



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle**

**Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel**

**Paris, 1863**

G

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80785](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80785)

DICTIONNAIRE RAISONNÉ  
DE  
**L'ARCHITECTURE**

FRANÇAISE

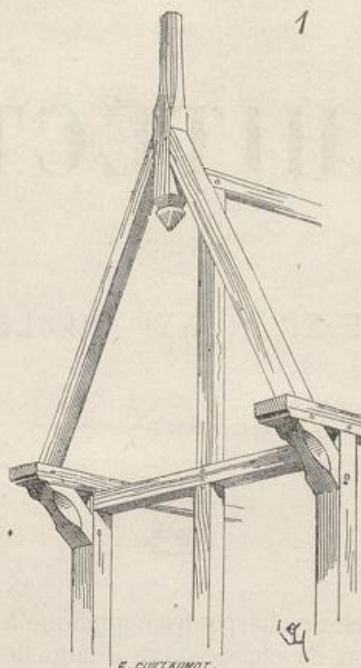
DU XI<sup>e</sup> AU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE.



**GABLE**, s. m. Terme de charpenterie appliqué à la maçonnerie. Il y a encore une association de charpentiers à laquelle on donne le nom de *Gavauds*, et, dans le Berri, un homme qui a les jambes arquées en dehors s'appelle un *gavaud*. Le gâble est originairement la réunion, à leur sommet, de deux pièces de bois inclinées. Le gâble d'une lucarne comprend deux arbalétriers assemblés dans un bout de poinçon et venant reposer au pied, à l'extrémité de deux semelles (1).

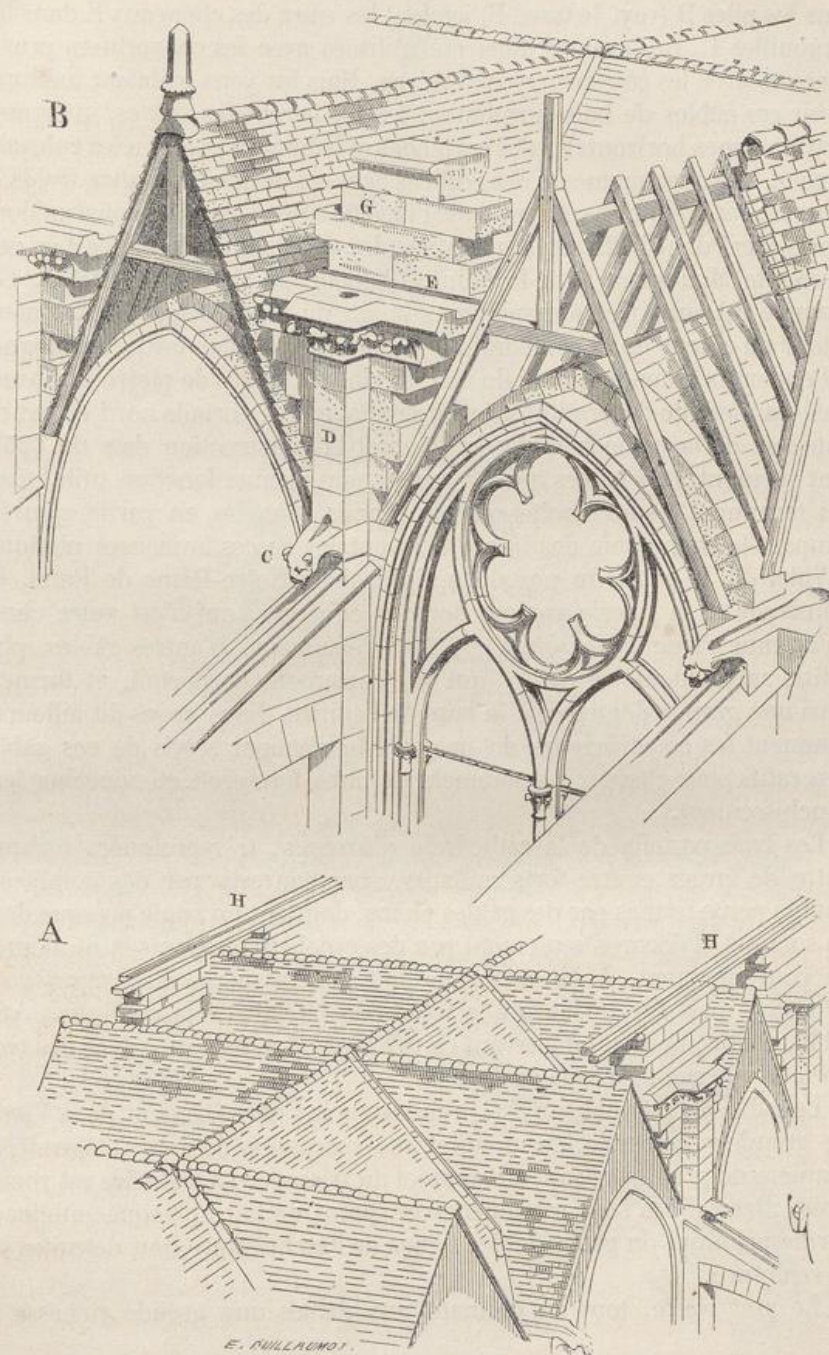
Nous avons vu ailleurs (voy. CATHÉDRALE, CONSTRUCTION) qu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et au commencement du XIII<sup>e</sup>, on reconstruisit, dans les villes du domaine royal et du nord de la France, toutes les cathédrales et un grand nombre d'églises paroissiales. Bien qu'en commençant ces édifices les ressources fussent abondantes, lorsqu'on atteignit le niveau des voûtes hautes, l'argent vint à manquer, ou du moins ne put-on le recueillir que beaucoup plus lentement. Il fallut donc employer des moyens provisoires de couvertures qui permissent d'abriter les constructions faites, tant pour éviter les dégradations causées par la pluie et la gelée que pour livrer ces édifices au culte. D'ailleurs, dans les très-grands monuments, comme la cathédrale d'Amiens, par exemple, il eût été imprudent d'élever les piles, les grandes fenêtres, le mur et le bahut qui les surmontent, de poser la charpente supérieure sur ces murs isolés, ou plutôt sur ce quillage, sans bander les grandes voûtes et les arcs-boutants qui les contre-buttent ; car la stabilité de ces sortes d'édifices ne consiste qu'en un système d'équilibre, de pressions opposées, dont nous avons suffisamment expliqué le mécanisme à l'article CONSTRUCTION. Il fallait donc souvent maçonner les

hautes voûtes parties par parties, puis attendre la récolte des ressources nécessaires pour élever les murs-goutterots et les grandes charpentes.



