



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Entretiens sur l'architecture

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel

Paris, 1863

Xe Entretien. Sur l'architecture au xixe siècle. - Sur la méthode

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

DIXIÈME ENTRETIEN

SUR L'ARCHITECTURE AU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE. SUR LA MÉTHODE.

Il faut avoir le courage de le reconnaître, en fait d'architecture, soumis à beaucoup de préjugés, à un certain nombre de traditions, habitués à la confusion, les idées comme les principes nous manquent; et plus les monuments que nous élevons se chargent de détails, plus ils sont riches par la réunion de nombreux éléments, plus ils trahissent l'oubli des grands principes et l'absence d'idée chez les artistes qui concourent à leur exécution.

Les cabinets de nos architectes sont remplis de renseignements, de livres, de dessins; mais quand il s'agit d'élever le moindre édifice, si les éléments matériels affluent, la pensée de l'artiste est rétive et refuse de tirer quelque chose de neuf de tant de documents amassés sans critique. On signale partout des qualités, de l'étude, souvent une belle exécution; une idée rarement, l'observation d'un principe plus rarement encore. Nos monuments paraissent être des corps dépourvus d'âme, restes d'une civilisation effacée, langage incompréhensible, même pour ceux qui l'emploient. Un respect irréflecti pour certaines formes tient lieu de l'idée créatrice, et nos architectes font songer à ces bonnes gens qui croient faire leur salut en récitant des prières latines dont ils n'entendent pas le sens, et qu'ils écorchent sans scrupule. Ont-ils même la foi qui, à la rigueur, peut suppléer à l'intelligence des choses? Il est permis d'en douter. Comment s'étonner si le public reste indifférent et froid devant

des œuvres vides d'idées, trop souvent dépourvues de raison, et que l'on ne saurait estimer qu'au prix qu'elles ont coûté? « C'est fort cher, donc ce doit être beau. »

Le xix^e siècle est-il condamné à finir sans avoir possédé une architecture à lui? Cette époque si fertile en découvertes, qui accuse une grande puissance vitale, ne transmettra-t-elle à la postérité que des pastiches ou des œuvres hybrides, sans caractère, impossibles à classer? Cette stérilité est-elle une des conséquences inévitables de notre état social? Dépend-elle de l'influence exercée par une coterie caduque sur l'enseignement, et une coterie, qu'elle soit jeune ou vieille, peut-elle acquérir un pareil pouvoir au milieu d'éléments vivants? Non, certainement. Pourquoi donc le xix^e siècle n'a-t-il pas une architecture? On bâtit partout et beaucoup; les millions sont répandus par centaines dans nos cités, et c'est à peine si l'on peut constater quelques essais d'une application vraie et pratique des moyens considérables dont nous disposons.

Depuis la révolution du dernier siècle, nous sommes entrés dans la phase des transitions, nous cherchons, nous accumulons force matérielle, nous fouillons dans le passé, nos ressources se sont accrues; que nous manque-t-il donc pour donner un corps, une apparence originale à tant d'éléments variés? Ne serait-ce pas simplement une méthode? Dans les sciences comme dans les arts, le défaut de méthode, soit qu'on étudie, soit qu'on prétende appliquer les connaissances acquises, ne fait qu'accroître, avec les richesses, l'embarras et la confusion; l'abondance devient une gêne. Cependant tout état transitoire doit avoir un terme, tendre vers un but que l'on entrevoit seulement du jour où, las de chercher à travers un chaos d'idées et de matériaux de toutes provenances, on se met à dégager certains principes du milieu de ce désordre, à les développer et à les appliquer à l'aide d'une méthode sûre. C'est là le labeur qui nous échoit, auquel nous devons nous attacher opiniâtrément, en combattant ces éléments délétères qui s'élèvent de tout état transitoire, comme les miasmes s'élèvent des matières en fermentation.

Les arts sont malades, l'architecture se meurt au sein de la prospérité, malgré des principes vitaux énergiques; elle se meurt d'excès joints à un régime débilitant. Plus les connaissances s'accumulent, plus il faut de force et de rectitude de jugement pour s'en servir avec fruit, plus il faut recourir à des principes sévères. La maladie dont l'art de l'architecture semble atteint date de loin, elle ne s'est pas développée en un jour, on la voit progresser depuis le xvi^e siècle jusqu'à notre temps; depuis le moment où, après une étude très superficielle de l'architecture antique de Rome, dont on prétendait imiter certaines apparences, on a cessé de se préoccuper

avant toute chose de l'alliance de la forme avec les besoins et avec les moyens de construction. Une fois hors de la vérité, l'architecture s'est de plus en plus fourvoyée dans des voies sans issues. Essayant, au commencement du siècle, à reprendre les formes de l'antiquité, sans se soucier davantage d'en analyser et d'en développer les principes, elle n'a pas retardé d'un jour sa chute. Alors dépourvue des lumières que la raison seule peut fournir, elle a tenté de se rattacher au moyen âge, à la renaissance ; cherchant l'emploi de certaines formes sans les analyser, sans recourir aux causes, ne voyant que les effets, elle s'est faite *néo-grecque*, *néo-romane*, *néo-gothique*, elle a demandé des inspirations aux fantaisies du siècle de François 1^{er}, au style pompeux de Louis XIV, à la décadence du xvii^e siècle ; elle est devenue sujette de la mode, à ce point, qu'au sein de l'Académie des beaux-arts, sur ce terrain classique, dit-on, nous avons vu surgir des projets présentant le mélange le plus bizarre de styles, de modes, d'époques et de moyens, mais sans jamais faire pressentir le moindre symptôme d'originalité. C'est qu'il n'y a d'originalité possible qu'avec la vérité, que l'originalité n'est autre chose qu'une des formes que prend la vérité pour se manifester ; et ces formes heureusement sont infinies. Aussi, quels qu'aient été les efforts tentés dernièrement pour associer tant de styles et tant d'influences, pour satisfaire à toutes les fantaisies du moment, ce qui frappe le plus dans tous nos monuments modernes, c'est la monotonie.

En architecture, il y a, si je puis m'exprimer ainsi, deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Être vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Être vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivant leurs qualités et leurs propriétés. Ce que l'on considère comme des questions purement d'art, savoir : la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominants.

Permis aux Indiens d'élever en pierre des stoupas qui figurent des empilages de bois ; permis aux Grecs de l'Asie Mineure, aux Cariens ou aux Lyciens de faire en marbre des monuments qui simulent encore des châsses de bois ; permis aux Égyptiens de construire en blocs énormes des temples évidemment empruntés, comme forme, à des constructions de roseaux et de pisé : ce sont là des traditions respectables d'arts primitifs pleines d'enseignements, curieuses, mais qu'il serait ridicule d'imiter. Déjà les Doriens et les Grecs de l'Attique se dépouillent de ces langes. Les Romains élèvent franchement des monuments concrets, dont les

formes sont absolument l'expression des moyens de construction qu'ils adoptent, et qui tirent leur beauté de cette expression vraie. Les Romains sont des hommes mûrs, ce ne sont plus des enfants, ils raisonnent. Nos devanciers, au moyen âge, vont encore plus loin que les Romains dans cette voie ; ils ne veulent même plus de l'architecture concrète, de la ruche moulée, ils veulent une architecture où toute force est apparente, où tout moyen de structure devient l'origine d'une forme ; ils adoptent le principe des résistances actives ; ils introduisent l'équilibre dans la structure : de fait, ils sont déjà poussés par le génie moderne, qui veut que chaque individu comme chaque produit, ou chaque objet, ait une fonction à remplir distincte, tout en tendant à une fin commune. Ce travail suivi, logique, de l'humanité, doit être continué ; et pourquoi donc l'abandonnons-nous ? Pourquoi nous, Français du XIX^e siècle, procédons-nous (avec bien moins de raisons, certes) comme procédaient les Égyptiens, et reproduirions-nous des formes d'architecture d'une autre civilisation, ou d'un état relativement primitif, avec des matériaux ne se prêtant pas à la reproduction de ces formes ? Quelle est l'institution théocratique qui nous contraint à faire ainsi injure au sens commun, à répudier les progrès évidents des siècles antérieurs, le génie des sociétés modernes ?

Le XIX^e siècle, comme toutes les époques de l'histoire fertiles en grandes découvertes, favorables à certains progrès moraux ou matériels, s'est jeté avec une sorte de mouvement passionné dans une voie d'examen. Il apporte l'esprit d'analyse dans l'étude des sciences, de la philosophie et de l'histoire. Il fait de l'archéologie plus qu'une science spéculative ; il prétend en tirer des connaissances pratiques, peut-être un grand enseignement pour l'avenir. Jamais l'axiome : « Les plus jeunes sont les plus vieux », n'a pu être aussi bien appliqué qu'aux générations présentes. Déjà dans l'étude des phénomènes naturels et de la philosophie, l'esprit de méthode a produit des résultats considérables ; mais cet esprit de méthode n'a point encore été appliqué aux travaux archéologiques concernant les arts ; on a réuni des matériaux en grand nombre, sans avoir pu classer les découvertes faites de manière à en tirer une conclusion pratique. Et cependant sur cet amas de matériaux accumulés, des discussions prématurées se sont ouvertes, parce qu'on ne s'était pas d'abord entendu sur les principes. Il est donc essentiel d'appliquer à la connaissance des arts du passé une méthode rigoureuse, et je ne vois pas que l'on puisse mieux faire que de s'en tenir à cet égard aux quatre préceptes de Descartes, lequel les considérait comme suffisants, « pourvu, disait-il, que je prisse » une ferme et constante résolution de ne manquer pas une seule fois à les

» observer. Le premier, ajoute-t-il, était de ne recevoir jamais aucune
» chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle, c'est-à-dire
» d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention, et de ne com-
» prendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si
» clairement et si distinctement à mon esprit que je n'eusse aucune occa-
» sion de le mettre en doute.

» Le second, de diviser chacune des difficultés que j'examinerais en
» autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les
» mieux résoudre.

» Le troisième, de conduire par ordre mes pensées, en commençant
» par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, pour monter
» peu à peu, comme par degrés, jusqu'à la connaissance des plus com-
» posés, et supposant même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent
» point naturellement les uns les autres.

» Et le dernier, de faire partout des dénombrements si entiers et des
» revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. »

On n'a rien dit de mieux et de plus applicable au sujet qui nous occupe. Suivons ces préceptes dans l'étude et la pratique de l'art, et nous trouverons l'architecture qui convient à notre temps, ou nous préparerons au moins la voie à ceux qui nous suivent, car un art ne se fait pas en un jour. En effet, si dans l'étude des arts du passé nous apportons un esprit d'examen assez attentif, assez éclairé pour démêler le faux du vrai, pour extraire des traditions les principes primordiaux, nous aurons d'abord dépouillé ces arts des diverses influences qui ont modifié successivement leur expression, et nous arriverons à trouver celles, parmi ces expressions, qui s'accordent le mieux avec les principes immuables ; nous considérerons alors ces expressions, ou ces formes, si l'on veut, comme étant celles qui se rapprochent le plus de la vérité. Nous pourrions les admettre comme des types. Si de l'archéologie on veut arriver à une application immédiate de ce qu'elle met à notre disposition, ce premier dépouillement est nécessaire, il nous fait distinguer l'étude purement spéculative de l'étude tendant à un résultat pratique.

Ainsi, par exemple, je constate que la plupart des monuments de l'Asie Mineure, d'une haute antiquité, ceux que nous possédons encore, ne donnent, en pierre, que des formes empruntées à la charpenterie ; je puis étudier ces monuments comme présentant des traditions d'un grand intérêt, mais je ne saurais en tirer une application. Je vois comment une race d'hommes transportés d'une contrée boisée dans un pays dépourvu de bois a conservé la tradition de ses arts primitifs ; je constate la tradition, mais je reconnais en même temps que la tradition est contraire aux prin-

cipes élémentaires de l'art de l'architecture. De même, si j'examine les monuments de Thèbes, je trouve entre les formes et les moyens de construction adoptés la plus étrange contradiction : je vois des hommes qui arrivent à élever en pierre, et par des moyens d'une puissance prodigieuse, des simulacres de cabanes de roseaux et de boue. Cela est curieux au dernier point, cela produit les résultats les plus surprenants, cela peut même être très beau, mais je ne trouve pas là une application possible au milieu d'une civilisation comme la nôtre. Ce n'est que lorsqu'on pose le pied sur le sol occupé par les précurseurs de la civilisation occidentale que l'on commence à trouver des populations ayant su faire concorder la forme avec les principes. Les Grecs sont les premiers qui aient introduit l'esprit d'examen, la logique et le raisonnement, supérieur à la tradition, dans l'art de l'architecture. Entre les édifices de la Grèce et ceux de l'Inde il y a toute la distance qui sépare Platon de Bouddha. Mais en repoussant le Bouddha et en admirant Platon, et précisément parce que je l'admire, je ne saurais, au milieu du XIX^e siècle, élever des monuments comme ceux que l'on construisait autour de lui. Les Grecs, en faisant dominer les principes sur la forme, et en soumettant même la forme aux principes, nous montrent le chemin, et plus nous sommes ravis en voyant combien les restes de l'Acropole d'Athènes sont la vive expression de la civilisation athénienne du temps de Périclès, moins nous chercherons à imiter la forme de ces débris, puisque notre état social et nos habitudes civiles ou privées diffèrent essentiellement de l'état social et des habitudes des contemporains de Socrate.

Dans l'étude des arts du passé, il y a donc à séparer absolument la forme qui n'est que l'empreinte d'une tradition, forme irréfléchie, de la forme qui est l'expression immédiate d'un besoin, de l'état d'une société, et cette dernière étude seule peut avoir des conséquences pratiques, non point par l'imitation de cette forme, mais par l'intelligence qu'elle donne d'une application d'un principe.

