du public, si c'est une maison de ville ou un hospice. Les premiers architectes de la Renaissance en adoptant une nouvelle forme, sans d'ailleurs examiner si cette forme avait quelques rapports avec notre civilisation et nos habitudes modernes, ont cru qu'il ne s'agissait que de changer un vieux vêtement usé contre un habillement neuf et élégant, que là-dessous le corps et l'âme conserveraient toute leur liberté; ils l'ont cru, et, en effet, cela leur a réussi tout d'abord; mais bientôt le vêtement est devenu la chose principale, il a gêné le corps, partant l'esprit. Il s'est formé à la longue une compagnie privilégiée qui a fini par ne plus permettre qu'une

seule coupe d'habit, quel que fût le corps à vêtir; cela évitait la difficulté de chercher des combinaisons nouvelles, celle non moins grande d'étudier les diverses formes adoptées dans les siècles antérieurs et d'y recourir au besoin.

Mais si l'architecture se fourvoie en partant de principes faux, vers la fin du règne de Louis XIV, elle se fourvoie du moins avec grandeur. Les monuments de ce temps appartiennent à un peuple qui possède un art puissant encore, ayant son caractère propre.

Si l'architecture extérieure indique une décadence imminente, si elle vise à l'effet *majestueux* à tout propos, si elle se met de plus en plus en désaccord avec les besoins de la société, du moins, lorsqu'il s'agit des décorations intérieures, elle conserve plus longtemps une physionomie vraie, exprimant souvent avec un rare bonheur les mœurs et les habitudes de cette société. Jusqu'à la fin du dernier siècle les intérieurs des palais, des monuments publics, des hôtels et châteaux, sont conçus et exécutés par des artistes qui ont conservé quelque chose des bonnes traditions de l'art; et il n'est personne qui, en entrant dans un salon du temps de Louis XV, ne se trouve transporté au milieu de la société de cette époque.

Il peut être permis de douter qu'il en sera de même dans cent ans pour ceux qui verront l'intérieur de nos palais et de nos hôtels. Il sera difficile de retrouver là l'empreinte de nos mœurs, de nos idées, de notre vie habituelle. Mais laissons nos arrière-neveux démêler, comme ils pourront, l'étrange confusion de nos arts modernes, expliquer ce luxe de mauvais aloi, cette pauvreté d'invention cachée sous l'amas des dorures et d'ornements pillés partout; ce sera leur affaire, ce n'est point la nôtre.

Au commencement du *xvi^e* siècle, l'Italie était arrivée, dans la décoration intérieure des édifices publics ou privés, à un éclat singulier. La librairie de la cathédrale de Sienne, quelques intérieurs du palais vieux de Florence, les *stanze* du Vatican, la villa Madama, la voûte du sanctuaire de Sainte-Marie du Peuple, la bibliothèque vaticane, la Farnésine à Rome, quantité de palais de Venise, de Gênes, nous présentent des exemples de décorations intérieures dont la composition sage et l'exécution admirable ont été et seront un sujet inépuisable d'études; mais quel est le principe dont les artistes, auteurs de ces œuvres, ne se sont pas écartés? Le voici en deux mots: dans ces intérieurs, la forme de l'architecture, de la structure, n'est jamais dissimulée, perdue sous la multiplicité, l'étendue, la dimension ou la richesse exagérée des détails décoratifs. C'était une des traditions de l'antiquité qui jamais, que

nous sachions, n'a songé à couvrir les intérieurs de ses temples, de ses palais et de ses maisons, de décorations masquant sous leurs splendeurs outrées, par leur dimension hors d'échelle ou leur profusion, la structure réelle. Puisque nous avons le privilège en France de posséder un corps à la tête de l'enseignement de l'architecture, qui considère l'étude de l'antiquité grecque et romaine comme la seule bonne, pourquoi ne ramène-t-il pas ses élèves et ses adeptes à ce principe si sage? Pourquoi, par une de ces nombreuses contradictions si fréquentes dans les affaires d'art, repousse-t-il l'étude des arts modernes qui ont suivi rigoureusement ce principe, et admet-il qu'on soit *classique* en ne tenant aucun compte des exemples classiques, c'est-à-dire des exemples laissés par l'antiquité? Ne serait-on pas fondé à supposer dès lors que dans ce centre d'art que l'on appelle l'École d'architecture, en France, les questions de personnes l'emportent, en tout ceci, sur les questions de principes, et que l'intérêt de l'art n'a rien à y voir?