Alors on couvrait provisoirement chaque portion de voûte terminée par le procédé le plus simple et le plus économique : au-dessus des arcs-formerets, on élevait des gâbles en charpente dont le sommet était au niveau d'un faitage posé sur des potelets suivant l'axe principal de la voûte. On réunissait ces sommets de gâbles avec ce faitage, on chevronnait, et on posait du lattis et de la tuile sur le tout (2) [voy. le tracé A]. Les constructeurs avaient eu le soin de réserver, dans les reins des voûtes, des cuvettes aboutissant à des gargouilles jetant les eaux directement sur le sol, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, ou dans les caniveaux de couronnements d'arcs-boutants, comme à Notre-Dame d'Amiens (v. le tracé B, en C). Ainsi pouvait-on attendre plusieurs mois, plusieurs années même, avant de se mettre à élever les tympans au-dessus des fenêtres, les bahuts et les grandes charpentes; les voûtes étaient couvertes, et les maçonneries n'avaient rien à craindre de la pluie, de la neige ou de la gelée. Dès que les approvisionnements accumulés permettaient de continuer l'œuvre, entre ces gâbles, et sans détruire les couvertures provisoires, on élevait les piles D et les portions de bahuts G; sur ces portions de bahuts, dont l'arase supérieure atteignait le niveau des faitages des couvertures provisoires, on faisait passer les sablières du comble définitif (voy. le tracé A, en H), on posait la grande charpente, on la couvrait et, celle-ci terminée,

2



on enlevait par-dessous les couvertures provisoires, les gâbles de bois, et

on posait les tympan sur les formerets ou archivoltas de fenêtres, ainsi que les bouts de corniches et de bahuts manquants. Des tuyaux ménagés dans les piles D (voy. le tracé B) jetaient les eaux des chéneaux E dans les gargouilles C, qui avaient ainsi été utilisées avec les couvertures provisoires et avec les couvertures définitives. Mais les yeux s'étaient habitués à voir ces gâbles de bois surmontant les formerets des voûtes, interrompant les lignes horizontales des corniches et bahuts. Lorsqu'on les enlevait, souvent les couronnements des édifices achevés devaient paraître froids et pauvres ; les architectes eurent donc l'idée de substituer à ces constructions provisoires, dont l'effet était agréable, des gâbles en pierre. C'est ce que Pierre de Montereau fit à la Sainte-Chapelle de Paris dès 1245 <sup>1</sup>. Cet exemple fut suivi fréquemment vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, et notamment autour du chœur de la cathédrale d'Amiens ; puis, plus tard, à Cologne.

Pendant la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les gâbles de pierre devinrent ainsi un motif de décoration souvent employé. Les portails nord et sud du transept de la cathédrale de Paris, dont la construction date de 1257, sont surmontés de gâbles qui ne remplissent aucune fonction utile, mais qui terminent les archivoltas par de grands triangles en partie ajourés, rompant la monotonie des lignes horizontales de ces immenses pignons.

Voici (3) le gâble du portail méridional de Notre-Dame de Paris. La balustrade et la galerie passent derrière ce gâble, qui n'est autre chose qu'un mur triangulaire isolé de 0,33 c. d'épaisseur. D'autres gâbles, plus petits, surmontent les niches qui accompagnent ce portail, et forment ainsi une grande dentelure à la base de l'édifice. Nous avons dit ailleurs <sup>2</sup> comment les constructeurs du moyen âge s'étaient servis de ces gâbles décoratifs pour charger les sommets des arcs-formerets et empêcher leur gauchissement.

Les trois portails de la cathédrale d'Amiens, très-profonds, compris entre de larges contre-forts saillants, sont couverts par des combles à double pente fermés par des gâbles pleins, donnant un angle presque droit au sommet et décorés seulement par des crochets rampants et un fleuron de couronnement. A la cathédrale de Laon, la même disposition a été adoptée ; mais l'architecte de la façade de la cathédrale de Reims, vers 1260, voulut, tout en conservant ce principe, donner aux gâbles des trois portails une richesse sans égale.

Le gâble du portail central (4) représente le Couronnement de la Vierge de grandeur colossale, surmonté d'une succession de dais s'étageant, en manière de gradins, jusqu'au sommet du triangle. La statuaire est ronde-bosse ; les saillies sont prononcées au point de faire presque oublier la forme primitive du gâble. Ici les lignes de l'architecture sont détruites par la sculpture.