Donc, conformément au premier précepte de Descartes, en étudiant les divers arts des âges antérieurs, il est clair, il est évident qu'il n'y a nulle raison à imiter en pierre une structure de bois ou de pisé, et que par conséquent je dois écarter, comme partant d'un faux principe, tout art qui, soumis à des traditions, se laisse entraîner ainsi en dehors de la vérité dans son expression, mais que je dois m'appliquer à considérer attentivement par quels moyens certains peuples sont arrivés à donner une forme à leur architecture, en soumettant celle-ci à leurs besoins, à leurs usages, et aux matériaux dont ils disposaient. Ainsi envisagées, les études archéologiques doivent nous être d'un grand secours, car elles

font passer devant nos yeux autant de formes diverses qu'il y a eu de civilisations et de moyens différents ; elles assouplissent notre esprit et doivent le rendre apte à faire l'application, non pas des formes que nous voyons, mais des principes qui ont produit ces formes ; si bien que l'étude des arts des Grecs nous conduit ainsi (la faisant avec un esprit de critique et d'examen) à nous éloigner autant des formes de l'architecture de ces peuples que s'en éloigne notre civilisation moderne.

Passant au second précepte, j'examinerai cependant s'il n'est pas, parmi ces exemples que je fais passer successivement sous mes yeux, des règles immuables, indépendantes, soit de l'état social, soit de l'emploi des matériaux : c'est alors que je reconnaitrai qu'en effet l'harmonie dans les proportions est établie sur certaines formules géométriques, que je retrouverai ces formules appliquées à des arts en apparence très différents, ainsi que j'ai pu le constater dans le précédent Entretien ; que des besoins semblables, l'obligation de résister aux mêmes agents, le désir de produire certains effets pour les yeux, ont fait adopter des profils, des tracés analogues, à des siècles de distance, par des peuples qui ne se connaissaient pas. Poussant l'investigation aux limites extrêmes, procédant toujours par analyse, je constaterai que l'homme étant un, il y a entre tous les produits de son intelligence, lorsque celle-ci se laisse guider par la vérité, une identité telle que certaines formes de l'art reviennent toujours sous la main de l'artiste, et que, puisqu'elles reviennent, c'est qu'elles sont vraies, car le propre de la vérité est d'arriver à des conséquences semblables par des voies très différentes. Je constaterai encore que ces conséquences semblables peuvent avoir des apparences très différentes par la succession des raisons déduites de conditions différentes. Je m'explique.

Je possède de grands matériaux résistants, et je n'ai à élever qu'un monument petit, relativement à la dimension de ces matériaux ; il est conforme à la raison simple de ne point passer mon temps à débiter ces matériaux en petits fragments pour construire mon édifice. J'élève donc des *styles*, des supports verticaux, des colonnes, sur lesquels je pose des traverses, des linteaux, des plafonds. Mais les grands matériaux sont difficiles à extraire, à transporter, à dresser ou à élever ; je les emploierai toutefois pour une claire-voie, un portique. Mais j'élève un mur derrière ce portique, un mur de *cella*, par exemple ; alors ce sont des matériaux de dimension médiocre que j'apporte sur mon chantier, je les taille et les pose les uns sur les autres sans peine. J'ai élevé la claire-voie de mon portique avec de grandes pierres, parce que je me renferme ainsi dans des conditions excellentes de stabilité, j'évite les poussées, les

dislocations ; mais j'ai construit mon mur avec de petites pierres, parce que cela est plus facile, plus prompt et suffisamment solide. Cependant ce mur est percé d'une porte, il a des retours d'équerre, je vais chercher de grandes pierres pour faire les chambranles de la porte, et j'en dresse verticalement aux angles du mur, afin de maintenir et de roidir les parties de l'édifice élevées en petits matériaux. J'obtiens ainsi un monument rigoureusement construit suivant les lois les plus simples de la statique et suivant les conditions qui me sont imposées et par le programme et par la nature des matériaux.

Le programme change. C'est au contraire un immense édifice qu'il me faut élever avec des pierres qui ne sont pas de dimensions plus fortes que celles employées tout à l'heure. Il ne s'agit plus seulement de couvrir des travées par des linteaux de 2 ou 3 mètres de portée, de soutenir ces linteaux et les plafonds à 6 ou 8 mètres de hauteur, d'obtenir une salle de 20 à 30 mètres de surface ; mais bien de franchir des espaces de 10 à 15 mètres, d'élever des étages de galeries, de trouver plusieurs nefs couvertes ; en un mot, de construire une grande église au lieu d'un temple grec. Il est clair que je dois entièrement changer tout le système de la structure, et cependant j'emploierai encore les monolithes, même les plates-bandes : au moyen de ces monolithes, je roidirai, comme ont fait les Grecs, la construction de petit appareil ; je pourrai, à l'aide de ces faisceaux de monolithes, maintenir des murs énormes dans leur plan vertical ; je pourrai résister à la pression des voûtes, éviter les effets produits par les tassements.

Au lieu de plates-bandes de pierre et de plafonds de charpente, ce sont des voûtes qu'il me faut construire. Je chercherai le système de voûtes qui se rapproche le plus du plafond, non comme apparence, mais comme résultat, c'est-à-dire celui qui pousse le moins en reportant toutes les charges sur certains points d'appuis choisis ; et ainsi procédant d'après le raisonnement appliqué par les architectes grecs, employant les mêmes moyens, partant des mêmes principes, j'arriverai à obtenir des apparences très différentes, parce que j'aurai dû satisfaire à un programme très différent. Rien ne m'empêchera d'ailleurs d'adopter le système d'ornementation et les profils que les Grecs auraient adoptés suivant la place et la destination. Je vais plus loin encore : j'observe que les Grecs, dans la construction de leurs temples, ont cherché, par des moyens puissants, à *étayer*, pour ainsi dire, leur bâtisse ; j'observe qu'ils ont posé en dehors les grands appareils, et à l'intérieur les petits ; qu'ils ont été jusqu'à donner à leurs colonnes d'angle une inclinaison vers le centre de l'édifice, et aux lignes horizontales une dépression vers le milieu, afin de reporter toutes les

charges à l'intérieur. Ayant un immense édifice à construire, je partirai du même principe ; mais comme les moyens dont je dispose sont, relativement à la dimension, très faibles, ce ne sera pas par des dépressions et de légères inclinaisons de piles que je pourrai empêcher l'écartement des constructions, ce sera par des arcs-boutants, par des contre-forts, par un système d'étalement extérieur.

Apportant donc l'esprit de méthode dans l'étude des parties des monuments qui passeront sous mes yeux, j'arriverai ainsi à découvrir que des principes identiques produisent des résultats très différents en apparence, parce que les conditions auxquelles il a fallu se soumettre étaient différentes, et que cependant, pour obtenir ces résultats différents, le génie de l'homme, étant *un*, a procédé de la même manière et est arrivé à une même expression dans maints détails.

Le troisième précepte explique la nécessité du classement vrai ou fictif ; et en cela notre auteur semble avoir pressenti la nature des études qui doivent nous servir pour composer une architecture. En effet, si dans l'étude de l'archéologie spéculative il n'y a qu'une sorte de classement, le classement chronologique, il n'en est pas de même lorsqu'il s'agit de faire tendre cette étude vers un but pratique. Les exemples recueillis doivent alors être rassemblés par natures, et suivant les applications analogues des principes immuables. Nous verrons ainsi qu'il n'y a que trois architectures : l'architecture de bois, l'architecture concrète, si bien développée par les Romains, et l'architecture d'appareil, arrivée à sa perfection chez les Grecs. Avec l'architecture concrète naît la voûte et tout ce qu'elle entraîne ; avec l'architecture d'appareil, la plate-bande, la statique dans sa plus simple expression. De ces deux dernières divisions le moyen âge a su faire un composé dans lequel la double influence se fait sentir simultanément ; et ce composé, par cela même qu'il cherchait à concilier deux principes opposés, ou du moins très étrangers l'un à l'autre, a donné naissance à un nouveau principe ignoré de l'antiquité architectonique, celui de l'équilibre, principe qui plus que jamais peut se plier à toutes les exigences de notre état social moderne.

Quant au quatrième précepte, il ne fait qu'indiquer la nécessité de réunir le plus grand nombre de matériaux possible, afin de connaître ce qui a été fait, et de profiter de l'expérience acquise ; car il est important de ne point passer son temps à chercher la solution de problèmes déjà résolus, et de partir toujours du niveau obtenu. Mais la multiplicité des connaissances est un écueil pour l'architecte, s'il n'est pas parvenu à classer les matériaux qu'il a réunis suivant un ordre méthodique. Il est telle architecture, comme l'architecture égyptienne, par exemple, dont

les formes apparentes ne sont pas toujours d'accord avec la structure. Ce n'est pas à dire que ces formes ne doivent pas être soigneusement étudiées, mais en les étudiant il est bon de constater qu'elles conviendraient mieux à une construction de pisé et de bois revêtu de stucs qu'à une structure composée de pierres de grand appareil. Il est telle autre architecture, comme l'architecture romaine de l'empire, qui tire au contraire son principal mérite, la beauté de ses formes, d'un accord parfait entre la structure et l'apparence ; mais par cela même que la qualité principale de cette architecture est celle-ci, nous ne saurions appliquer ses formes à une autre structure.

Des matériaux en grand nombre, réunis suivant cette méthode, il devient possible de connaître quelles sont les formes qui conviennent à telle ou telle structure ; on ne risque plus de tomber dans cette confusion de styles, de procédés et de formes qui fait de la plupart de nos monuments modernes un composé incompréhensible et choquant. Une certaine école, fatiguée des imitations plus ou moins fidèles que l'on a faites des diverses architectures antérieures à notre temps, a pensé que de toutes ces architectures, en prenant partout ce qui paraissait bon, il était possible de composer une architecture nouvelle ; c'est là une erreur dangereuse. Un style *macaronique* ne peut être un style nouveau. Son emploi ne prouve tout au plus que de l'adresse, de l'esprit et des connaissances peu approfondies ; il n'est jamais la manifestation d'un principe et d'une idée. Ces sortes de composés, même les plus heureux, restent des œuvres isolées, stériles, ne pouvant être l'origine d'une ère nouvelle dans les arts. Les principes simples seuls sont productifs, et il est à remarquer que plus ils sont simples, plus leurs produits sont beaux et variés. Que nos lecteurs veuillent se souvenir de ce que nous disions, dans notre précédent Entretien, à propos de la création organique et des animaux vertébrés. Il y a certes un principe bien simple dans la création d'un reptile tel que la couleuvre ! Que de variétés cependant entre le serpent et l'homme ! Que de conséquences toujours déduites logiquement, et par une suite de transitions à peine sensibles, entre ces deux êtres ! Quoi de plus simple que de poser horizontalement une pierre sur deux styles verticaux ? Et cependant, de ce principe si simple, combien les Grecs ont-ils su tirer de conséquences ? Quand les Romains ont été chercher quelque part, ou bien ont su trouver le principe de la voûte moulée, de la ruche, ils partaient certes d'une idée simple ; à quelles combinaisons cependant ne sont-ils pas arrivés en s'appuyant sur cette conception primitive ? Et quand les architectes français du xii^e siècle ont ajouté à ce principe de la voûte concrète celui de l'élasticité et de l'équilibre, jusqu'où n'ont-ils pas

été? Ne sont-ils pas arrivés en moins d'un siècle aux dernières limites imposées par la matière?

Voici donc trois architectures, les deux premières partant de deux principes étrangers l'un à l'autre, et la troisième ajoutant un nouveau principe aux deux premiers, qui ont su trouver des formes rigoureusement déduites de ces principes et laisser des arts définis, caractérisés.

Et si nous examinons le côté philosophique de la question, nous observons que les Grecs, divisés en petites républiques, ont choisi le genre d'architecture qui convenait le mieux à cet état social. Relativement peu nombreux, se considérant comme supérieurs au reste du genre humain, exclusifs, composant une sorte de société d'élite, passionnés pour la distinction et la beauté de la forme, ils devaient naturellement repousser dans l'art de l'architecture tout ce qui pouvait tendre à le vulgariser. Pour eux, la grandeur ne consistait pas dans l'étendue, dans les dimensions, mais dans le choix des proportions, dans la pureté d'exécution. Aussi tous leurs monuments sont-ils petits, si on les compare à ceux de leurs voisins, les Asiatiques, et surtout à ceux de la Rome impériale.

Nous observons encore que les Romains, mus par une idée sociale opposée à celle des Grecs, s'assimilant les peuples, les appelant à eux, les engageant ou les contraignant à devenir romains, adoptent de leur côté le genre d'architecture qui s'accordait le mieux à cet esprit cosmopolite. Ils semblent élever des monuments pour le genre humain tout entier, et ils les construisent par des procédés que les premiers manœuvres venus peuvent employer à Cologne aussi bien qu'à Carthage.

Si les Grecs apportent quelque chose dans l'architecture romaine, c'est, comme nous l'avons dit bien des fois, une parure, non pas un principe. Que fait plus tard l'esprit occidental en France, à Paris, centre au ^{XII}^e siècle des lumières de l'Europe? Il introduit un élément moderne à travers les traditions dégénérées de l'empire. Il compte avec les forces mécaniques, il emploie les matériaux en raison de leur nature, et seulement en raison de leur nature; il cherche les lois de l'équilibre qui devront remplacer les lois de stabilité inerte, seules connues des Grecs et même des Romains. Il pense à économiser la matière et à relever le travail de l'homme; il admet au sein de l'unité des masses et des ordonnances la variété dans les détails, c'est-à-dire l'individualité dans un ordre régulier, comme il admet aussi la liberté des moyens avec l'unité de conception. Mû par le démon de l'innovation, cet esprit rompt avec toutes les traditions, il veut dominer la matière; bientôt il va chercher l'ornementation, dont il enrichit ses édifices, dans la flore des champs,

qu'il étudie curieusement. Du grand monument religieux, il compose un cycle encyclopédique instruisant la foule par les yeux. Observateur, expérimentateur, il fait en architecture ce que Roger Bacon tentait dans les sciences, une véritable révolution. Chaque édifice est pour lui un échelon l'aidant à s'élever jusqu'au but qu'il entrevoit; montant toujours, il atteint bientôt les limites que lui assignent les éléments matériels dont il dispose.