Dans mes précédents *Entretiens*, on a pu constater que la décoration extérieure de l'architecture grecque n'était autre chose qu'une forme belle et raisonnée donnée à la structure; mais celle-ci apparaît toujours comme le squelette apparaît toujours sous les muscles de l'homme. Les fragments de décorations intérieures qui nous sont restés de la belle époque grecque ne s'écartent nullement de ce principe. Sous l'Empire romain, si la décoration est quelquefois étrangère à la structure du fond, elle porte elle-même l'empreinte franche de sa structure propre. Un monument romain, fait de blocages et de briques, reçoit une décoration de marbre qui n'a pas un rapport absolument nécessaire avec cette bâtisse; mais cette décoration est comme une seconde structure, dont la richesse ne ment ni à la matière employée, ni à la manière de la mettre en œuvre. Je répéterai ici ce que j'ai dit déjà (mais certaines vérités ont besoin d'être répétées à satiété pour prendre pied): l'architecture grecque est un corps nu, dont les formes visibles tiennent impérieusement à la structure, et ces formes sont aussi belles qu'il a été donné à l'homme de les exprimer jusqu'à ce jour, tandis que l'architecture romaine est un corps vêtu; si l'habillement est bien taillé, il ne gêne ni n'altère la forme du corps; mais qu'il soit bien ou mal adapté au corps, c'est toujours un vêtement qui, en tant que vêtement, est raisonné, convenable, riche pour le riche, simple pour le pauvre, dont les ornements n'altèrent ni la coupe ni la forme. Pendant le moyen âge, en France du moins, c'est encore la structure qui est décorée, c'est le corps nu auquel on veut donner une forme séduisante; et c'est en cela que l'architecture de cette époque a tant de rapports avec l'art grec. La Renaissance

cherche à concilier les deux principes; le corps et le vêtement ne font plus qu'un, par la raison que les architectes de ce temps, frappés seulement par l'apparence extérieure de l'art antique romain, le seul qu'ils avaient pu étudier, ne s'apercevant pas que cette forme n'est qu'une enveloppe, non la structure vraie, continuaient les traditions du moyen âge, lesquelles, encore une fois, ne séparaient pas la structure de la décoration.

Des peuplades de sauvages, vivant nus sous le soleil, s'imaginaient, disent certains voyageurs (je ne garantis pas le fait), en voyant des Européens pour la première fois, que nos habits font partie de notre être, et ils s'étonnaient prodigieusement si ces blancs ôtaient leur chapeau devant eux. Eh bien, les architectes du xvi^e siècle (que je suis loin de vouloir comparer à ces sauvages) voyaient dans l'architecture romaine, composée de massifs de blocages, revêtus de pierre, de marbre ou de stuc, un tout homogène, qu'ils pensaient imiter avec les moyens de construction adoptés au moyen âge. Aussi, malgré tout leur désir de se rapprocher des anciens, est-ce en voulant concilier ces principes opposés qu'ils ont composé une architecture originale. Bien entendu, cette confusion ne dura guère, et du temps de Philibert de l'Orme déjà, et parmi ses confrères, l'architecture inclinait sensiblement vers la structure antique¹; puisqu'on voulait absolument prendre la forme romaine, il était logique de soumettre la construction à cette forme. Toutefois, les traditions d'un art se perdent si difficilement, les traces en sont si profondes, que même à la fin du xvi^e siècle on retrouve les deux principes en lutte dans les mêmes monuments; on voit encore la structure décorée, le corps nu ayant la forme qui lui convient, et à côté un lambeau de vêtement emprunté à l'art romain. Le sauvage a mis un habit, mais il n'a pas de haut-de-chausses. D'ailleurs, l'idée d'élever d'abord la construction des masses, une structure plantée comme un bloc, et de la revêtir après coup, ou même au fur et à mesure qu'elle s'élève, d'une décoration de pierre ou de marbre, qui n'est pas absolument nécessaire à sa stabilité, ne pouvait entrer dans l'esprit d'un architecte qui venait après l'école du moyen âge; puis, ce procédé ne concordait pas avec les moyens dont on disposait alors, moyens très-faibles si on les compare à ceux des Romains. Il fallait bien se faire honneur de sa construction, il fallait bien obtenir un simulacre fort amoindri de cette architecture romaine qui, exécutée d'après la méthode antique, eût englouti en quelque mois les finances dont les princes

¹ Voir la chapelle du château d'Anet, le tombeau des Valois, à Saint-Denis (Marot).

comme les particuliers disposaient pendant le *xvi^e* siècle. Les ressources que le roi Henri II pouvait appliquer à tous ses bâtiments royaux n'eussent pas suffi à élever, en dix ans peut-être, un établissement analogue aux thermes d'Agrippa, ou d'Antonin Caracalla.