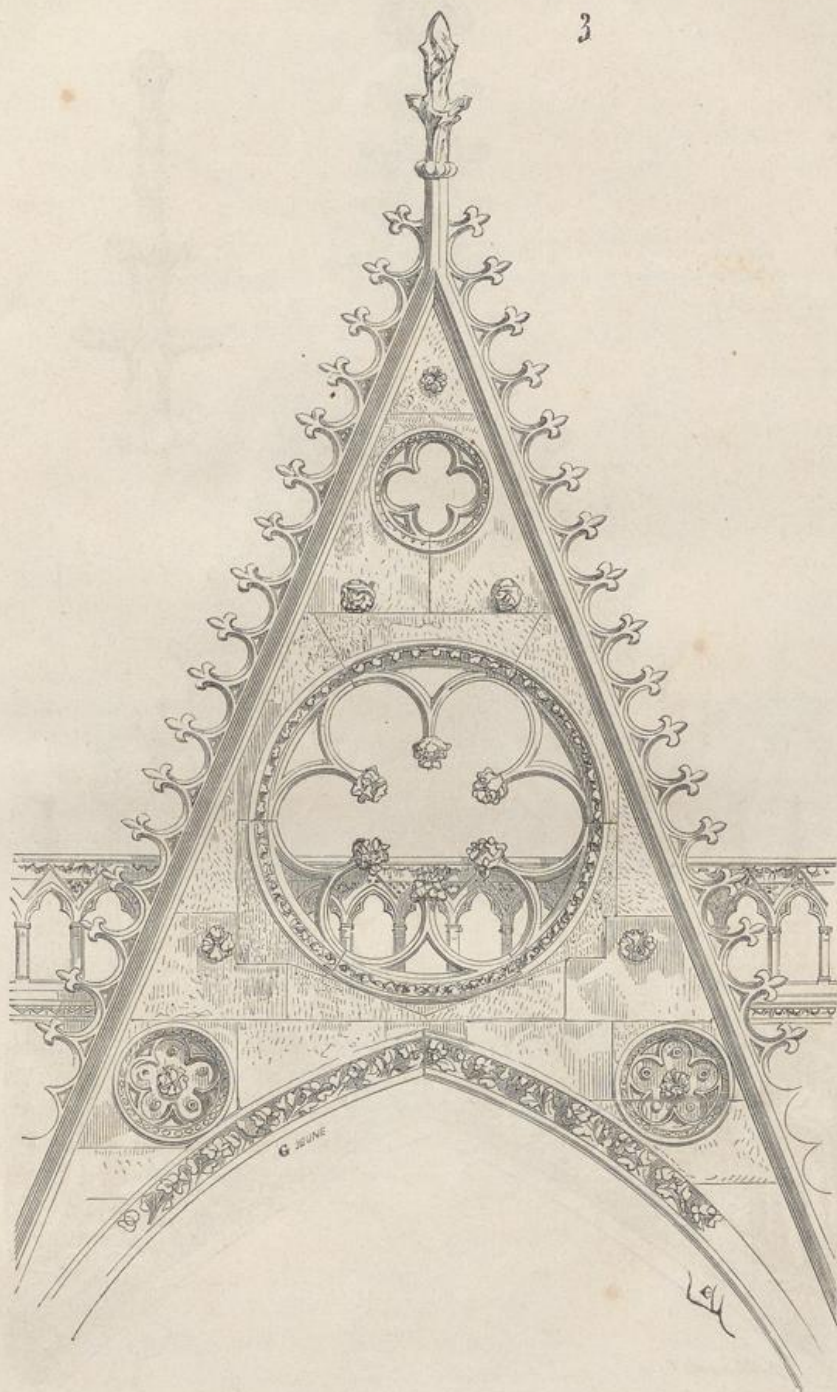
Le XIV<sup>e</sup> siècle, tout en donnant aux gâbles une grande richesse de

<sup>1</sup> Voy. FENÊTRE, fig. 19.

<sup>2</sup> Voy. CONSTRUCTION, fig. 108.

détails, eut toujours pour principe, cependant, de laisser aux lignes de

3



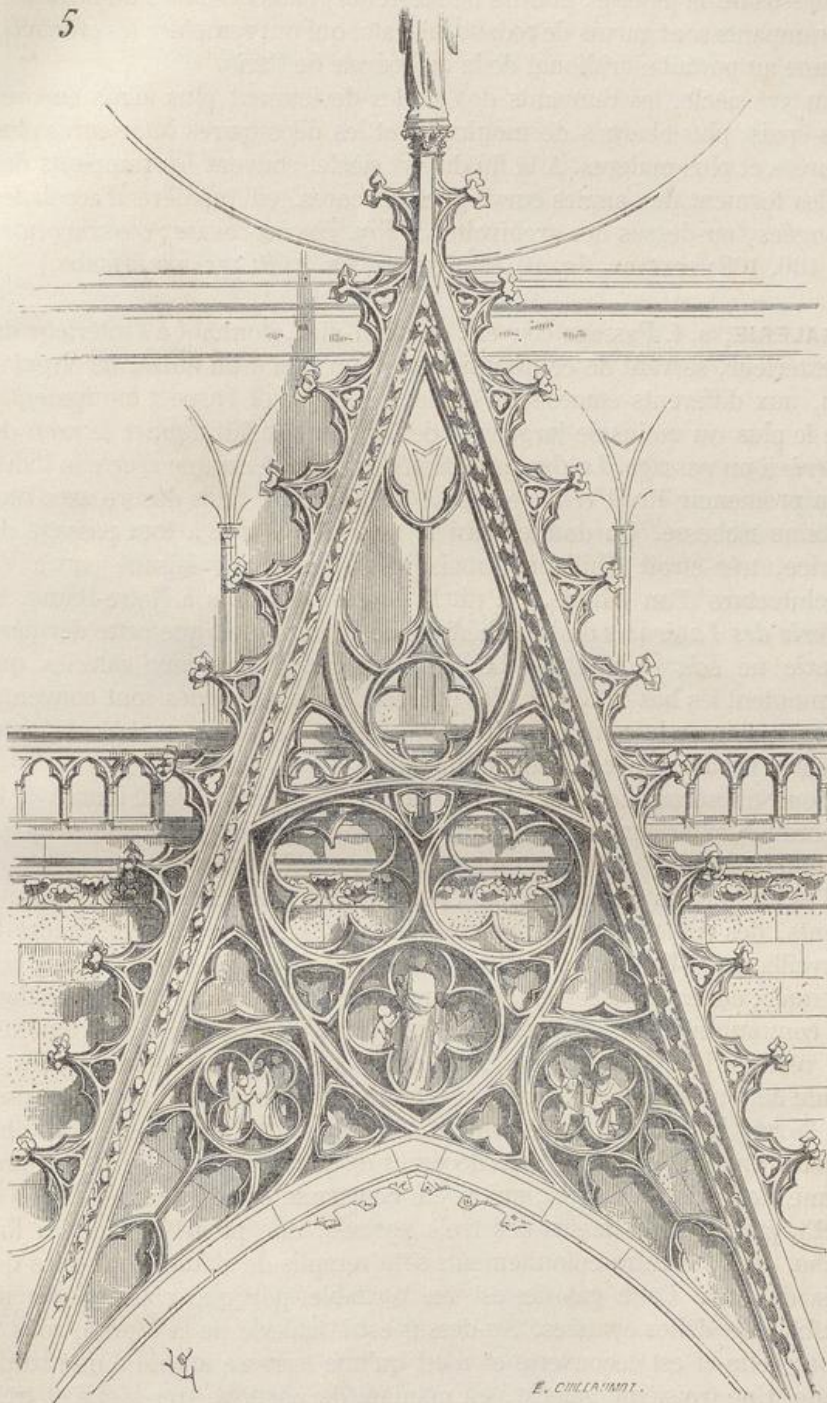
l'architecture leur importance nécessaire. Le gâble du portail de la