Qu'eussent fait ces artistes, s'ils eussent eu entre les mains les matériaux et les moyens que nous possédons aujourd'hui? Et que ne ferions-nous pas si, au lieu de tâter de tous les arts sans en examiner les principes, nous voulions simplement partir du point où ils sont arrivés, des principes qu'ils ont reconnus? Il ne faut point nous le dissimuler, en architecture, aujourd'hui, nous nous soumettons à l'autorité des anciens, comme l'école, au XIII^e siècle, se soumettait à l'autorité d'Aristote, sans examen et sans le connaître. Mais que disait en 1267 ce moine, Roger Bacon, à propos de l'autorité accordée aveuglément au maître? Écoutons-le.

« Il y a un demi-siècle à peine, Aristote était suspect d'impiété et » proscrit des écoles. Le voilà aujourd'hui érigé en maître souverain !
 » Quel est son titre? Il est savant, dit-on; soit, mais il n'a pas tout su. Il
 » a fait ce qui était possible pour son temps, mais il n'est pas parvenu
 » au terme de la sagesse..... — Mais, dit l'École, il faut respecter les
 » anciens. — Eh! sans doute, les anciens sont vénérables, et l'on doit se
 » montrer reconnaissant envers eux pour nous avoir frayé la route; mais
 » on ne doit pas oublier que les anciens furent hommes, et qu'ils se sont
 » trompés plus d'une fois; ils ont même commis d'autant plus d'erreurs,
 » qu'ils sont plus anciens, car les plus jeunes sont en réalité les plus
 » vieux: les générations modernes doivent surpasser en lumières celles
 » d'autrefois, puisqu'elles héritent de tous les travaux du passé¹. »

Dirions-nous autre chose aujourd'hui à l'École qui prétend nous faire oublier tout ce que les siècles du moyen âge nous ont appris? Ce même Roger Bacon, ce moine du XIII^e siècle, bien digne émule des artistes de ce temps, ne disait-il pas encore dans son *Opus tertium*², en s'élevant avec véhémence contre la routine scolastique :

« J'appelle science expérimentale celle qui néglige les argumentations,
 » car les plus forts arguments ne prouvent rien tant que les conclusions
 » ne sont pas vérifiées par l'expérience.

¹ *Compendium philosophiæ*, cap. I.

² Manuscrit de Douai.

» La science expérimentale ne reçoit pas la vérité des mains des sciences supérieures ; c'est elle qui est la maîtresse, et les autres sciences sont ses servantes.

» Elle a le droit, en effet, de commander à toutes les sciences, puisqu'elle seule certifie et consacre leurs résultats.

» La science expérimentale est donc la reine des sciences et le terme de toute spéculation. »

Et plus loin ¹ : « Dans toute recherche il faut employer la meilleure méthode possible. Or, cette méthode consiste à étudier dans leur ordre nécessaire les parties de la science, à placer au premier rang ce qui réellement doit se trouver au commencement, le plus facile avant le plus difficile, le général avant le particulier, le simple avant le composé ; il faut encore choisir pour l'étude les objets les plus utiles, en raison de la brièveté de la vie ; il faut enfin exposer la science avec toute clarté et toute certitude, sans mélange de doute et d'obscurité. Or, tout cela est impossible sans l'expérience, car nous avons bien divers moyens de connaître, c'est-à-dire l'autorité, le raisonnement et l'expérience ; mais *l'autorité n'a pas de valeur, si l'on n'en rend compte ; elle ne fait rien comprendre, elle fait seulement croire ; elle s'impose à l'esprit sans l'éclairer. Quant au raisonnement, on ne peut distinguer le sophisme de la démonstration qu'en vérifiant la conclusion par l'expérience et par la pratique.* »

C'est bien ainsi que raisonnaient ces hommes du moyen âge, auteurs des monuments que nous admirons quelquefois aujourd'hui, et que nous connaissons si peu. Dans ces lignes, Roger Bacon résume les principes de l'école laïque d'architecture qui s'était élevée sur les dernières traditions de l'art roman. *Méthode, examen, expérience* ; son système est tout entier compris dans ces trois mots.

Reprenons les préceptes donnés par Descartes : « Ne jamais recevoir aucune chose pour vraie qu'elle ne fût évidemment reconnue comme telle. » Si ce précepte est applicable à la philosophie, il l'est plus encore à un art comme l'architecture qui repose sur des lois matérielles ou purement mathématiques. *Il est vrai* qu'une grande salle, qu'un vaisseau très long, très large et très haut, doit être éclairé par des fenêtres plus grandes que celles suffisantes pour une chambre ; le contraire est faux. *Il est vrai* qu'un portique supporté par des arcades ou des colonnes est fait pour abriter les promeneurs contre la pluie, le soleil et le vent ; donc les rapports entre la hauteur et la largeur de ce portique doivent être

¹ Cap. XIII.

tels, que le promeneur soit garanti contre les agents atmosphériques; le contraire est faux. *Il est vrai* qu'une porte doit être faite pour entrer dans un édifice ou pour en sortir, donc la largeur de cette porte doit être calculée en raison du plus ou moins grand nombre de personnes qui se présentent pour entrer ou pour sortir; mais si serrée que soit une foule, les gens qui la composent n'ont toujours pas plus de 2 mètres de hauteur, et, en supposant même que ces gens soient porteurs de lances, de bannières, de dais ou de drapeaux, armés de ces accessoires, ils n'atteindront pas plus de 4 ou 5 mètres; donc faire une porte de 5 mètres de largeur sur 10 de haut est absurde. *Il est vrai* qu'une colonne est un support, non une décoration, comme une frise ou une arabesque; donc, si vous n'avez que faire de colonnes, je ne puis m'expliquer pourquoi vous en garnissez vos façades. *Il est vrai* qu'une corniche est destinée à éloigner les eaux des parements; donc, si vous placez une corniche saillante dans un intérieur, je puis dire que c'est sans raison. *Il est vrai* qu'un escalier est nécessaire pour arriver aux étages supérieurs d'un édifice; que cet escalier n'est point un lieu de station, mais de passage, et que si vous lui donnez une importance relative trop grande pour les salles auxquelles il permet d'arriver, vous faites peut-être un magnifique escalier, mais certainement un contre-sens. *Il est vrai* que la chose qui porte doit être proportionnée à la chose supportée, mais que si vous élevez un mur ou des piles en pierres de 2 et 3 mètres d'épaisseur pour ne porter que des planchers facilement soutenus par un mur d'un mètre d'épaisseur, vous faites une œuvre inexplicable, qui ne satisfait ni mes yeux et mon entendement, et que vous prodiguez inutilement une matière précieuse. *Il est vrai* que des voûtes doivent être contre-boutées par des contre-forts, quelle que soit la forme que vous donniez à ceux-ci; mais c'est mentir que de placer des pilastres saillants, des colonnes engagées, des contre-forts, si vous n'avez pas de résistance à opposer à des poussées. Il est inutile, je pense, de multiplier ce parallèle. Nous servant de cette façon de raisonner simple, que chacun peut admettre sans être versé dans l'art de l'architecture, et passant en revue les styles d'architecture appliqués dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, il sera facile de donner à ces différents styles leur valeur réelle. Nous verrons que les Grecs (leur état social et le climat sous lequel ils bâtissaient admis) sont restés fidèles observateurs de ces principes primitifs, dérivant du plus simple bon sens; que les Romains s'en sont souvent écartés; que les architectes laïques de l'école française des XII^e et XIII^e siècles s'y sont rigoureusement soumis, et que nous les avons à peu près mis de côté. On pourra donc classer les

diverses architectures et les études sur les monuments qu'elles ont produits d'après ce premier précepte, basé sur l'expression vraie des besoins et des nécessités de la structure. Ainsi une petite maison de Pompéi, une porte de ville, une fontaine ou un puits, prendront une valeur d'art supérieure quelquefois à celle d'un palais. En sachant dépouiller ainsi le vrai du faux, après mûr examen, nous parviendrons à connaître les manières diverses de l'exprimer employées par nos devanciers, car il ne suffit pas en architecture d'être vrai pour faire une œuvre recommandable, il faut encore donner à la vérité une forme belle ou tout au moins convenable, savoir la rendre claire, savoir l'exprimer avec adresse; et, dans les arts, tout en s'aidant du raisonnement le plus rigoureux et le plus logique, on reste souvent obscur, rebutant; on peut, en un mot, faire laid. Mais si parfois les conceptions les mieux raisonnées ne produisent en architecture que des œuvres repoussantes, jamais la véritable beauté n'a pu s'obtenir sans le concours de ces lois invariables basées sur la raison. A toute œuvre absolument belle, on trouve toujours un principe rigoureusement logique.

Les études dirigées d'abord conformément à ce premier précepte, passons au second: «...de diviser, dit Descartes, chacune des difficultés que j'examinerais en autant de parcelles qu'il se pourrait, et qu'il serait requis pour les mieux résoudre.» Nous restons encore ici sur le terrain de l'étude spéculative; c'est l'analyse poussée jusqu'aux dernières limites. En effet, si nous examinons des édifices anciens, nous voyons des œuvres complètes, achevées, des composés. Nous sommes obligés, pour les comprendre dans toutes leurs parties, de faire un travail au rebours de celui auquel le compositeur s'est livré. Celui-ci a procédé de la conception première à l'apparence définitive, du programme et des moyens disponibles au résultat; nous, il nous faut passer par l'apparence pour arriver successivement à la conception et à la connaissance du programme et des moyens; faire, pour ainsi dire, l'anatomie de l'édifice et constater les rapports plus ou moins parfaits qui existent entre cette apparence qui nous frappe tout d'abord et les moyens cachés, les raisons qui en ont déterminé la forme. Cette seconde partie des études, longue, difficile, ardue, est le meilleur exercice auquel on puisse se livrer si l'on veut apprendre à composer, à créer. Pour arriver à la synthèse, il faut nécessairement passer par l'analyse. Or, plus une civilisation est compliquée, plus les monuments qu'elle élève cachent les ressorts qui ont servi à leur conception, à leur érection, et qui doivent contribuer à assurer leur durée. Si l'analyse d'un temple grec peut être faite en quelques jours, il n'en est pas de même pour une

salle de thermes romains, et, à plus forte raison, pour une de nos cathédrales françaises; et puisque notre civilisation moderne est très compliquée, s'il est bon de commencer les études par l'analyse des œuvres antiques les plus simples, on ne saurait s'y arrêter; il faut bien que nous passions successivement à l'analyse des œuvres plus complexes et que nous sachions comment, avant nous, certains architectes sont arrivés à résoudre des problèmes chaque jour plus étendus, encombrés de détails, hérissés d'obstacles; à élever des édifices possédant, si je puis m'exprimer ainsi, un organisme beaucoup plus délicat et surtout plus compliqué.

Vouloir restreindre les études propres à former des architectes à quelques monuments de l'antiquité qui ne nous sont même pas parvenus complets, ou à des imitations plus ou moins heureuses de ces monuments, ce n'est pas le moyen d'obtenir ce qu'on demande partout, une architecture du XIX^e siècle. Il est mieux de tenir compte de cette longue suite d'efforts qui ont développé des principes et des moyens nouveaux, de considérer tout travail humain comme une chaîne dont les anneaux sont rivés suivant un ordre logique.

Le troisième précepte nous introduit dans l'application, car il s'agit « de » conduire par ordre ses pensées, en commençant par les objets les plus » simples et les plus aisés à connaître, pour monter peu à peu, comme » par degrés, jusqu'à la connaissance des plus composés, et supposant » même de l'ordre entre ceux qui ne se précèdent point naturellement » les uns les autres. » En effet, si par l'analyse nous sommes arrivés du composé au simple, de l'œuvre complète, de l'apparence, aux moyens et motifs qui ont produit cette apparence, il deviendra plus aisé, lorsque nous voudrons composer à notre tour, de procéder par ordre et de faire passer en avant les raisons premières pour arriver successivement aux conséquences. Les raisons premières, déterminantes en architecture, ne sont autres que le programme et les moyens matériels. Le programme n'est que l'énoncé du besoin. Quant aux moyens, ils diffèrent; ils peuvent être restreints ou étendus; quels qu'ils soient, il faut les connaître et en tenir compte: on peut satisfaire au même programme par des moyens très différents, en raison du lieu, des matériaux et des ressources dont on dispose. On nous demande de bâtir de grandes salles d'assemblée pour deux mille personnes dans divers lieux. Mais, en A, on nous fournit des matériaux d'une qualité supérieure; on met à notre disposition des sommes considérables; nous possédons de la pierre dure, du marbre ou du granit. En B, nous ne pouvons avoir que de la brique, du bois; nos ressources sont minimes. Donnerons-nous à ces deux salles une même superficie? Évidemment, puisqu'il nous faut en A comme en

B placer deux mille personnes. Leur donnerons-nous la même apparence? Évidemment non, puisque les moyens que nous possédons en B ne sont pas ceux dont nous disposons en A. Tout en satisfaisant à un même programme, il nous faudra donc adopter deux modes d'architecture très différents; et si, avec de la brique et du bois de sapin, nous prétendons simuler une structure de pierre ou de marbre, au moyen d'enduits et de peintures, de l'art nous faisons un assez triste emploi. Un programme rempli, une structure donnée, ne suffisent pas pour produire une œuvre d'art; il faut avec cela une forme. Certainement le programme aussi bien que la structure devront influencer sur cette forme; mais en nous soumettant exactement à l'un et en observant la seconde, nous pouvons cependant adopter des formes très diverses. Quelle est celle qui convient le mieux aujourd'hui à notre civilisation? C'est probablement la plus souple, la plus docile; celle qui se prêtera le mieux aux détails infinis de notre existence compliquée à l'excès. Où trouvons-nous, sinon des modèles, au moins des précédents de cette forme prêts à toutes les exigences? Est-ce dans l'antiquité grecque? ou même dans l'antiquité romaine? Plutôt dans cette dernière. Mais encore, comment, par exemple, partir de l'architecture romaine pour faire emploi du fer? N'est-ce pas plutôt dans ces œuvres de l'école laïque du moyen âge? Ces artistes n'ont-ils pas pressenti les ressources que nous fournissent l'industrie, la mécanique, et la facilité extrême des transports à de grandes distances? Et n'y a-t-il pas, par exemple, les plus grands rapports entre la bibliothèque Sainte-Geneviève, bâtie depuis peu, et la grande salle du Palais, à Paris, brûlée au commencement du xvii^e siècle. L'appoint antique jeté dans la salle moderne a-t-il ajouté quelque chose au mérite de l'œuvre? N'a-t-il pas plutôt contribué à en altérer l'unité en mêlant des éléments étrangers les uns aux autres, en présentant réunies des formes dérivant de deux principes opposés.