En effet pour bâtir aujourd'hui un édifice ou plutôt un groupe d'édifices comme les thermes d'Antonin Caracalla, dont nous avons donné le plan, pour le décorer avec le faste romain, il ne faudrait pas dépenser moins de 320,000,000 fr.; car ces constructions couvrent une surface de 40,000 mètres environ, et certes elles coûteraient au moins 8,000 fr. le mètre en moyenne, si l'on fait entrer en ligne de compte les colonnes de granit et de marbre, les entablements et revêtements de marbre, les clôtures de bronze, les mosaïques, les stucs peints, les travaux souterrains, les terrassements, les couvertures en plomb, la sculpture d'ornement, les statues, les bas-reliefs, etc. Aussi, bien que les architectes de la Renaissance n'employassent ni ces massifs énormes de blocages, ni ces matières précieuses, bien qu'ils se soient contentés d'une apparence, bien que leurs édifices fussent d'une petite dimension, si on les compare aux constructions romaines, à peine ont-ils pu en achever quelques-uns.

Plus ces architectes s'éloignaient des méthodes de bâtir du moyen âge, plus ils cherchaient à se rapprocher des méthodes de l'Empire romain, moins les ressources financières dont ils disposaient se trouvaient en rapport avec l'architecture qu'ils prétendaient reprendre. C'est ce qui explique la réaction qui se fit sentir dès le commencement du *xvii^e* siècle, après les guerres de religion, en faveur des méthodes de construire du moyen âge. Alors on revient aux murs simples percés de baies, aux planchers et aux combles en charpente pour les édifices civils et les habitations particulières; on renonce à ces vastes portiques voûtés, on ne songe plus à élever des châteaux comme ceux de Saint-Germain, de la Muette et de Challuau, couverts par des terrasses portées sur les voûtes, contre-butées par d'épaisses murailles percées d'arcades; on en revient dans les intérieurs aux lambris de bois; on évite ces stucs ornés, avec lesquels les artistes cherchaient à rappeler la grande décoration de marbre de l'architecture romaine de l'Empire. A l'extérieur on renonça aux superpositions d'ordres, soit de pilastres, soit de colonnes, si fort prisées vers le milieu du *xvi^e* siècle; on se contenta de chaînes de pierre avec parements de remplissage en briques; les bandeaux, les corniches, virent réduire leurs saillies, on abandonna ces baies à pilastres couverts d'arabesques. L'architecture à l'intérieur prit un aspect plus sévère, plus tranquille, indiquant clairement le mode de construction. Après les tentatives d'imitation des débris antiques, après avoir subi l'influence

de la Renaissance italienne, elle recouvra sa physionomie française en harmonie parfaite avec la société de ce temps. Ce qu'elle ne recouvra plus, c'est la perfection d'exécution.

Plusieurs causes avaient amené l'abaissement de la main-d'œuvre. Pendant le moyen âge, par cela même que la structure, la décoration et la forme apparente ne pouvaient se séparer, les maîtres des œuvres avaient pour habitude de tracer sur épures la construction avec les profils, les ornements, et chaque pierre était achevée, moulurée et sculptée avant la pose. Il n'est pas possible d'élever un monument gothique sans employer cette méthode qui avait l'avantage de former des appareilleurs très-habiles, très-intelligents, d'excellents tailleurs de pierre, et de forcer la sculpture à faire concorder la décoration avec chaque morceau de pierre. L'habitude étant prise depuis des siècles, au commencement de la Renaissance, bien que la nouvelle forme adoptée n'exigeât pas l'emploi de ces procédés, on les suivit encore quelque temps ; mais les profils nouveaux, la sculpture d'ornement pouvaient s'exécuter plus sûrement, et avec moins de dépense, sur le *tas* : on se mit donc à poser les pierres épannelées seulement. Dès lors le besoin de faire concorder l'appareil avec les membres divers de l'architecture ne se faisait plus impérieusement sentir ; or toutes les fois que, dans l'exécution d'une œuvre, la nécessité immédiate d'observer un principe n'existe plus, le principe, tel bon qu'il soit, se perd. Nous voyons bien encore au milieu du xvi^e siècle des architectes habiles, savants et rigoureux observateurs des bonnes méthodes, comme Philibert de l'Orme, conformer leur appareil à la forme de leur architecture ; mais ce sont là des exceptions. A côté de Philibert de l'Orme, bon nombre de ses confrères laissaient le soin d'appareiller une ordonnance de façade aux ouvriers ; puis ils venaient, après coup, sur un épannelage plus ou moins grossier, faire tailler les profils et ornements. De cette négligence résultait souvent un désaccord complet entre cet appareil et la forme apparente. Le métier d'appareilleur n'exigeant plus une complète intelligence de l'objet à appareiller s'avilit, tomba entre les mains d'ouvriers ignorants, et la plupart de nos édifices de la fin du xvi^e siècle sont appareillés en dépit du sens commun et même des conditions de stabilité. Ce fait peut être observé en grand dans l'église de Saint-Eustache, de Paris. Par les mêmes raisons, les sculpteurs, obligés de tailler leurs ornements sur le *tas*, moins bien surveillés, par conséquent, reconnaissant souvent que leurs ornements seraient à peine vus, se laissèrent aller à négliger l'exécution. Puis, il fallait descendre les échafaudages que leur présence seule empêchait de démonter ; on les pressait, on voulait en finir, et ils