4



Calende, à la cathédrale de Rouen, est un des mieux composés parmi

5



ceux qui nous restent de cette époque (5). Il est entièrement ajouré

au-dessus de la galerie, et orné de bas-reliefs dans des lobes au-dessous ; ses rampants sont garnis de redans délicats, qui ont remplacé les crochets, comme au portail méridional de la cathédrale de Paris.

Au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les rampants des gâbles deviennent plus aigus encore, plus épais, plus chargés de moulures, et les découpures intérieures plus ajourées et plus maigres. A la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, souvent les rampants des gâbles forment des angles curvilignes concaves, en manière d'accolades allongées, au-dessus des archivolttes. (Voy. CONTRE-COURBE ; CONSTRUCTION, fig. 106, 108 ; FENÊTRE, fig. 19, 26 ; FLÊCHE, fig. 4, 6 ; LUCARNE, PIGNON.)

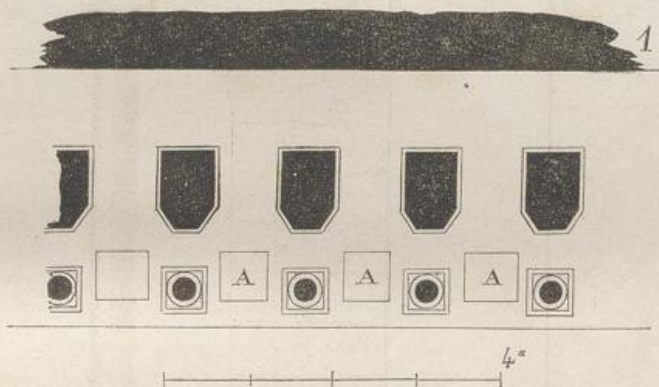
**GALERIE**, s. f. Passage couvert, de plain-pied, donnant à l'intérieur ou à l'extérieur, servant de communication d'un lieu à un autre, de circulation, aux différents étages d'un édifice ; c'est plutôt l'aspect monumental que le plus ou moins de largeur et de hauteur qui fait donner le nom de *galerie* à un passage. La dénomination de *galerie* entraîne avec elle l'idée d'un promenoir étroit relativement à sa longueur, mais décoré avec une certaine richesse. On donne aussi le nom de *galerie* à tout passage de service, très-étroit d'ailleurs, mais très-apparent et faisant partie de l'architecture d'un édifice. On dit la *galerie des Rois* à Notre-Dame, la *galerie des Latéraux* de la cathédrale de Rouen, bien que cette dernière galerie ne soit qu'un très-fâcheux passage. Quant aux galeries qui surmontent les bas-côtés dans les églises, les archéologues sont convenus de leur donner le nom de *triforium*, que nous leur conserverons sans discuter la valeur de cette dénomination.

Nous diviserons les galeries en galeries *de service* contribuant à la décoration extérieure ou intérieure des monuments, et en galeries *promenoirs*, dans les châteaux ou les édifices publics ou privés.

Les architectes du moyen âge établissaient, dans leurs grands monuments, des couloirs de service à différentes hauteurs, afin de rendre la surveillance et l'entretien faciles. Les hautes façades des cathédrales, par exemple, étaient divisées en plusieurs étages de galeries qui permettaient de communiquer de l'intérieur à l'extérieur, d'entretenir les parements, de réparer les vitres des roses, et de décorer au besoin les façades, à l'aide de tentures, lors des grandes cérémonies. Nos cathédrales françaises du Nord, bâties vers le commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, celles dont les façades ont été terminées, sont décorées de galeries superposées. A Notre-Dame de Paris, la façade, qui a été construite entre les années 1210 et 1225, présente, au-dessus des trois portails, une première galerie, fort riche, dont les entre-colonnements sont remplis de statues colossales des rois de Juda. Cette galerie est un véritable portique couvert par un plafond de dalles épaisses. Au-dessus est la galerie de la Vierge, sous la rose ; celle-ci est découverte et n'est qu'une terrasse munie d'une balustrade. Une troisième galerie, en manière de portique très-svelte et très-riche, ceint la base des deux tours et les réunit. Sur la façade de Notre-Dame d'Amiens, au-dessus des trois porches, est une galerie de