En suivant, dans la composition, le troisième précepte de Descartes, le programme étant rempli et la structure adoptée, qu'avons-nous à faire pour procéder du simple au composé? 1^o Connaître d'abord la nature des matériaux que nous devons employer; 2^o donner à ces matériaux la fonction et la puissance relatives à l'objet, les formes exprimant le plus exactement et cette fonction et cette puissance; 3^o admettre un principe d'unité et d'harmonie dans cette expression, c'est-à-dire l'échelle, un système de proportion, une ornementation en rapport avec la destination et qui ait une signification, mais aussi la variété indiquée par la nature diverse des besoins à satisfaire.

Qu'est-ce que connaître la nature des matériaux que l'on doit mettre

en œuvre dans un édifice ? Est-ce savoir que la pierre est gélive ou ne l'est pas ; qu'elle résiste ou ne résiste pas à une pression de ? Est-ce ne pas ignorer que le fer forgé peut subir un tirage considérable, et que la fonte soit rigide ? Oui, certainement ; mais c'est plus que cela. C'est connaître l'effet que l'on peut obtenir par l'emploi de ces matériaux, suivant certaines conditions : une pierre posée en délit, un monostyle, a, pour les yeux, une tout autre signification qu'un empilage d'assises ; un revêtement de grandes dalles ne produit pas l'effet d'un parement en carreaux de pierres basses. Un arc composé de claveaux extradossés a une tout autre apparence qu'un arc à crossettes. Une plate-bande appareillée n'a pas l'aspect robuste d'un linteau monolithe. A section semblable, une archivolt composée de plusieurs rangs de claveaux superposés possède d'autres qualités et fait naître une autre idée que celle taillée dans un seul rang. Un appareil absolument jointif, comme les appareils des Grecs et ceux des Romains, convient à des formes qui ne peuvent admettre un appareil entre les joints duquel il existe un lit de mortier. Trois pierres moulurées, composant un chambranle de porte ou de fenêtre contre lequel vient s'arrêter une construction enduite, présentent une nécessité et par suite une forme architectonique compréhensible et d'un bon effet ; mais un chambranle taillé dans des assises horizontales choque la raison et les yeux. De même, l'appareil qui ne coïncide pas avec les divers membres de l'architecture, dont les lits ne sont pas placés immédiatement au-dessus et au-dessous des bandeaux, socles, moulure des soubassements, détruit l'effet que doit produire une composition. — Donner aux matériaux la fonction et la puissance relatives à l'objet, les formes exprimant le plus exactement et cette fonction et cette puissance, — c'est là un des points les plus importants de la composition. On peut donner à la structure la plus simple un style, une distinction particulière, si l'on sait employer exactement les matériaux, en raison de leur destination. Une simple chaîne de pierre, placée dans un mur, devient ainsi une expression de l'art. Une colonne, un pilier, exactement taillés, suivant la résistance de la matière, en raison de ce qu'elle doit porter, ne peuvent manquer de satisfaire les yeux. Un chapiteau galbé de même, en raison de ce qui le surmonte, de la fonction qu'il remplit, prend toujours une belle forme. Un encorbellement, laissant voir sa destination, produira toujours plus d'effet qu'une forme indécise, dissimulant la force nécessaire à ce membre d'architecture. — Admettre un principe d'unité et d'harmonie dans l'expression des divers besoins indiqués par un programme, c'est-à-dire l'échelle, un système de proportion, une ornementation en rapport avec la destination et qui ait une

signification, mais aussi la variété indiquée par la nature diverse des besoins à satisfaire, — c'est à ce point de la composition architectonique où l'intelligence de l'artiste se développe. Quand les conditions du programme ont été satisfaites, quand le système de structure a été adopté; quand, dans les procédés, on a su apporter un raisonnement sûr, de façon à ne faire ni trop ni trop peu, à donner à toute matière la fonction, l'apparence ou, si l'on veut, la forme qui conviennent à ses propriétés et à son emploi, il faut chercher et trouver ces principes d'unité et d'harmonie qui doivent dominer toute œuvre d'art. C'est là l'écueil sur lequel ont échoué presque tous les architectes depuis le xvi^e siècle: ou bien ils ont sacrifié les besoins, l'emploi judicieux des matériaux à une forme harmonique sans raison, ou ils n'ont su donner une apparence d'unité, de conception *une* à leurs édifices, en satisfaisant au programme et en employant judicieusement la matière. Mais il faut le dire, le premier de ces défauts est, depuis cette époque, le plus fréquent et celui contre lequel on est le moins en garde. L'architecture de la fin du xvii^e siècle, vantée outre mesure, et qui est encore au fond la maîtresse dans le domaine des arts, nous fournit les exemples les plus exagérés de ce déplorable système. Dans aucun pays et dans aucun temps on n'a poussé le fanatisme, dirai-je, pour la symétrie, pour ce qui s'appelait alors une *ordonnance*, aussi loin qu'on l'a fait sous le règne de Louis XIV. C'était la manie du souverain, et chacun s'y prêtait; il avait trouvé d'ailleurs un homme, médiocre architecte, vaniteux, ayant usurpé le nom d'un artiste, et qui se prêtait à toutes ses fantaisies, flattant à tout propos ses goûts pour l'uniformité fastueuse, y trouvant son compte et étouffant ainsi les derniers vestiges d'originalité de notre architecture française ¹.

¹ A ce propos, il est bon de citer une anecdote curieuse rapportée par Saint-Simon. Elle fera connaître en quoi consistait le goût de Louis XIV pour les œuvres d'architecture :

« Il s'amusoit fort à ses bâtimens (le roi); il avoit aussi le compas dans l'œil » pour la justesse, les proportions, la symétrie; mais le goût n'y répondoit pas, comme » on le verra plus tard. Ce château (Trianon) ne faisoit presque que sortir de terre, » lorsque le roi s'aperçut d'un défaut à une croisée qui s'achevoit de former, dans la longueur du rez-de-chaussée. Louvois, qui naturellement étoit brutal et de plus gâté jus- » qu'à souffrir difficilement d'être repris par son maître, disputa fort et ferme, et main- » tint que la croisée étoit bien. Le roi tourna le dos, et s'alla promener ailleurs dans le » bâtiment.

» Le lendemain il trouva Le Nôtre, bon architecte, mais fameux par le goût des jardins qu'il a commencé à introduire en France, et dont il a porté la perfection au plus » haut point. Le roi lui demanda s'il avoit été à Trianon; il répondit que non. Le roi lui » expliqua ce qui l'avoit choqué, et lui dit d'y aller. Le lendemain même question, même » réponse; le jour d'après autant: le roi vit bien qu'il n'osoit s'exposer à trouver qu'il

Un des exemples les plus frappants de cette déviation du bon sens, et par conséquent du bon goût, est le château de Clagny, bâti par Hardouin Mansard (cet artiste médiocre dont nous parlions tout à l'heure), château qui passait sous le règne de Louis XIV pour un chef-d'œuvre. Certes, le programme est beau, la disposition agréable; mais combien l'architecte n'a-t-il pas torturé ce programme pour le revêtir d'une architecture symétrique. Ainsi, la grande galerie de l'aile droite présente en dehors la même ordonnance que l'aile gauche, qui ne contient que des chambres à coucher et des cabinets. Les fenêtres qui éclairent des garde-robes sur la cour sont identiquement pareilles à celles qui s'ouvrent dans le bâtiment du fond, sur des chambres de parade. La façade de la chapelle répète la façade de la salle de bain, disposée en pendant; et, pour comble d'erreur, le bâtiment de l'orangerie reproduit l'aile en regard, qui ne contient que les chambres des gens de service. Certainement le programme est rempli, mais avec quelles singulières concessions à la symétrie, à ce qu'alors on appelait la majesté de l'ordonnance. Au premier étage, les défauts sont plus choquants encore et l'architecture mo-

» eût tort ou à blâmer Louvois. Il se fâcha, et lui ordonna de se trouver le lendemain à
 » Trianon lorsqu'il y iroit, et où il feroit trouver Louvois aussi. Il n'y eut plus moyen de
 » reculer.

» Le roi les trouva le lendemain tous deux à Trianon. Il y fut question de la fenêtre.
 » Louvois disputa; Le Nôtre ne disoit mot. Enfin le roi lui ordonna d'alligner, de mesurer
 » et de dire après ce qu'il auroit trouvé. Tandis qu'il y travailloit, Louvois, en furie de
 » cette vérification, grondoit tout haut, et soutenoit avec aigreur que cette fenêtre étoit
 » en tout pareille aux autres. Le roi se taisoit et attendoit; mais il souffroit. Quand tout
 » fut bien examiné, il demanda au Nôtre ce qui en étoit; et Le Nôtre à balbutier. Le roi
 » se mit en colère, et lui commanda de parler net. Alors Le Nôtre avoua que le roi avoit
 » raison, et dit ce qu'il avoit trouvé de défaut. Il n'eut pas plutôt achevé, que le roi, se
 » tournant à Louvois, lui dit qu'on ne pouvoit tenir à ses opiniâtres, que sans la sienne
 » à lui, on auroit bâti de travers et qu'il auroit fallu tout abattre aussitôt que le bâtiment
 » auroit été achevé. En un mot, il lui lava fortement la tête.

» Louvois, outré de la sortie et de ce que courtisans, ouvriers et valets en avoient été
 » témoins, arrive chez lui furieux. Il y trouva Saint-Pouange, Villacerf, le chevalier de
 » Nogent, les deux Tilladet, quelques autres féaux intimes, qui furent bien alarmés de le
 » voir en cet état. — « C'en est fait, leur dit-il, je suis perdu avec le roi; à la façon dont
 » il vient de me traiter pour une fenêtre, je n'ai de ressource qu'une guerre qui le
 » détourne de ses bâtimens et qui me rende nécessaire; or par.... il l'aura. En
 » effet, peu de mois après, il tint parole, et malgré le roi et les autres puissances, il la
 » rendit générale. Elle ruina la France au dedans, ne l'étendit point au dehors malgré
 » la prospérité de ses armes, et produisit au contraire des événemens honteux. »

Je veux bien que Saint-Simon soit une méchante langue et qu'il n'aime guère Louis XIV, que cette fenêtre n'ait pas été la cause première de la guerre terminée par la paix de Ryswick; l'anecdote n'en a pas moins, quant au fond, un grand caractère de vérité.

numérale gêne tous les services. Les escaliers, dissimulés dans la masse, sont petits, sombres et incommodes; la grande salle du bâtiment central interrompt absolument la circulation de plain-pied entre les deux ailes; des cloisons tombent dans des fenêtres, des pilastres se rencontrent en face des vides.... Je prends ce château, mais la plus grande partie des résidences princières de ce temps ne vaut pas mieux; partout les dispositions commandées par les besoins sont en complet désaccord avec l'architecture apparente. Certainement, ni les Grecs ni les Romains, qu'on nous présente comme des artistes excellents, non plus que les gens du moyen âge, n'ont procédé de cette façon. Les *villæ* antiques, les châteaux français, jusqu'au xvi^e siècle, en fournissent la preuve. L'aspect d'unité, depuis le xvi^e siècle, dans les œuvres d'architecture, n'a pu être obtenu qu'en torturant les programmes et les procédés de construction; mais si parfois on a cherché à s'affranchir de la tyrannie aveugle de la symétrie, on est bientôt tombé dans une sorte de mépris de la forme, remplaçant ainsi des règles absolues et irraisonnées par l'absence de toute règle; car les principes, manquant pour soustraire l'art à cette tyrannie, faisaient également défaut lorsqu'il s'agissait de créer quelque chose de neuf: ceux qui ne savent se défendre contre un pouvoir qui s'impose sans raison ne sauraient être aptes à se gouverner eux-mêmes. L'unité n'est donc autre chose, dans l'architecture moderne, que l'uniformité; en voulant éviter celle-ci, on n'a plus trouvé que le désordre. Et cependant, je le répète, les anciens, aussi bien que les artistes du moyen âge, ont soumis leurs œuvres aux principes de l'unité, sans jamais tomber dans l'uniformité. Chaque monument, pour peu qu'il diffère quant au programme, quant aux moyens de structure, prend une physionomie qui lui est propre, bien que l'on reconnaisse parfaitement à l'inspection de son ensemble, comme de ses moindres détails, qu'il appartient à telle période de l'art. Les études archéologiques n'auraient-elles pour résultat que de nous faire toucher du doigt les formes logiques qui appartiennent à chacun des styles de l'architecture du passé, depuis l'antiquité grecque jusqu'à l'époque de la renaissance, qu'elles nous rendraient un service considérable, aujourd'hui que nous rassemblons des formes étrangères les unes aux autres, suivant la mode ou le caprice du moment.

« Ce principe d'unité et d'harmonie dans l'expression des divers besoins indiqués par un programme » n'est donc ni la symétrie, ni l'uniformité, encore moins un mélange indigeste de styles divers et de formes dont il n'est pas possible de rendre compte, ce mélange fût-il fait avec adresse; c'est l'observation rigoureuse de l'échelle d'abord. — Qu'est-ce donc que

l'échelle? C'est le rapport du tout à l'unité. Les Grecs ont pris pour échelle non point une unité absolue, mais une unité relative, ce qu'on appelle le *module*; cela ressort de l'étude de leurs temples, car il est certain que dans leurs habitations les Grecs ont tenu compte de l'échelle absolue qui est l'homme. Mais fût-elle relative, l'échelle, par cela même qu'elle était le module, c'est-à-dire une unité composante, établissait dans chaque monument un rapport harmonique entre les parties et le tout ¹. Le grand temple grec est le petit vu avec un verre grossissant. Les parties et l'ensemble, dans le petit comme dans le grand, sont dans les mêmes rapports harmoniques; ce qui était parfaitement logique du moment que l'*ordre* composait à lui seul le monument. Les Romains, ayant à satisfaire à des programmes beaucoup plus étendus et compliqués que ceux des Grecs, admettent déjà dans les monuments qui leur appartiennent l'échelle absolue, c'est-à-dire une unité invariable; seulement, au lieu de prendre l'homme pour cette unité invariable, c'est une ordonnance qui leur sert de point de départ. Dans leurs grands édifices, il y a toujours un petit ordre qui sert d'échelle et donne l'idée de la dimension réelle du tout. Souvent, comme à l'extérieur des thermes de Dioclétien à Rome, par exemple, ce petit ordre n'a véritablement d'autre fonction que de fournir un point de comparaison pour apprécier la grandeur des masses. Les niches remplies de statues, percées à profusion sur les parois extérieures et intérieures de leurs monuments, ne sont pas seulement une simple décoration, il y a dans l'adoption de ce détail une tendance vers une échelle absolue destinée à rappeler la dimension réelle de l'édifice.