ne demandaient pas mieux ; de sorte que l'œuvre de sculpture restait ou incomplète ou grossière ; il ne s'agissait plus d'ailleurs de la ciseler entre des lits, c'était une besogne courante ne tenant plus compte de l'appareil, taillée sur l'édifice comme en plein bloc.

Peu à peu cette école des sculpteurs, si brillante pendant le moyen âge et encore pendant la première moitié du xvi^e siècle, s'affaiblit, perdit le sentiment de l'art monumental et tomba dans le métier. Les types inspirés de l'art antique et des traditions françaises, si gracieux, si purs même souvent, au commencement de la Renaissance, s'abâtardirent, ne furent plus que des poncifs indécis, sans style et sans caractère. En reprenant une certaine vigueur, une nouvelle jeunesse, sous la fin du règne de Henri IV et sous celui de Louis XIII, l'architecture sut imposer à ses exécutants, appareilleurs, tailleurs de pierre et sculpteurs, plus d'étude, de soin et de respect pour les choses d'art. Mais, pendant cette période, il semble que l'effort principal des architectes se soit porté sur les décorations intérieures.

Par le fait, la Renaissance n'avait pas donné à l'architecture intérieure civile une physionomie bien caractérisée ; ou elle continuait à suivre les errements du siècle précédent, ou elle se livrait à des compositions mixtes dans lesquelles on reconnaissait la main d'artistes habiles, de gens de goût, mais qui manquaient d'ensemble et surtout de grandeur. Le beau temps de la Renaissance avait duré si peu, avait été suivi de tant d'agitations, de désastres, qu'à peine si les princes ou les riches particuliers avaient eu le temps de compléter les résidences qu'ils faisaient bâtir ; à plus forte raison n'avaient-ils pu les décorer entièrement à l'intérieur, et les artistes, à travers tant de troubles et d'interruptions, auraient eu grand'peine à adopter un art complet applicable aux salles, appartements ou lieux de réunion. Il faut bien reconnaître que, si on peut modifier un système d'architecture quand il s'agit d'extérieurs, de façades, la tâche devient plus difficile lorsqu'il faut, en quelques années, adopter un nouveau mode d'appropriation et de décoration des édifices civils ou des habitations à l'intérieur, c'est-à-dire changer les habitudes, les goûts journaliers, le milieu de toute une société. Tel seigneur, qui demandait à son architecte de lui accommoder les façades de sa résidence à l'*antique*, eût trouvé mauvais souvent qu'on lui arrangeât sa chambre ou la salle de son palais de façon à changer ses habitudes journalières. Ce sentiment bien naturel nous fait comprendre pourquoi les plans des châteaux de la Renaissance conservent, dans leurs distributions intérieures, toutes les dispositions du château du xv^e siècle.

Mais, après les guerres de religion, le calme étant à peu près rétabli

dans le royaume, la noblesse put respirer ; ayant tenu la campagne pendant longtemps, ayant vécu de privations, il s'était fait une lacune dans ses habitudes seigneuriales. Aussi, dès qu'elle peut faire rebâtir ses châteaux ou les restaurer, nous voyons qu'elle adopte de préférence un système de décorations intérieures sévère, calme, empreint de grandeur et d'unité, très-supérieur, à mon sens, au style chargé de détails ou pauvre à l'excès, incertain et confus, en honneur sous François I^{er} et Henri II¹. Les intérieurs des appartements dits d'Anne d'Autriche, à Fontainebleau ; quelques fragments des appartements anciens du Luxembourg, de l'hôtel Mazarin, aujourd'hui Bibliothèque impériale ; certaines parties de l'hôtel Lambert, notamment la galerie ; le rez-de-chaussée de l'aile du Louvre, dite galerie d'Apollon, présentent des spécimens remarquables de cette architecture française du commencement du XVII^e siècle appropriée aux intérieurs des palais. De la richesse sans confusion, une harmonie parfaite entre la sculpture et la peinture, des détails à l'échelle de l'ensemble, et, par-dessus tout, un air de grandeur auquel les décorations intérieures des appartements de l'époque gothique et de la Renaissance ne nous avaient pas habitués.