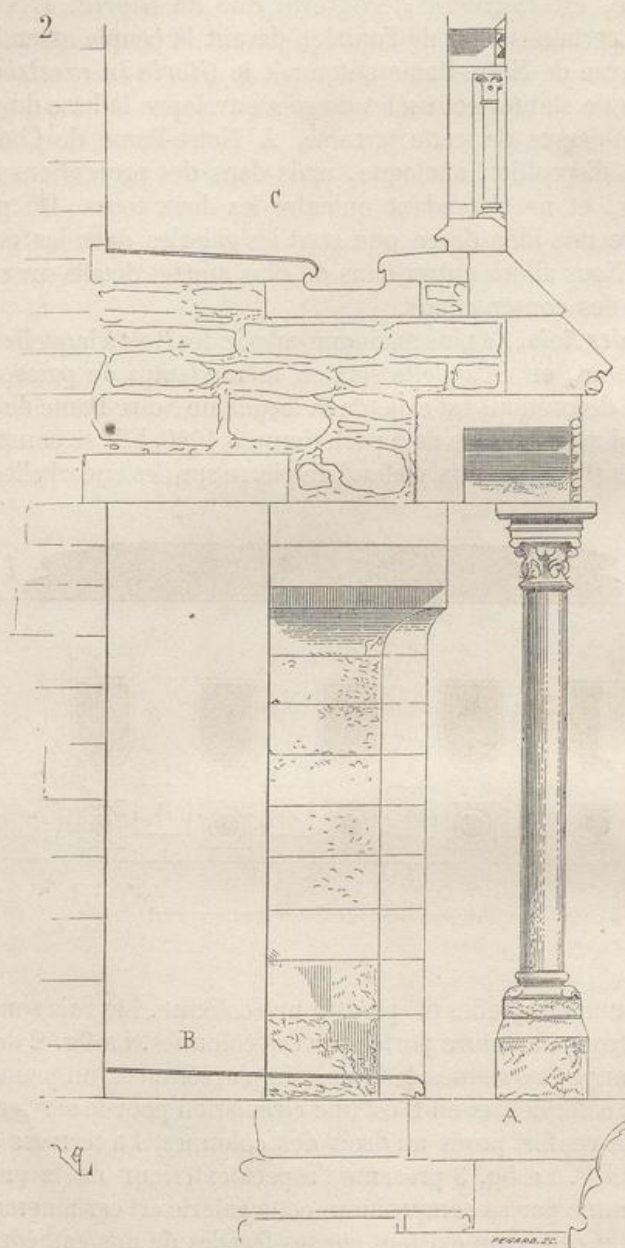
service couverte, richement décorée d'arcatures et de colonnettes; la galerie des Rois la surmonte, et celle-ci supporte une terrasse comme à Paris. A Reims, à la base des deux tours occidentales, au-dessus de la rose centrale, est la galerie découverte dite du *Gloria*. C'est de cette galerie qu'à certaines fêtes de l'année, devant le peuple assemblé sur le parvis, le clergé de Notre-Dame entonnait le *Gloria in excelsis*..... Une longue suite de statues colossales de rois enveloppe la base du pignon et des tours au-dessus de cette terrasse. A Notre-Dame de Chartres, on observe une disposition analogue, mais dans des proportions beaucoup plus simples, et ne s'étendant qu'entre les deux tours. On peut donc ainsi se faire une idée de ce que sont les galeries dans les édifices du moyen âge. Nous allons entrer dans de plus amples détails sur ces parties importantes des constructions.

*Galerie des Rois.* La plus ancienne galerie des Rois à laquelle on puisse donner ce nom, en ce qu'elle sert en même temps de passage pour le service et de décoration, est celle de la façade de Notre-Dame de Paris; on ne saurait lui assigner une date postérieure à 1220. Elle se compose d'une suite de piles (1) portant un plafond de pierre sur des encorbellements, et



devant chacune desquelles est plantée une colonne. Les rois sont posés en A et abrités sous l'arcature portée par ces colonnes. La fig. 2 donne cette galerie en coupe; les statues des rois sont placées en A, un peu en retraite du socle des colonnes, et en B est une circulation pour le service, derrière les piliers de renfort posés au droit des colonnes. La terrasse dite de *la Vierge* est en C. La fig. 3 présente l'aspect extérieur de la galerie. Par son style comme par sa composition, cette galerie est certainement la plus belle de toutes celles qui existent sur les façades de nos cathédrales françaises. On observera comme cette arcature, basse, simple par la composition générale, brillante par ses détails, forme un encadrement favorable autour des statues des rois. Quant à son effet sur l'ensemble de la façade, il est excellent. La galerie des Rois de Notre-Dame de Paris trace une zone

riche et solide cependant au-dessus des trois portails et les couronne très-heureusement. La statuaire est bien à l'échelle du monument, paraît grande, sans pour cela rapetisser les membres de l'architecture <sup>1</sup>.



Le style de la galerie des Rois de Notre-Dame de Reims est tout autre.

<sup>1</sup> Voy., au 7<sup>e</sup> Entretien sur l'Architecture, l'ensemble de cette façade.

A Reims, cette galerie remplace celle qui à Paris enveloppe la base des

3



tours : elle n'est qu'une décoration et ne fournit pas une circulation

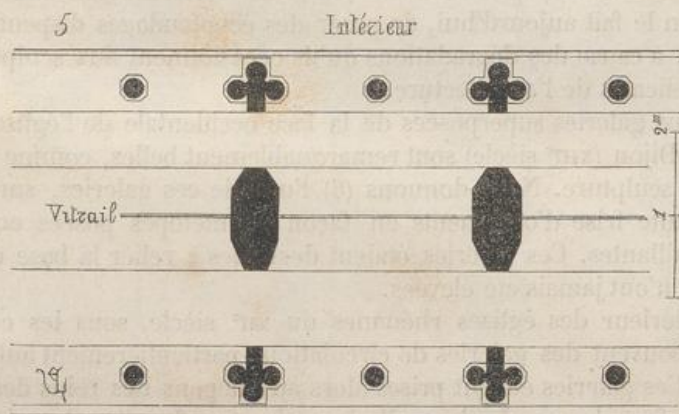




continue. La construction date de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle, la statuaire en est

médiocre. Cette galerie étant donnée en détail dans l'ouvrage de M. J. Gailhabaud <sup>1</sup>, il ne paraît pas nécessaire de la reproduire ici.