Pour les architectes byzantins, la colonne devient l'échelle, quelle que soit d'ailleurs la grandeur de l'édifice; la colonne conserve, à peu de différence près, certaines dimensions admises, et sert ainsi de point de comparaison habituel propre à faire apprécier le volume des constructions, l'importance des vides. Pour les architectes du moyen âge, en France, la seule échelle admise est l'homme; toutes les parties de l'édifice se rapportent à sa taille, ainsi qu'on l'a fait suffisamment ressortir ailleurs ², et de ce principe dérive forcément l'unité du tout; il a de plus l'avantage de présenter à l'œil la dimension réelle de l'édifice, puisque le point de comparaison est l'homme lui-même.

Si en nous soumettant à ce principe de l'échelle humaine nous admet-

¹ A ce propos, on voudra bien me permettre de citer l'article ÉCHELLE du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, article dans lequel j'ai cru devoir mettre en parallèle le système antique et celui des artistes du moyen âge.

² Voyez l'article de M. Lassus dans les *Annales archéologiques*, t. II, *De l'art et de l'archéologie*, et l'article précité du *Dictionnaire de l'architecture française*.

tons un système de proportions géométriques, ainsi que l'ont évidemment fait les architectes de l'antiquité et ceux du moyen âge ¹, nous réunissons deux éléments de composition qui nous obligent à rester vrais quant à l'expression de la dimension, et à établir des rapports harmoniques entre toutes les parties. Il y a donc progrès sur le système des Grecs, qui n'avaient admis que le module et non pas l'échelle invariable. Et pourquoi donc alors se priver de cette ressource due au génie des artistes du moyen âge ?

L'ornementation, partie importante de la composition en architecture, n'est jamais venue dans les beaux temps de l'antiquité que comme la parure du corps, lorsque celui-ci était complètement formé. Or, les anciens ont admis deux modes d'ornementation. L'un consiste à ne point déranger la forme adoptée, mais à la couvrir d'une manière de tapisserie plus ou moins riche : c'est le système admis par les Égyptiens, chez lesquels jamais l'ornementation proprement dite ne possède une silhouette, un relief (la statuaire exceptée), mais se contente d'envelopper la forme géométrique comme le ferait une étoffe brodée, une couverture gaufrée. L'autre, au contraire, est pour ainsi dire indépendante de la forme architectonique; elle s'attache à cette forme ou s'y applique, mais en la modifiant par ses saillies, son galbe particulier. Ce n'est plus alors une tapisserie qui s'étend sur la forme, ce sont des fleurs, des feuilles, des ornements en relief, des compositions empruntées aux règnes végétal et animal. Les Grecs, qui ont beaucoup pris aux Égyptiens et aux populations de l'Asie chez lesquelles la décoration ne remplissait guère que le rôle de la tapisserie, ont commencé par s'inspirer de ces exemples : mais leur jugement, si juste en matière d'art, leur a bientôt fait sentir que ce genre d'ornementation, si soumis qu'il fût à la forme, tendait à l'altérer, à en détruire le caractère; ils ont donc bientôt abandonné ce mode pour n'admettre l'ornementation sculptée que comme un accessoire *attaché* à la forme, indépendant d'elle-même et la laissant deviner dans sa pureté. Aussi avec quelle excessive sobriété se servent-ils de l'ornementation sculptée ! Ce sont des rangées de perles, des oves, des feuilles-d'eau courant horizontalement sur quelques membres d'une corniche; parfois des applications de métal, des bas-reliefs enclavés dans les formes rigides de l'architecture; et quand plus tard ils composent le chapiteau corinthien par exemple, c'est une corbeille qu'ils enveloppent de tiges d'acanthé, d'angélique ou de fenouil. Ce système d'ornements *rattachés* devait convenir au génie fastueux des Romains; ils le poussèrent à l'excès, jusqu'à

¹ Voyez l'Entretien précédent.

masquer la forme sous l'abondance des rinceaux, des guirlandes, des arabesques, des attributs. Les artistes byzantins font un compromis entre les deux systèmes, mais penchent évidemment vers l'ornementation enveloppant la forme sans la dénaturer; l'influence asiatique se fait profondément sentir dans leurs œuvres; et plus encore dans ce qu'on appelle l'architecture arabe, le principe de la tapisserie domine de nouveau. Nous le voyons abandonné en France vers la fin du XII^e siècle. Alors l'ornementation sculptée s'accroche à l'architecture comme si elle y était clouée, et elle est entièrement empruntée à la flore locale. Mais d'ailleurs jamais elle ne contrarie la forme, au contraire elle aide à la développer; et cela est facile à reconnaître, si l'on examine les chapiteaux des piliers intérieurs de la cathédrale de Paris. Dans aucune architecture, l'architecture grecque comprise, l'ornementation rapportée sur la forme ne s'est mieux liée avec elle; loin de la dénaturer, elle lui prête un énergique secours.

Prétendre, dans la composition architectonique, concilier les deux systèmes que nous venons d'exposer, c'est-à-dire broder la forme dans une partie et attacher des ornements dans une autre, c'est pécher contre l'unité, c'est faire que ces deux systèmes se nuisent.

En dernier lieu, dit Descartes, « de faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, que je fusse assuré de ne rien omettre. » Ce précepte est applicable aux études, mais plus encore lorsqu'il s'agit de la composition architectonique, car c'est dans l'observation du programme, dans celle des besoins à satisfaire, des moyens fournis, qu'il est bon de faire ces « revues si générales ». Ce n'est pas assez d'avoir su disposer convenablement les services d'un monument ou d'une habitation, d'avoir su donner à ces dispositions l'aspect que chacune d'elles comporte; il faut un lien entre ces parties, il faut que dans cette réunion de services divers une idée domine; il faut que les matériaux soient mis en œuvre judicieusement, suivant leurs propriétés; qu'il n'y ait pas abus de force ou excès de légèreté; que ces matériaux mis en œuvre indiquent leur fonction par la forme que vous leur donnez; que la pierre paraisse bien être de la pierre; le fer, du fer; le bois, du bois; que ces matières, tout en prenant les formes qui conviennent à leur nature, aient un accord entre elles. Cela était facile aux Romains, quand ils ne construisaient qu'avec des blocages, des briques et des revêtements de marbre; cela est fort difficile pour nous, qui avons à employer des matériaux possédant des propriétés différentes, opposées même, et auxquels il faut donner l'apparence qui convient à ces qualités diverses. « Les dénombrements si entiers » de ce qui a été fait avant nous, particulièrement par les

artistes du moyen âge, sont alors utiles, si nous voulons aller en avant et ne pas être au-dessous des œuvres de nos prédécesseurs ; car, je le répète, il semble que ces hommes avaient pressenti déjà les ressources que nous fournit notre temps. Il y a dans les œuvres de nos architectes français de l'école laïque du moyen âge, au moment de son premier développement, une cohésion si complète, un rapport si intime entre les besoins, les moyens et la forme ; il y a tant de ressources toutes prêtes pour résoudre les difficultés nombreuses inhérentes aux programmes compliqués de notre civilisation, que nous ne saurions trouver ailleurs un précédent plus propre à faciliter la tâche qui nous incombe. Prétendre aujourd'hui trouver dans la bonne architecture de l'antiquité grecque, et même romaine, autre chose qu'un grand enseignement de quelques principes très simples appliqués avec une logique inflexible ; prétendre copier, imiter ou s'inspirer même des formes données par l'expression de ces principes, c'est se jeter bénévolement dans des contradictions de plus en plus choquantes, à mesure que nos programmes deviennent plus compliqués et que nos ressources s'étendent. Pendant le xvii^e siècle, on s'était si bien pris de passion pour l'architecture romaine, que chacun était décidé à souffrir toutes les incommodités imaginables, afin de rester romain. Pour ne pas gêner l'art romain et lui laisser son développement, on se gênait soi-même de la meilleure foi du monde. Si peu réfléchi que fût cette passion, et si médiocre qu'en fût l'expression, c'était une foi, nous devons la respecter ; mais il faut bien reconnaître que nous sommes plus sceptiques, en fait d'art, qu'on ne l'était du temps de Louis XIV, et que personne ici ne croit assez à l'architecture grecque ou romaine pour lui sacrifier la moindre parcelle de bien-être, la plus insignifiante commodité de la vie. Alors, que nous veulent ces formes sans cesse copiées, et fort mal copiées d'ailleurs, de l'antiquité ? Qu'avons-nous affaire d'elles ? Elles nous embarrassent, nous artistes ; elles n'ont pas la souplesse qu'exigent les programmes modernes ; elles coûtent fort cher ; elles n'intéressent que très médiocrement le public ; elles font la plus étrange figure au milieu de certaines dispositions modernes qu'il faut bien accepter ; elles ont le tort d'être en contradiction constante avec nos habitudes et nos procédés de construction. Pourquoi donc cette persistance à les conserver, ou plutôt à les appliquer si mal à propos ? A qui prétend-on plaire en dépensant ainsi des sommes énormes à reproduire des formes qui n'ont pas de raison d'être ? Au public ? Il ne les comprend pas et ne s'en préoccupe guère. A vingt personnes à Paris ? C'est payer un peu cher le plaisir de quelques-uns. Est-ce respect pour l'art ? Mais pour quel art ? Un art faussé, dénaturé, réduit à l'état d'un langage que personne n'en-

tend, et qui n'est plus soumis à ses propres règles? Que par respect pour l'art, pour conserver au monde un type d'une éternelle beauté, l'original étant mutilé, détruit, avec mille soins on élève à Paris, sur Montmartre, un double du Parthénon en marbre, bâti comme l'est le Parthénon, j'admets cela, c'est une question de musée, c'est un texte perpétué. Mais qu'on aille jucher des colonnes doriques grecques au premier étage d'une gare de chemin de fer, engagées entre des arcades romaines, le tout fiché en mortier ou plâtre, et bâti de vergelé, avec des plates-bandes appareillées; en vérité, où sont la raison, l'utilité, le sens, le but d'une pareille étrangeté? N'est-ce pas là plutôt une marque de mépris pour l'art qu'une marque de respect? Qui donc trouverait plaisant qu'on allât graver des vers d'Homère sur les murs d'un entrepôt?

Nous n'aurons une architecture que du jour où nous voudrons bien décidément être conséquents, apprécier les œuvres du passé à leur valeur relative, et « faire partout des dénombremens si entiers et des revues si générales, que nous soyons assurés de n'avoir rien omis », que du jour où nous aurons de bonnes et solides raisons à opposer aux fantaisies des amateurs, car la raison finit toujours par prendre le dessus.

Examinons donc à fond nos procédés, les formes habituelles de notre architecture; comparons-les aux procédés, aux formes de l'architecture antique, et voyons si nous ne nous sommes pas fourvoyés, si tout n'est pas à refaire, afin de trouver cette architecture de notre temps réclamée si haut par ceux-là mêmes qui nous enlèvent les seuls moyens propres à lui donner naissance.

Je laisse de côté l'architecture grecque, dont on peut bien prendre quelques bribes à droite et à gauche pour les appliquer sans motif sur nos édifices modernes qui n'ont avec ceux des Grecs nul rapport; j'arrive à l'architecture de l'empire romain, la seule qui ait sérieusement influé sur la composition de nos monuments depuis le xvii^e siècle, et la seule qui, dans certains cas particuliers, peut nous offrir des exemples pratiques. Si j'analyse un monument romain, comme le Colisée, comme les thermes, comme les palais, comme les théâtres, ce qui me frappe tout d'abord, c'est la structure puissante, logique, combinée par des gens profondément expérimentés. Or, en quoi consiste cette structure? Ce sont des masses de blocages formant une concretion absolument homogène, devant lesquelles et sous lesquelles parfois, comme au Colisée par exemple, il existe une construction de pierres de taille appareillées. Dans ce cas, la construction d'appareil sert d'enveloppe et souvent de supports à la structure principale, au véritable corps de l'édifice. Mais si les blocages, si les maçonneries de cailloux, briques ou moellons sont fortement réunis par un

excellent mortier, il n'entre pas une molécule de chaux entre les pierres d'appareil. Il y a donc dans la bâtisse romaine deux procédés bien distincts, l'un qui dérive de la construction en pisé, qui présente comme une suite de grottes creusées dans un bloc de tuf ; l'autre qui enveloppe ce corps cellulaire, et qui dérive de la construction d'appareil des Étrusques et des Grecs. Si peu artistes que soient les Romains, jamais ils n'ont confondu les deux systèmes, ils les ont accolés, ils les ont unis, mais en laissant à chacun d'eux le caractère qui lui appartient. Le Colisée n'est qu'une concrétion de cellules en blocage, soutenue, enveloppée et recouverte d'un appareil de pierres de taille posées à joints vifs, sans apparence de mortier. Ces supports et cette enveloppe de pierre prennent des formes qui conviennent assez à la pierre taillée, comme les blocages affectent les formes propres à une matière moulée. Ce système mixte n'est pas toujours admis. Souvent, comme dans les thermes de Dioclétien et d'Antonin Caracalla, comme dans la basilique de Constantin, à Rome, la masse tout entière est en blocage et seulement revêtue d'une enveloppe de brique ; c'est un seul bloc diversement évidé que l'architecte a couvert (sans tenir compte de la construction) de plaques de marbre, d'enduits peints, de mosaïques. Si quelques matières dures, taillées, indiquent une structure et participent réellement à la construction, ce sont des colonnes monolithes de granit ou de marbre, des entablements de marbre fortement engagés sous les sommiers des voûtes, qui semblent donner de la solidité, et qui donnent en effet du roide à ces masses brutes et passives des blocages. Mais si les Romains ont donné à une pile en blocages d'une grande salle voûtée une section de 8 mètres superficiels, s'ils ont encore roidi, étançonné cette pile au moyen de la colonne de granit qui s'y trouve accolée, ils n'auraient pas été assez insensés pour donner la même section à cette pile, s'ils l'eussent élevée en pierre de taille, et ils n'auraient pas adjoint à cette pile en pierre de taille une colonne monolithe de granit pour l'étançonner, puisque étant formée d'assises posées à joints vifs, il n'y avait nul tassement à craindre. Ces Romains, qui possédaient toutes les ressources financières du monde connu, ne font jamais une dépense inutile, ne prodiguent pas les matériaux en pure perte et se font honneur de ceux qu'ils emploient. Bâtissent-ils une basilique couverte par une charpente, ils élèveront des colonnes monolithes de granit sur des bases de marbre, ils poseront sur ces colonnes des chapiteaux et des linteaux de marbre ; mais ils ne perdront ni leur temps ni leur argent à construire sur cette claire-voie inférieure un mur de pierre de taille ; formant des arcs de décharge en brique au-dessus des linteaux, ils élèveront le mur en moellons ou en briques,

quittes à le revêtir intérieurement et extérieurement, ou de plaques de marbre, ou de stucs. N'avaient-ils ni marbre, ni pierre dure à leur disposition, ils auraient adopté un autre plan, ou bien ils auraient construit une basilique sans collatéraux, ou encore, à la place des colonnes, ils auraient élevé des piles en briques ou moellons à section carrée et les auraient couronnées par des arcs également de briques.