Sous Louis XIV, l'art conserve ces belles dispositions, que nous retrouvons encore dans les intérieurs du château de Vaux, dans la galerie d'Apollon du Louvre, et même dans certaines parties de Versailles ; mais déjà le sentiment du grand tourne parfois à l'enflure, ainsi qu'on peut le reconnaître en parcourant l'œuvre de Le Pautre : l'exécution s'amollit, la sculpture et la peinture perdent chaque jour leurs qualités monumentales pour se jeter dans les exagérations. De l'enflure, de la majesté à tout propos, on arrive, par un de ces virements de la mode si fréquents en France, à l'excessive maigreur, à l'excès de la délicatesse dans les détails. Plus de lignes, toute décoration intérieure

¹ Il ne faudrait pas que l'on se méprit sur le sens du jugement que je crois devoir porter ici sur les décorations intérieures de la Renaissance. Il nous reste de cette époque de fort belles dispositions, comme la galerie de Henri II à Fontainebleau, par exemple ; mais c'est là une imitation franche de l'art italien appliqué aux traditions des grandes salles des châteaux français au moyen âge. Quant à la galerie de François I^{er} de la même résidence, on y trouvera les défauts que nous signalons. Un désaccord complet d'échelle entre les détails et les dimensions de la galerie ; des sculptures charmantes, il est vrai, comme composition, mais dont la saillie et l'importance comme supports apparents ne sont nullement justifiées par le plafond à compartiments délicats de menuiserie. Il est entendu que je parle ici de la galerie de François I^{er} telle qu'elle était avant sa restauration ; aujourd'hui, ces défauts sont plus choquants encore. Le manque de parti pris, l'indécision, sont bien apparents dans le cabinet de François I^{er} de ce même château. Si gracieux que soient ces panneaux, ces petits pilastres de menuiserie, il n'y a nul ensemble dans cet intérieur qui rappelle encore les chambres boisées de Louis II, mais avec une recherche de combinaisons fatigante.

n'est qu'une sorte de parure flexible, se prêtant aux formes les plus opposées à la vraie structure. L'élégance persiste seule comme le dernier reflet de nos arts des beaux temps, comme l'expression survivante de notre caractère national.

Dans la composition des palais, des châteaux, des maisons, les architectes, vers la seconde moitié du xvii^e siècle, se préoccupent assez peu des distributions, de l'agrément et des convenances de l'habitant; ils recherchent les effets grandioses à l'intérieur, les enfilades d'appartements; ils sacrifient les commodités journalières aux pièces d'apparat, si bien que les intérieurs des habitations du xvi^e siècle peuvent être plus facilement appropriés à nos usages, à nos habitudes de confort, que ne sauraient l'être les résidences du temps de Louis XIV. A Versailles, sauf le roi, toute la cour était mal logée; pas de dégagements, pas d'escaliers, quantité de pièces sombres; pas de garde-robes. Les mémoires du temps nous ont laissé, sur l'incommodité de la plus grande partie des logements, des détails curieux. Même pour les grands appartements, le service était difficile, beaucoup de pièces se commandaient; mais ces misères intérieures étaient cachées derrière les grandes façades symétriques du palais, et c'était ce à quoi on paraissait attacher le plus d'importance. De l'incommodité des distributions intérieures dans les édifices privés de la fin du xvii^e siècle, on a tiré cette conclusion, que les appartements des époques antérieures devaient être encore plus incommodes. La déduction n'est pas juste. Pendant les xv^e et xvi^e siècles, les architectes, non-seulement se préoccupaient des distributions intérieures, mais ils leur soumettaient les dispositions extérieures. Les habitudes imposaient la distribution, et la distribution donnait la forme du bâtiment. C'était là le principe dominant de toute architecture pendant l'antiquité et pendant le moyen âge. On cessa de l'appliquer lorsque les doctrines académiques s'emparèrent de la direction des arts, et on en vint même à réagir de fait contre ce principe, bien qu'on n'osât jamais en nier l'importance et la vérité.