Quant à la cathédrale d'Amiens, la disposition de sa galerie des Rois est fort belle. Comme celle de Paris, elle surmonte les trois portails ; mais à Amiens, entre la galerie des Rois et les gâbles des porches, est une galerie intermédiaire du plus beau style de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle (1235 environ). La galerie basse (4), celle des Rois et la terrasse supérieure A sont praticables et communiquent avec les étages intérieurs des tours. Derrière la galerie basse s'ouvrent de grandes baies sans meneaux, qui éclairaient la nef centrale, à travers une autre galerie intérieure, avant la pose de la tribune des grandes orgues. D'autres fenêtres courtes sont ouvertes derrière la galerie des Rois ; celles-ci donnent sur une seconde galerie qui surmonte la galerie inférieure. Le plan (5) explique cette belle disposition, qui,



malheureusement, est masquée aujourd'hui par le buffet d'orgues. On remarquera (fig. 4) que la galerie inférieure porte sur des piles composées de trois colonnes groupées devant un pilastre ; des arcs de décharge richement décorés de redans et d'animaux sculptés sur le devant des sommiers reposent sur ces piles. Entre ces arcs de décharge, l'arcature est libre : c'est un simple remplissage à jour porté sur une colonne monolithe et maintenu seulement sous l'intrados des archivoltes par deux tenons dépendants des deux morceaux supérieurs du cercle. Ainsi l'architecte n'avait pas à craindre la rupture des parties de ce remplissage à jour sous la charge ou le tassement des parties supérieures. Une seule assise de pierre sépare la galerie basse de celle des Rois. Le dallage du passage découvert supérieur porte sur des linteaux qui forment les sommiers de l'arcature des rois. Chacun de ces sommiers est taillé en caniveau et rejette extérieurement les eaux du dallage par les têtes de gargouilles qui décorent les faces au-dessus des tailloirs.

<sup>1</sup> L'Architecture du VI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle et les arts qui en dépendent. T. 1.

*Galeries de service des églises.* Avec la galerie des Rôis de la cathédrale d'Amiens, nous voyons une de ces galeries de service et décoratives à la fois qui venaient couper les lignes verticales des façades. Ces galeries, pendant le XIII<sup>e</sup> siècle, sont passablement variées dans leur composition et leurs détails; elles prennent une importance considérable comme la grande galerie à jour de la base des tours de Notre-Dame de Paris, comme celles du portail de Notre-Dame de Dijon, ou elles ne sont que des portiques bas, trapus, comme la galerie de la façade de Notre-Dame de Laon.

La question d'art et de proportions domine dans ces cas la question de service. Cependant ces galeries ont toujours une utilité. Dans leurs grands édifices, les architectes du moyen âge établissaient des moyens de circulation faciles à des niveaux différents, afin de pouvoir surveiller et entretenir les constructions, les couvertures et les verrières, sans être obligés, comme on le fait aujourd'hui, de poser des échafaudages dispendieux et nuisibles, à cause des dégradations qu'ils occasionnent aux sculptures et parties délicates de l'architecture.

Les deux galeries superposées de la face occidentale de l'église Notre-Dame de Dijon (XIII<sup>e</sup> siècle) sont remarquablement belles, comme composition et sculpture. Nous donnons (6) l'une de ces galeries, surmontée d'une haute frise d'ornements en façon de métopes posées entre des figures saillantes. Ces galeries étaient destinées à relier la base de deux tours qui n'ont jamais été élevées.

A l'extérieur des églises rhénanes du XII<sup>e</sup> siècle, sous les combles, règnent souvent des galeries de circulation, particulièrement autour des absides. Ces galeries étaient prises alors aux dépens des reins des voûtes en cul-de-four de ces absides; elles sont basses, formées de colonnettes portant une arcature plein cintre, et donnent de la richesse et de la légèreté aux couronnements de ces édifices.

Nous observerons que ce parti est adopté quelquefois dans le midi de la France, notamment dans les monuments religieux construits en brique. Ainsi, au sommet de l'église des Jacobins à Toulouse, on voit une galerie de service, un véritable chemin de ronde, placé sous le chéneau, et qui, donnant dans des échauguettes placées aux angles de l'édifice, permet de faire le tour de la construction près du sommet des voûtes. Cette galerie A (7) prend jour du dehors, par les œils B, et permet d'examiner les voûtes par les petites fenêtres C vitrées et s'ouvrant sous les formerets; elle est portée sur de grands arcs de décharge D bandés d'un contre-fort à l'autre et abritant parfaitement les verrières placées en E. Toute cette construction est en brique et présente un aspect des plus monumental.

A l'intérieur des grands vaisseaux gothiques voûtés, on trouve, au-dessus des triforiums, particulièrement en Bourgogne, des galeries de service qui passent derrière les formerets des voûtes. Nous voyons des galeries de ce genre à l'intérieur de l'église Notre-Dame de Dijon, de Notre-Dame de Semur, de Saint-Étienne d'Auxerre (voy. CONSTRUCTION, fig. 78, 79 bis