Il faut bien reconnaître que l'architecture romaine tire sa valeur principale de ce judicieux emploi des matériaux ; on trouve toujours en elle puissance et sagesse, et si ses ruines sont imposantes, c'est à la raison autant qu'à la grandeur des constructeurs qu'elles sont redevables de l'impression profonde qu'elles causent.

Le xvi^e siècle développe (on ne saurait le méconnaître) de charmantes fantaisies ; l'architecture de Louis XIV n'est dépourvue ni de majesté ni de grandeur, mais ce n'est pas en recourant à ces arts et à leurs expressions que nous pourrons composer une architecture du xix^e siècle. Pour composer dans les arts quelque chose de neuf, il faut uniquement s'attacher aux principes, classer les œuvres du passé suivant une méthode rigoureuse, afin de donner à chacune d'elles leur valeur relative ; il faut par conséquent connaître et bien connaître ces œuvres du passé, les étudier sans engouement comme sans préventions ; laisser de côté, une fois pour toutes, ces préjugés d'école qui ruinent l'art chez nous au profit d'une coterie cherchant à maintenir sa prédominance en exigeant une soumission aveugle à des dogmes qu'elle n'explique même pas. Je sais bien qu'à l'aide du temps, on doit arriver à renverser ces obstacles inertes qui s'opposent au progrès des connaissances et à l'analyse judicieuse et impartiale du passé ; mais combien, depuis trente ans, n'avons-nous pas vu de jeunes artistes perdre des années précieuses dans des tentatives sans but et sans résultat pratique ; et si quelques-uns, plus souples, ou plus heureux, ou plus favorisés, sont arrivés à de hautes positions, qu'ont-ils produit ? Des pastiches pâles ou des amas confus de réminiscences cachant la pauvreté de l'invention, l'absence d'idée, sous la profusion des détails. Et au total, pour le public, des édifices incommodes, dans lesquels les services ne sont ni accusés, ni même satisfaits ; qui ne parlent ni à son esprit, ni à ses goûts ; des dépenses énormes qui l'étonnent parfois sans l'émouvoir jamais.

Nous avons, en France, nos défauts, mais nous possédons aussi quelques qualités ; nous avons l'esprit logique, le sens pratique, et nous aimons passionnément la variété. Notre architecture quasi officielle est absolument illogique, ne tient nul compte de la pratique, et admet cette uniformité que l'on suppose être un des éléments du beau. Il semblerait

que dans l'architecture, la grave Minerve a fait place à la déesse de l'Ennui, et que pour être vraiment classique, il est nécessaire de sacrifier à cette blême divinité. Les façades de nos monuments, symétriques en dépit des nécessités, reproduisent cent fois la même colonne avec son même chapiteau, la même fenêtre avec son même chambranle, la même arcade, la même frise pendant un kilomètre de long.

J'admets que l'architecte trouve à cela un avantage, que le badaud s'émerveille de cette répétition persistante d'un mode, mais il faut en même temps reconnaître que le public, ce grand public actif et intelligent qui fourmille sur nos places et dans les rues, s'ennuie le long de ces kilomètres d'architecture monotone, et soupire après un accident survenant au milieu de ces perfections classiques exagérées, à son sens. Remarquons d'ailleurs que rien n'était plus pittoresque et plus imprévu que l'assemblage des monuments d'une ville dans l'antiquité, chez les Grecs et même chez les Romains; que chez nous, pendant le moyen âge et la renaissance, le besoin de la variété, de l'inattendu, se manifeste à chaque pas. Ce n'est que depuis le règne de Louis XIV que le système ennuyeux et monotone s'est substitué à ces traditions, sous le prétexte de majesté. Or, si la majesté était de mise sous le régime passablement factice établi par le grand roi, elle n'a rien à faire avec nos mœurs du XIX^e siècle, ni surtout avec nos goûts. Nous ne portons plus la peruque colossale et ne mettons pas du point d'Alençon à nos canons. Nous avons des habitudes de bien-être, une hygiène publique et privée, qui ne s'accordent pas avec cette pompe, cet appareil sans raison, ces formes empruntées pêle-mêle à d'autres temps, qu'étalent nos palais et nos hôtels.

Si nous tenons à posséder une architecture de notre temps, faisons d'abord en sorte que cette architecture soit nôtre, et qu'elle n'aille point chercher partout ailleurs qu'au sein de notre société ses formes et ses dispositions. Que nos architectes connaissent les meilleurs exemples de ce qui s'est fait avant nous et dans des conditions analogues, rien de mieux, si à ces connaissances ils joignent une bonne méthode et l'esprit de critique. Qu'ils sachent comment les arts antérieurs ont été l'image fidèle des sociétés au milieu desquelles ils se développaient, cela est excellent, si ce savoir ne conduit pas à une imitation irréfléchie de formes souvent étrangères à nos mœurs. Mais que, sous le prétexte de conserver telle ou telle doctrine, et peut-être même pour ne point troubler l'existence d'une vingtaine de personnes, on ne cherche pas à tirer de ces études des conséquences pratiques, en s'attachant plus aux principes qu'aux formes, ceci est mauvais. Il faut que l'architecte ne soit pas

seulement savant, mais qu'il se serve de sa science et qu'il tire quelque chose de son propre fonds; qu'il consente à oublier les lieux communs qu'avec une persistance digne d'un objet plus noble, on débite depuis bientôt deux cents ans sur l'art de l'architecture.

L'architecture à trouver doit tenir compte des idées de progrès que le temps amène, en soumettant ces idées à un système harmonique assez souple pour se prêter à toutes les modifications, conséquences même du progrès; elle ne saurait donc se borner à étudier et à mettre en pratique des formules purement de convention, comme sont celles appliquées aux ordres, par exemple, ou qui dérivent de ce qu'on appelle les lois de la symétrie.

La symétrie n'est pas une loi générale de l'art de l'architecture, pas plus que l'égalité n'est une loi de la société. On proclame l'égalité de tous devant la loi, mais l'égalité n'est pas la loi, car on ne reconnaît pas l'égalité des intelligences, des aptitudes, de la force physique, de la richesse, chez tous les membres d'une société. La symétrie, passant à l'état de loi générale, dominante, n'est autre chose qu'une sorte de communisme énervant l'art et avilissant ceux qui le pratiquent.

De ce que vous faites faire toutes les maisons d'une rue ou d'une place sur un même patron, de ce que vous exigez que votre architecte perce une façade de baies semblables, en dépit des services très divers que contient le bâtiment, vous concluez que vous faites preuve de respect pour l'art. Erreur, vous le torturez; vous vous en faites le bourreau; vous étouffez sa plus noble qualité, celle qui consiste à exprimer librement ses besoins, ses goûts, son individualité. Il n'y a pas d'art sans liberté, car l'art est une expression de la pensée; et qu'est-ce donc que l'expression de la pensée, si vous êtes contraint à répéter ce que dit votre voisin, ou à dire blanc quand vous voyez noir?

Que par mesure de police, une édilité intervienne pour empêcher que des maisons ne dépassent une certaine hauteur, ou que leurs saillies empiètent sur la voie publique, cela est raisonnable; mais qu'elle emploie son autorité à faire adopter par vingt architectes, dans vingt maisons, le même profil de corniche ou la même fenêtre, ou les mêmes hauteurs de bandeaux, sous prétexte de symétrie, quand chacune de ces maisons est différemment distribuée, cela ne peut guère se justifier. Convenez-en, jamais les hautes intelligences qui, sans pratiquer les arts, ont une certaine influence sur leur direction, ne seraient arrivées à ce déplorable amas d'erreurs et de faux principes, si les artistes eux-mêmes ne les avaient poussées sur cette pente en préconisant des doctrines contraires à l'éternelle raison; en faisant de l'architecture une sorte de recette appli-

cable à tout objet, à tout programme, une formule banale que chacun peut employer, sans avoir besoin de recourir au raisonnement.

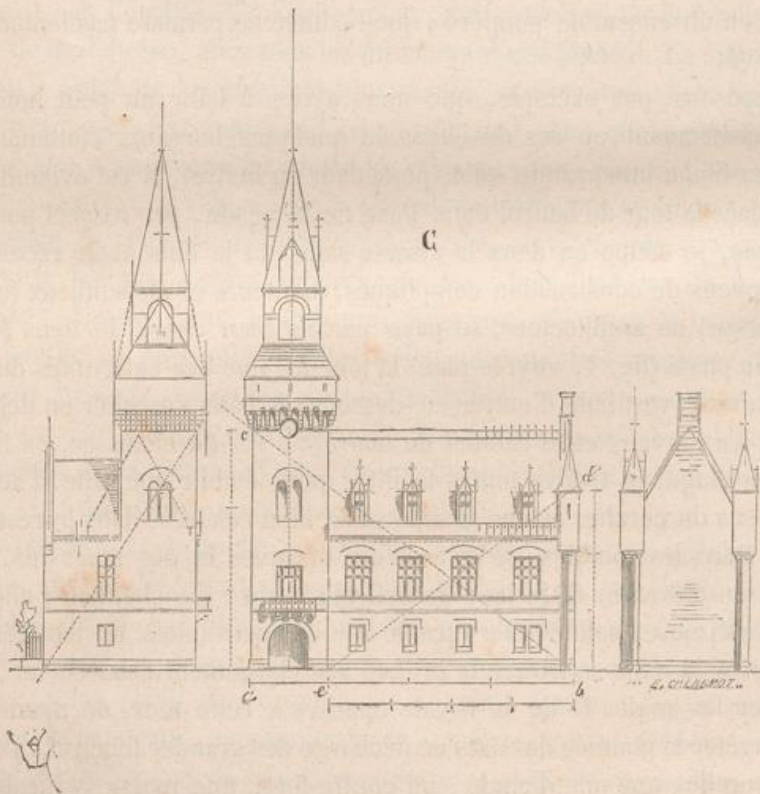
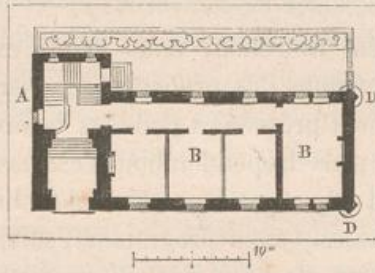
On ne saurait reconnaître à la symétrie les qualités qui constituent une loi, c'est tout au plus, et dans certains cas, une satisfaction ; mais l'harmonie, la pondération, sont des lois qu'il faut définir et appliquer en architecture.

Dans le précédent Entretien, nous avons expliqué quelques-unes de ces lois harmoniques des proportions ; quant aux lois de pondération, elles nous sont présentées dans les beaux édifices de l'antiquité ou du moyen âge : mais la pondération n'est pas la symétrie, car elle admet la variété. Il n'y a pas à pondérer des choses semblables, puisqu'elles sont semblables. Qu'un programme, suivi rigoureusement, nous impose une disposition de plan irrégulière, rien n'est plus ordinaire ; mais c'est à nous, artistes, à faire que ce plan irrégulier présente en élévation un ensemble pondéré ; que l'édifice ne paraisse pas boiteux ou inachevé.