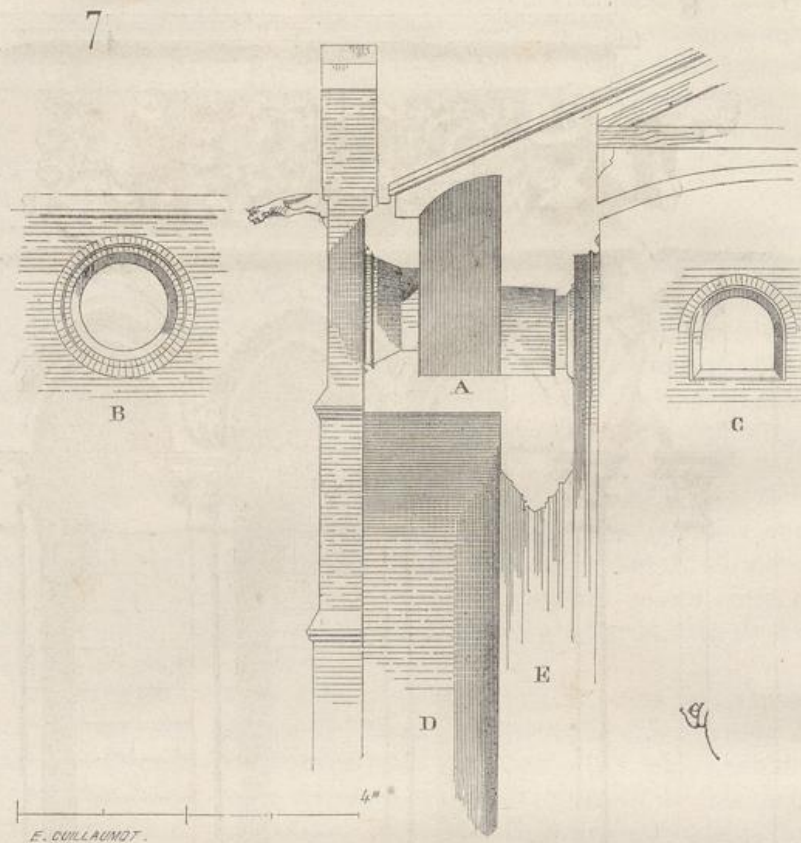
et 88). Dans les églises de Champagne et de Bourgogne, nous voyons

6



aussi que des galeries de service sont disposées dans les bas-côtés et

chapelles, au-dessus des arcatures de rez-de-chaussée, sous les appuis des fenêtres (voy. CONSTRUCTION, fig. 86, 87).



Une galerie de ce genre, fort joliment composée, existe autour des bas-côtés du chœur de l'église abbatiale de Saint-Jean à Sens <sup>1</sup>. Sous les formerets des voûtes de ces bas-côtés s'ouvrent des triples fenêtres; la galerie passe à travers leurs pieds-droits comme elle passe derrière les piles portant les voûtes (8).

Nous ne pouvons omettre ici les galeries de service qui coupent à peu près aux deux tiers de la hauteur des bas-côtés les piles de la nef de la cathédrale de Rouen, qui passent sur des arcades et pourtournent ces piles du côté du collatéral. Cette disposition singulière, et dont on ne s'explique guère aujourd'hui le motif, a paru assez nécessaire alors (vers 1220) pour que l'on ait cru devoir bander des arcs sous les archivoltes et donner aux encorbellements pourtournant les piles une importance et une richesse considérables. La figure perspective 9 donne, en A, le plan de la galerie au niveau B de la naissance des arcades. En C devait exister

<sup>1</sup> Actuellement chapelle de l'hospice (1230 environ).

une balustrade, dont les supports sont en place, mais qui n'a, croyons-



nous, jamais été posée. La nef de l'église Saint-Étienne-du-Mont à Paris, qui date du xvi<sup>e</sup> siècle, présente une disposition analogue. Ces galeries ne



pouvaient servir qu'à faciliter la tenture des nefs, les jours de fête.

On observera encore, à ce sujet, combien les architectes du moyen âge apportent de variété dans l'ensemble comme dans les détails de leurs conceptions. Leurs méthodes souples leur donnent toujours des moyens neufs lorsqu'il s'agit de satisfaire à un besoin, de remplir les diverses parties d'un programme.

*Galeries de service des palais.* On établissait souvent, dans les châteaux et palais du moyen âge, des galeries de service donnant sur les pièces principales (voy. CONSTRUCTION, fig. 119 et 120). Ces galeries desservaient un ou plusieurs étages. Au sommet des bâtiments fortifiés des <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, elles devenaient des chemins de ronde propres à la défense et étaient munies alors de mâchicoulis (voy. CHATEAU, DONJON, MACHICOULIS). Nous voyons dans quelques châteaux les restes de ces galeries de service ; elles sont quelquefois prises dans l'épaisseur même des murs, passent à travers des contre-forts, comme dans l'exemple cité ci-dessus (fig. 120, CONSTRUCTION), ou sont portées sur des encorbellements.

Dans le bâtiment méridional du palais des Papes à Avignon, du côté de la cour, on trouve encore une jolie galerie, du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, qui donnait entrée dans les salles du second étage. Nous reproduisons (10) la coupe transversale de cette galerie voûtée en arcs d'ogives et éclairée par de petites fenêtres ouvrant sur la cour. Le dessus de cette galerie servait de chemin de ronde découvert, crénelé et décoré de pinacles.

Ces sortes de galeries de service aboutissaient à des escaliers et se combinaient avec ceux-ci. Vers la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, on augmenta la largeur de ces couloirs, et on arriva, à la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, à en faire de véritables promenoirs. Cet usage fut adopté définitivement au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir aux châteaux de Blois, de Fontainebleau (galerie de François I<sup>er</sup>), de Chambord, etc. Alors on les enrichit de peintures, de sculptures, on les garnit de bancs. Les galeries remplacèrent ainsi fort souvent la grand'salle du château féodal.

Sauval rapporte <sup>1</sup> « qu'en 1432 le duc de Bethfort fit faire, au palais « des Tournelles, une galerie longue de dix-huit toises et large de deux « et demie : on la nomme la *gallerie des Courges*, parce qu'il la fit « peindre de courges vertes ; elle étoit terminée d'un comble peint de ses « armes et de ses devises, couverte de tuiles assises à mortier de chaux et « ciment, et environnée de six bannières rehaussées de ses armoiries et « de celles de sa femme. Mais dans les siècles passés, ajoute cet auteur, il « n'y en a point eu de plus magnifique que celle qu'acheva Charles V « dans l'appartement de la reine à l'hôtel Saint-Pol. » Cette galerie était peinte depuis le lambris jusqu'à la voûte, de façon à représenter un bosquet tout rempli de plantes, d'arbres fruitiers, de fleurs, parmi lesquels se jouaient des enfants ; la voûte était blanc et azur. « Outre cela, continue « Sauval, le roi Charles V fit peindre encore une petite allée par où passoit « la reine pour venir à son oratoire de l'église Saint-Paul. Là, de côté et

<sup>1</sup> *Hist. et Antiq. de la ville de Paris.* T. II, p. 281.