Supposons, par exemple, que nous ayons à bâtir un petit hôtel de ville, renfermant au rez-de-chaussée quelques bureaux, contenant au premier étage une grande salle, possédant un beffroi. Il est évident que si je place la tour du beffroi dans l'axe de la façade, par respect pour la symétrie, je coupe en deux la grande salle, ou je dois avoir recours à des moyens de construction compliqués, menteurs et dispendieux (car le mensonge, en architecture, se paye parfois bien cher). Je tiens à être vrai. Je place (fig. 1, voy. le plan) la tour à l'une des extrémités du bâtiment, avec vestibule d'entrée au-dessous ; je bâtis l'escalier en dehors, en A ; les bureaux et le cabinet du maire, au rez-de-chaussée, en B. Au premier étage, je trouve toutes facilités pour établir une salle d'attente au-dessus du porche, et une grande salle, bien éclairée, dans le reste du logis. Dans les combles, je dispose des archives et des magasins. Ceci établi, en élévation C, la tour du beffroi s'accuse franchement ; elle est l'œuvre épaisse, solide ; elle épaulé une des extrémités du bâtiment et s'élève. A la suite se trouve la grande salle largement éclairée, et pour appuyer les angles D de la façade opposés à cette tour, de manière à bien arrêter la poussée des arcs de décharge des grandes fenêtres, j'élève une tourelle, une pile d'angle, un contre-fort, une masse verticale ; je termine ainsi le pignon, et je pondère la façade, qui n'est nullement symétrique. L'œil conçoit, en effet, que l'angle de gauche occupé par la tour soit plus épais, plus résistant et plus élevé ; que la partie ajourée ne soit point chargée, et que cette façade, percée de larges baies, soit terminée à son extrémité opposée à la tour par une charge agissant verti-

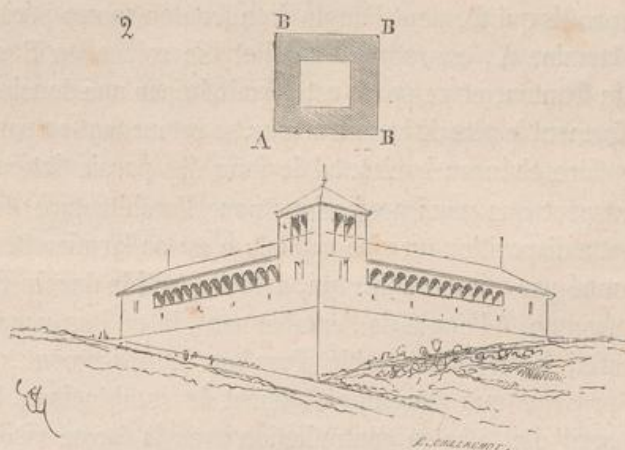
calement. Cela n'est pas symétrique, mais c'est pondéré, surtout si nous pouvons faire en sorte que la base ab soit à la hauteur ac ce que la longueur eb est à la hauteur bd .

1



J'ai un bâtiment carré à élever : il se compose de quatre corps de logis renfermant une cour ; le terrain sur lequel je bâtis n'est pas de niveau, l'angle A (fig. 2) étant beaucoup plus bas que les trois angles B. Il est nécessaire de placer sur un point de l'édifice un belvédère, une tour, un

étage en surcharge. Est-ce sur le milieu de l'une des faces que j'élèverai cette tour? Non, c'est sur l'angle correspondant au point le plus bas du terrain, en A (voy. l'élévation perspective). L'œil demandera, en effet,



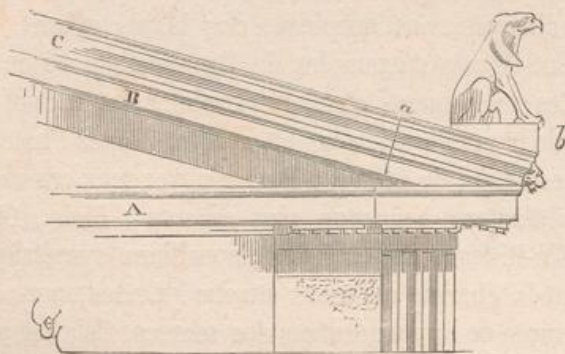
que l'étage en surcharge soit placé sur l'angle du bâtiment qui, par la disposition du sol, exige la construction la plus résistante. Ainsi l'édifice est pondéré; il ne le serait pas si l'étage en surcharge était planté au milieu de l'une des faces, le terrain hors de niveau admis.

Regardons les peintures antiques représentant des *villæ*, des réunions de bâtiments; examinons les monuments eux-mêmes, nous serons frappés de la finesse d'observation des architectes de l'antiquité, en ce qui touche à la pondération des masses. Et nos édifices du moyen âge, nos châteaux, nos abbayes, nos hospices, nos hôtels même, combien ne nous fournissent-ils pas d'exemples de l'application de ce principe de pondération. Ces monuments s'attachent solidement au sol; ils se présentent à l'œil de la manière la plus attrayante. Voyez l'hôtel de Jacques Cœur, à Bourges; celui de Cluny, à Paris; voyez tous ces vieux châteaux féodaux, puis d'autres beaucoup plus récents: Blois, Chenonceaux, Écouen, Azay-le-Rideau. Est-ce à des dispositions symétriques que ces édifices doivent le charme qui nous attache? Certes, non; mais bien à une entente savante de la pondération des masses. Cela est plus difficile, j'en conviens, que de continuer les lignes d'un bâtiment, que de répéter cent fois la même fenêtre et le même trumeau, que de fatiguer le regard par l'uniformité des masses. Mais c'est de l'art, et il n'est pas dit que l'art doive, comme première condition de beauté, être facile.

Les lois de pondération ne s'appliquent pas seulement aux masses, en architecture; nous voyons que les anciens les considèrent comme né-

cessaires dans la composition des détails, que les artistes du moyen âge s'en sont servis avec une rare intelligence. Prenons seulement deux exemples, car nous aurons l'occasion, dans l'examen des moyens pratiques de l'art, de revenir sur cette question. Chacun sait comment sont disposés les profils qui forment l'angle d'un fronton sur un péristyle grec (fig. 3). Le larmier A, couronné d'un filet, se relève en B sur le nu du tympan du fronton, et sa pente est terminée par une doucine ou une cymaise C, formant la tête de la couverture, se retournant en partie ou en totalité pour faire chéneau horizontal le long des parois latérales. Quel que soit le respect que nous professions pour l'architecture des Grecs, il y a dans cette disposition un vice capital : c'est ce larmier B, coupé en sifflet, couronné par une moulure qui, à l'œil, semble devoir glisser sur la pente du fronton. A l'angle de l'entablement, là où l'on voudrait trouver un appareil horizontal capable d'arrêter le glissement, la forme adoptée ne présente que maigreur et défaut de combinaison. Pour être solide, l'appareil doit être en contradiction avec la forme visible, ainsi qu'on le voit tracé en *a*. Le sentiment délicat des artistes grecs dut être choqué de ce défaut ; car on peut constater que souvent, à l'angle de la cymaise de couronnement, ils ont réservé un petit acrotère *b*, couronné d'un ornement ou d'une figure, afin de donner du poids, une apparence de résistance, une ligne horizontale détruisant en partie l'inquiétude que

3



laissent à l'œil l'acuité du larmier incliné et le glissement apparent de la cymaise. Plus francs dans leurs combinaisons, plus vrais surtout, quand nos architectes du XIII^e siècle ont eu un pignon à terminer à sa partie inférieure, ils ont cherché et trouvé des combinaisons qui accusent résolument, et le retour des profils, et la pesanteur qu'il est nécessaire de

donner à ces angles, ainsi qu'on peut le reconnaître en examinant la figure 4, donnant une de ces chutes de pignon. Une pareille base de pignon pondère sa masse et est d'ailleurs parfaitement logique. Peut-être, à l'autre angle, y aura-t-il une tourelle d'escalier, une tour: l'œil n'en sera pas moins rassuré par cet arrêt si net, accusant si franchement une terminaison. La pondération, en effet, est l'art de faire admettre l'achèvement là où la symétrie fait défaut; et quand l'architecte n'a d'autre ressource que l'emploi des dispositions symétriques pour faire croire à l'achèvement complet de son œuvre, il se rapproche de ces métiers mécaniques qui tissent si merveilleusement la partie et contre-partie d'un dessin qu'on leur confie.



Si donc il n'y a pas, à proprement parler, des lois de symétrie, ou si les lois de symétrie ne sont que le résultat d'un travail mécanique, il y a des lois de pondération dans l'art de l'architecture, lois auxquelles les artistes de l'antiquité et ceux du moyen âge se sont soumis; ces lois de pondération, comme les lois de proportion, ne sont que l'expression apparente des lois de la statique. La géométrie et le calcul sont donc, en architecture, les bases fondamentales de l'art; nous appuyant sur elles, nous pourrions être affranchis de la pitoyable vulgarité des formes dites classiques, et si nos ingénieurs, qui calculent bien et sont excellents

géomètres, se préoccupaient moins en composant de ces formes classiques, trop souvent introduites dans leurs constructions, en dépit de ce que conseilleraient le simple bon sens, il n'est pas douteux qu'ils produiraient des œuvres remarquables au point de vue de l'art. Des lois fournies par le calcul et la géométrie, issues de l'observation exacte des principes de statique, dérivent naturellement l'expression vraie, la sincérité. Or, la sincérité répand sur toute œuvre d'art un charme qui s'empare des esprits élevés comme des natures les moins cultivées. Bien que nous ayons faussé le goût public par la grande habitude du mensonge en matière d'architecture, quand, par hasard, ce public rencontre une œuvre vraie, qui paraît ce qu'elle est, il devient attentif et regarde. Tout ce qui s'explique lui plaît et l'attire, en France du moins. Les matériaux divers dont nous nous servons, possèdent des propriétés diverses; si par les formes que nous donnons à nos matériaux, nous parvenons à exprimer ces propriétés, non-seulement nous ouvrons ainsi un champ vaste à la variété, nous profitons de ressources infinies, mais encore nous intéressons le public par cette constante sollicitude à donner à chaque objet l'apparence propre à sa qualité. N'est-ce pas d'ailleurs aux artistes à éclairer le goût du public, s'il s'égare? Et n'y a-t-il pas une sorte de lâcheté à abonder toujours dans ses erreurs, surtout quand celles-ci sont reconnues? Ne pas mentir est la première règle que s'imposent les gens de goût; comment donc accorderions-nous du goût à des artistes qui, dans leurs œuvres, accumulent mensonge sur mensonge. Le mot est gros, mais la chose est monstrueuse. L'architecture dite classique, et qui se flatte de perpétuer les traditions de l'antiquité, est un mensonge, tandis qu'une des plus belles qualités de l'architecture des anciens est de ne jamais tromper ni sur la matière ni sur son emploi. D'abord, cette architecture solennelle qu'on suppose, bien à tort, dérivée des arts antiques, pourrait avec quelques soins rester vraie, toutes les fois qu'il s'agit de bâtir un édifice à l'aide de ressources considérables; mais quand il faut ne faire emploi que de moyens médiocres, à quels mensonges l'architecte ne doit-il pas avoir recours pour donner à sa bâtisse l'apparence solennelle admise comme classique? Colonnes et corniches de plâtre; linteaux de bois, simulant des plates-bandes de pierre; plafonds hourdés, simulant des ouvrages de charpente et de menuiserie; stucs simulant le marbre; pâtes simulant la sculpture; voûtes en latte simulant la maçonnerie enduite. Dans toute cette architecture, il n'est jamais question que de simuler quelque chose, que de tromper sur la forme et sur la matière. Mais, sans descendre aussi bas, bien qu'on y descende souvent, jetons les yeux sur quelques-uns de nos grands édifices mo-

dernes élevés à grands frais : ne voyons-nous pas que l'appareil n'est nullement en rapport avec la forme ; que les lits des assises ne coïncident pas avec les hauteurs des bases, des bandeaux, des entablements ; qu'après un petit nombre d'années, chaque pierre prenant une teinte différente, chaque lit devenant apparent, les sutures de la construction sont en désaccord avec la forme adoptée ; que les joints des plates-bandes viennent couper de la façon la plus désagréable des linteaux *simulés* ; que les archivoltes des arcades n'extradossent pas les claveaux, dont les joints s'égarent dans les tympans ; que les bas-reliefs laissent voir des lits coupant la sculpture ; que les baies énormes, imitées d'ouvertures destinées dans les monuments antiques à rester vides, sont partagées par des boiseries vitrées, ce qui détruit l'effet qu'elles sont destinées à produire ; que des limons d'escalier passent devant des fenêtres ; et que des étages qui, à l'extérieur, paraissent former une seule ordonnance, sont coupés par des planchers d'entre-sol ; que des acrotères cachent des toits ; que des planchers de fer sont revêtus de plâtre pour figurer des plafonds de bois ; que des salles énormes sont éclairées par plusieurs étages de fenêtres, si bien que de l'extérieur, ces vaisseaux de 10 à 20 mètres de hauteur paraissent séparés par plusieurs planchers ; que souvent le bois est peint en pierre ou en marbre, et la pierre en bois ; que dans les intérieurs, il y a autant de fausses portes que de vraies, de sorte qu'on ne sait pas où passer et qu'on ouvre un placard croyant entrer dans une pièce¹ ; qu'on élève des cheminées énormes pour contenir de petits foyers. Quel nom donner à toutes ces étrangetés ? Mensonge : il n'y en a pas d'autre.

Si l'on veut sérieusement trouver une architecture, la première de toutes les conditions à remplir, c'est de ne point mentir ni dans la composition de l'ensemble, ni dans celle des moindres détails de l'édifice à construire. A coup sûr, aujourd'hui, un parti pris de sincérité absolue serait très nouveau et probablement très piquant. De plus, nous nous mettrions ainsi en parfait accord avec la méthode de faire des bonnes époques de l'antiquité, nous deviendrions réellement classiques, en ce sens que nous nous soumettrions aux lois invariables de l'art. Ayant à

¹ N'avons-nous pas vu dans un édifice moderne, élevé avec un luxe peut-être exagéré, des portes figurées symétriquement de niveau dans une cage d'escalier dont les paliers sont naturellement à niveaux différents ; si bien que sur quatre portes ainsi disposées par symétrie, il en est deux qui s'ouvriraient dans le vide si on les ouvrait. En voyant cette bizarrerie architectonique, quelqu'un prétendait que c'était par ces deux portes, donnant sur deux précipices, qu'on devait faire sortir les gens dont on tenait à se débarrasser.

notre disposition des matériaux nouveaux, des engins inconnus jadis, des moyens puissants, des programmes bien autrement développés et compliqués que ceux des anciens, une connaissance assez complète de ce qui s'est fait dans le passé au milieu de civilisations diverses, et voulant avec cela rester sincères, prendre les programmes à la lettre, les matériaux pour ce qu'ils sont et ce qu'ils permettent de tenter, ayant égard à leurs propriétés, nous servir un peu des données de la science, et beaucoup de notre raison, cherchant à oublier surtout les fausses doctrines, à laisser de côté quelques préjugés, nous pourrions alors essayer de poser les bases d'une architecture de notre temps; si nous ne la trouvons pas encore, au moins viendrions-nous en aide à nos successeurs.

Mais il est dans la composition architectonique une loi trop négligée et qui n'est pas cependant la moins importante, elle touche plus directement à l'art pur, c'est la loi de *répartition*; et il faut reconnaître que si nous élevons des édifices sans trop tenir compte des règles générales de proportions, que si le mensonge nous est familier dans la façon de suivre un programme et de faire emploi des matériaux, nous omettons presque toujours cette loi que j'appelle de répartition ou de convenance. Donner à une maison juchée sur des boutiques qui en détruisent absolument le soubassement l'aspect d'un palais; décorer sa façade de pilastres corinthiens qui viennent poser sur des boiseries derrière lesquelles apparaissent des bas ou des chapeaux, c'est évidemment manquer à cette loi; élever dans la même ville, au même moment, une église gothique, une seconde inspirée du goût de la renaissance, une troisième en style pseudo-byzantin, cela n'est pas très conforme aux convenances (j'entends convenances de l'art): car pour les églises, ou l'on maintient un style traditionnel, parce que le culte est une tradition uniforme à toute paroisse, ou bien on adopte un style nouveau qui s'accorde aux besoins nouveaux d'un culte qui se modifie, mais on ne comprend pas trop comment un même culte peut s'accommoder de formes étrangères les unes aux autres. Qui sera la plus catholique, de l'église byzantine, de celle de la renaissance, ou de celle néo-gothique? Et pourquoi laisser supposer que l'une peut être plus catholique que les deux autres? Faire qu'une façade de mairie *simule* la façade d'une église élevée en pendant, qu'un petit théâtre à côté d'un grand paraisse un fragment détaché de celui-ci, qu'un tribunal soit couronné d'une coupole comme une mosquée, toutes ces choses indiquent le mépris, ou tout au moins l'ignorance des lois de convenances qui régissent les choses d'art. Si dans un vaste palais vous épuisez tous les moyens propres à indiquer la richesse sur un accessoire, comment ferez-vous quand vous en viendrez à élever la partie principale?

Si dès le vestibule ou l'escalier vous prodiguez les ressources que fournissent l'art et la matière, que donnerez-vous au public après cette introduction ?

Et cette loi de répartition, remarquons-le, s'étend à tout, à l'ensemble comme aux détails : nous y manquons si nous élevons des portiques là où personne ne passe, et que nous sommes obligés de fermer par mesure de police, car nous ne faisons pas profiter le public de cet abri, et nous rendons fort tristes les salles qui prennent des jours sous ces arcades ; nous y manquons, si derrière des façades couvertes de sculptures taillées à grands frais dans la pierre, nous couvrons les intérieurs de carton-pâte simulant la sculpture en bois, le bronze et le marbre ; nous y manquons de même si notre décoration intérieure affecte un style ne se rapportant pas à celui observé pour l'extérieur.

Dans la manière de décorer les édifices, l'architecte ne doit jamais perdre de vue cette gradation nécessaire : il ne faut pas que dès le vestibule ou dès la façade il ait montré tout ce qu'il peut donner, il faut qu'il soit sobre, les conditions les plus riches admises ; car, dans les arts, la richesse n'acquiert de valeur que par les oppositions et un emploi judicieux de ce qu'elle met entre vos mains. Que sont en effet ces intérieurs de palais que l'on présente aujourd'hui aux yeux d'un public bientôt blasé après un premier éblouissement ? Des amas d'ornements, de dorures et de peintures cachant presque toujours une composition sèche, des proportions peu étudiées et des masses qui ne font pas corps entre elles ? C'est un vernis sur un objet grossier dans sa forme, une broderie sur un corps mal bâti. Parez un homme contrefait, vous ne ferez jamais que son port ait de la noblesse. Croyons qu'il en est de même en architecture. Quand à force de sculptures et de dorures vous aurez essayé de dissimuler un fâcheux assemblage de lignes, une proportion désagréable, des formes vulgaires, vous n'aurez réussi qu'à amuser un instant les yeux du public.

De cet ensemble il ne restera dans la mémoire qu'un souvenir confus, souvent même un dégoût profond pour des splendeurs si mal employées, un désir de retrouver quelque chambre carrée aux murs lisses, badigeonnés à la chaux. Rien ne conduit plus vite à la satiété dans les arts que l'abus de la richesse, surtout quand la richesse ne revêt pas une belle forme en la laissant voir ; rien n'est plus près de la stérilité absolue. Il n'est que les lignes savamment combinées, les formes faciles à comprendre, les grands partis, pour produire une profonde impression dans les esprits et faire passer une conception à la dignité d'œuvre d'art. Et les anciens en ceci sont nos maîtres. Mais alors si vous vous écartez de

ces principes, ne dites pas que vous êtes les seuls soutiens de l'art antique ; et si vous prenez au siècle de Louis XIV quelques-uns de ses oripeaux sans reproduire le sentiment de la forme dont on trouve encore les traces dans ses monuments, ne nous parlez point de traditions respectables ; car le public, las de tous ces haillons dorés couvrant des corps misérables, de cet art sans distinction et sans choix, en viendra à demander qu'on le ramène aux pâles et froides copies de l'antiquité si fort en vogue au commencement du siècle, mais qui du moins avaient le courage de leur stérilité et ne cachaient point leur sécheresse de conception sous une splendeur empruntée à quelques vieux hôtels du Marais ou du faubourg Saint-Germain.

Pour résumer cet Entretien, nous terminerons en rappelant les conditions qui peuvent former l'architecte : la méthode dans l'étude des arts du passé, en soumettant toujours cette étude au creuset de la raison ; l'observation de certaines lois quand on en vient à la synthèse, à la composition, lois qui sont, les unes purement mathématiques, les autres se rattachant à l'art abstrait. Les premières sont corollaires de la statique et se rapportent particulièrement à la construction ; les dernières touchent aux proportions, à l'observation des effets, à la décoration, aux convenances déduites des programmes, de l'objet, des moyens dont on dispose.

Les études archéologiques nous ont démontré que chaque époque de l'art possède un style particulier, c'est-à-dire une harmonie, une unité dans la conception de l'ensemble et l'exécution des détails. Il n'y a jamais eu et il ne peut y avoir un art en dehors de cette condition fondamentale. Ou il faut adopter un de ces styles connus, ou en former un nouveau. Si vous voulez former des divers styles connus un amalgame, les archéologues viennent analyser votre mélange et vous démontrer de la façon la plus logique qu'il est composé d'éléments contradictoires se nuisant et se gênant ; or, il faut bien tenir compte de la science, puisqu'elle est. Ce que quelques-uns ont appelé l'éclectisme en fait d'art, l'appropriation d'éléments de provenances diverses à la composition d'un art neuf, c'est, à tout prendre, la barbarie, c'est ce qui a été tenté après la ruine des arts de l'antiquité, avant l'avènement de l'école laïque du *xii^e* siècle. Lorsqu'au *xi^e* siècle, les architectes romans prenaient un plan aux Romains, des détails à l'Orient, des débris aux vieux monuments de l'Empire, une coupole aux Byzantins, une charpente aux peuples du Nord, personne alors n'était là pour mettre un écriteau de provenance sur chacun de ces échantillons souvent disparates. Mais aujourd'hui, pour tenter pareille chose, nous sommes trop savants ; nous ne ferions plus ces mélanges

avec cette naïveté ou cette bonne foi qui jetait alors un vernis harmonieux sur les assemblages les plus hétérogènes, et en effet l'ignorance seule était capable de donner un corps à cette confusion d'éléments. La science peut les classer, mais précisément parce qu'elle les classe, elle ne saurait les mélanger. Elle reconnaît bientôt qu'il n'existe au fond de tout cela que deux ou trois principes, un nombre très restreint d'idées afférentes à chacun de ces principes, mais que vouloir concilier ces principes dans une même expression de l'art, ou ne pas vouloir considérer les idées comme dérivées des principes, c'est se jeter sciemment dans la barbarie.

Nous serions mal venus à nous élever contre les études archéologiques ; nous croyons même qu'elles sont appelées à servir de fondement solide à l'art moderne, mais aussi nous ne devons pas nous dissimuler leur danger, d'autant que, depuis peu, l'archéologie semble devoir influencer sur la partie matérielle de l'art, bien plutôt que sur son côté intellectuel. Si l'on veut tirer profit de l'étude du passé, il ne s'agit pas tant de savoir si les métopes de tel temple étaient colorées en bleu ou en rouge, si des clôtures de bronze étaient niellées d'argent, si des poissons d'or étaient peints au fond des viviers aux parois d'azur, si les yeux de telle statue étaient incrustés d'émail ou de pierres précieuses, que d'approfondir les raisons qui ont fait adopter tel procédé de décoration, que de prendre une idée nette et large des civilisations dont nous déchiffrons quelques expressions. Les infinis et puérils détails dans lesquels se jette l'étude de l'antiquité et du moyen âge aujourd'hui lui font trop souvent perdre de vue le côté principal, celui qui découvre l'homme, ses efforts, ses tendances, et les moyens qu'il a employés pour manifester sa pensée, ses goûts, son génie. Il nous importe assez peu de connaître la composition des pommades des dames grecques et romaines, il nous importe beaucoup de savoir quel était leur état dans la société et dans la famille, à quoi elles passaient leurs loisirs, et quel était le degré de culture de leur esprit. Je ne vois point de mal à ce que les peintres sachent le nombre de rangs de perles que les satrapes portaient au cou, s'ils mettaient des brodequins, des souliers ou des sandales, à la condition qu'ils apprennent d'abord ce qu'était un satrape. Les études archéologiques seront profitables aux arts, à la condition de faire ressortir d'abord les principes dominants, les causes, l'ordre logique des faits ; quand les observations de détails, de conséquences minimales, se présentent, il ne faut certainement pas les repousser ou même les négliger, mais il est bon de les ranger à leur ordre, et de ne pas leur donner plus d'importance qu'elles n'en ont dans l'histoire des hommes. En un mot, le rôle de l'archéologie

ne doit pas être de rapetisser l'esprit de l'artiste, mais de l'agrandir, au contraire, en lui montrant quelques grands principes invariables, qui toujours dominent les œuvres de l'intelligence. Mais il est, au XIX^e siècle, une grosse question, qui prend de jour en jour plus d'importance, et finira par dominer toutes les autres : c'est la question de dépense ou la question financière, si l'on veut. Plus la prospérité augmente au sein d'une civilisation, plus la richesse s'étend, plus les hommes sont portés à faire un emploi judicieux de leurs ressources ; alors les dépenses inutiles froissent le sentiment public. C'est quand tout le monde possède, que chacun connaît la valeur des choses et critique le mauvais emploi de la fortune publique, qui est un peu celle de chaque particulier. En un mot, ce que chacun blâme à l'occasion, ce n'est pas qu'on dépense trop, mais c'est qu'on dépense mal ou qu'on ne tire pas le meilleur parti possible des ressources publiques. Or, les bâtiments, chez une nation comme la nôtre, figurent au budget pour une grosse part ; il est donc nécessaire qu'ils soient utiles, bons, beaux, et ne coûtent que ce qu'ils représentent, car on aime aussi à se faire honneur de sacrifices que l'on fait quand on est riche et qu'on a la conscience de ce qu'on a le droit d'exiger. L'architecture est-elle en mesure de satisfaire au sentiment de véritable économie qui se développera certainement avec énergie ? Je ne le crois pas. Il se manifeste d'ailleurs de notre temps, si fertile en contradictions, un phénomène singulier. D'une part, les dispensateurs des ressources publiques sont, la plupart, étrangers aux choses d'art, et pensent souvent dans leur for intérieur, s'ils n'osent hautement l'avouer, que ce qu'on appelle la passion des bâtiments est la ruine d'un État, et que si l'on était sage, on devrait se borner à élever des baraques pour tous les services publics, capables de durer un demi-siècle. Ils s'effrayent, non sans quelque raison, de voir des sommes énormes dépensées pour élever des édifices dont la destination n'est pas parfaitement définie, et qui affectent des formes d'architecture dont personne ne comprend l'opportunité. L'architecte n'est pour eux qu'un ennemi de la fortune publique, un engrenage qui broie bien vite la bourse dont on lui a confié un bout du cordon. D'autre part, les architectes dirigés par l'école, particulièrement prônés par elle (je ne dis pas instruits, puisqu'elle n'enseigne pas), ne sont point mis en garde contre ces défiances, et sont au contraire élevés de manière à les justifier pleinement, puisqu'on ne leur parle jamais, ni de l'administration des travaux, ni de l'emploi judicieux des matériaux, ni de l'application des formes architectoniques et des moyens de construction à la nature des programmes, qu'on leur fait dresser des projets impossibles à mettre à exécution, qu'on leur demande des monuments à

propos de tout, sans jamais les amener à chercher les voies d'une sage économie. Ainsi, dans un coin de Paris, l'État élève des jeunes gens, des architectes, dont il se défiera énormément dans un autre coin, contre les tendances desquels il se mettra en garde. L'État accusera les architectes d'ignorer ce qu'on ne leur enseigne pas dans une école soutenue et protégée par lui, dont il est le maître, et dont il ne juge pas à propos de modifier les tendances, jusqu'à ce jour du moins. Remarquons cependant que les bâtiments n'ont jamais ruiné les États aux époques où l'architecture était en harmonie parfaite avec les mœurs, les besoins, et était soumise aux programmes, à l'emploi judicieux des matériaux, aux nécessités du temps. Les monuments que les Romains élevaient dans les villes provinciales ne les ruinaient pas, mais au contraire contribuaient à y faire pénétrer la civilisation, à augmenter les idées d'ordre, de richesse et de bien-être. La France n'était pas ruinée à la fin du XIII^e siècle, pendant lequel elle reconstruisit tous les édifices civils et religieux sur des données entièrement neuves. C'est que ces monuments représentaient alors une idée ou étaient faits pour satisfaire à des besoins sérieux, et les remplissaient exactement. Leur degré de richesse était en raison de leur destination, et il n'était pas possible de prendre un palais pour un hôpital, ou une maison de ville pour un hôtel princier. Les formes de l'architecture étaient en rapport avec les nécessités du temps. En un mot, l'architecture était alors un art souple, applicable à toute chose, compris de tous, et non point une formule de convention, étrangère à la société, au temps et aux moyens pratiques. Elle se modifiait comme les mœurs, et, libre dans ses expressions, elle n'avait pas encore subi le régime énervant sous lequel nous la voyons se débattre aujourd'hui.