« d'autre, quantité d'anges tendoient une courtine des livrées du roi : de  
« la voûte, ou pour mieux dire d'un ciel d'azur qu'on y avoit figuré,

10



« descendoit une légion d'anges, jouant des instrumens et chantant des  
« antennes de Notre-Dame. Le ciel, au reste, aussi bien de l'allée que de  
« la galerie, étoit d'azur d'Allemagne (outremer) qui valoit dix livres  
« parisis la livre, et le tout ensemble coûta six-vingt écus.

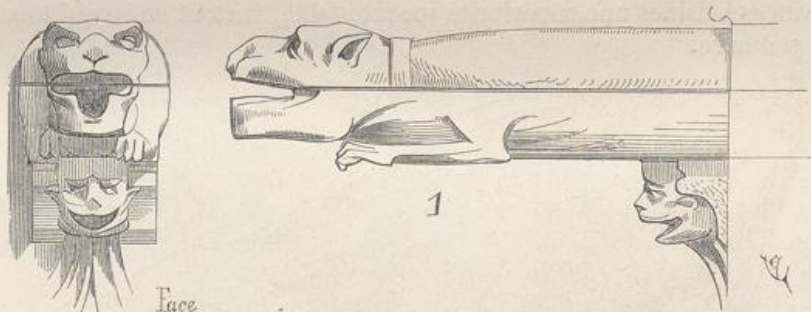
Les galeries des habitations privées, destinées à desservir plusieurs  
pièces se commandant, étoient habituellement disposées en forme d'ap-  
pentis donnant un portique à rez-de-chaussée, propre à abriter les  
provisions de bois de chauffage, à faire sécher le linge, etc. Ces galeries,

légèrement construites en bois sur des colonnes de pierre ou sur des poteaux, n'avaient que la largeur d'un corridor, 1<sup>m</sup>,00 à 1<sup>m</sup>,50 c. (VOY. MAISON).

**GALETAS**, s. m. Étage d'une maison, sous le comble, destiné à garder des provisions, à tendre le linge. Beaucoup de maisons du moyen âge, particulièrement dans le midi de la France, où le besoin de fraîcheur se fait sentir, possédaient leurs galetas sous les combles (VOY. MAISON).

**GARDE-CORPS, GARDE-FOUS**, s. m. (VOY. BALUSTRADE).

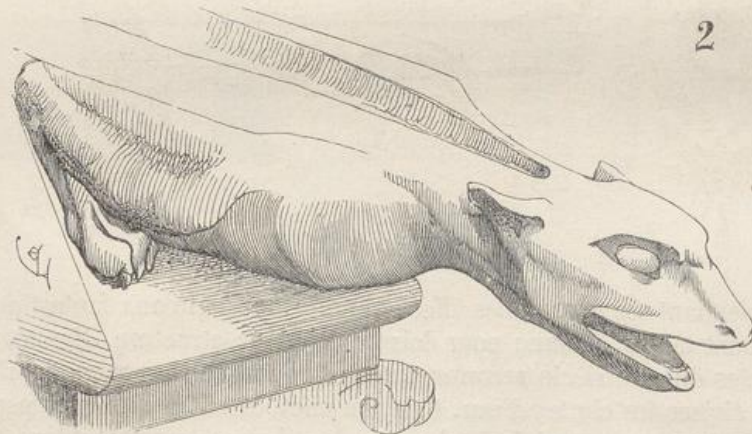
**GARGOUILLE**, s. f. *Gargolle, guivre, canon, lanceur*. Ce n'est guère que vers le commencement du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on plaça des chéneaux et, par suite, des gargouilles à la chute des combles. Jusqu'alors, dans les premiers siècles du moyen âge, l'eau des toits ou des terrasses s'égouttait directement sur la voie publique au moyen de la saillie donnée aux corniches (VOY. CHÉNEAU). A la cathédrale de Paris, du temps de Maurice de Sully, c'est-à-dire lors de l'achèvement du chœur en 1190, il n'y avait point de chéneaux et de gargouilles; plus tard, dans le même édifice, vers 1210 encore, les eaux des chéneaux s'écoulaient sur la saillie des larmiers, au moyen de rigoles ménagées de distance en distance. Nous voyons apparaître les gargouilles, vers 1220, sur certaines parties de la cathédrale de Laon. Ces gargouilles sont larges, peu nombreuses, composées de deux assises, l'une formant rigole, l'autre recouvrement (1).



Déjà cependant ces gargouilles affectent la forme d'animaux fantastiques, lourdement taillés, comme pour laisser voir leur structure. Bientôt les architectes du XIII<sup>e</sup> siècle reconnurent qu'il y avait un avantage considérable à diviser les chutes d'eau. Cela, en effet, évitait les longues pentes dans les chéneaux et réduisait chacune des chutes à un très-mince filet d'eau ne pouvant nuire aux constructions inférieures. On multiplia donc les gargouilles; en les multipliant, on put les tailler plus fines, plus sveltes, et les sculpteurs s'emparèrent de ces pierres saillantes pour en faire un motif de décoration des édifices. La variété des formes donnée

aux gargouilles est prodigieuse; nous n'en connaissons pas deux pareilles en France, et nos monuments du moyen âge en sont couverts. Beaucoup de ces gargouilles sont des chefs-d'œuvre de sculpture; c'est tout un monde d'animaux et de personnages composés avec une grande énergie, vivants, taillés hardiment par des mains habiles et sûres. Ces êtres s'attachent adroitement aux larmiers, se soudent à l'architecture et donnent aux silhouettes des édifices un caractère particulier, marquant leurs points saillants, accusant les têtes des contre-forts, faisant valoir les lignes verticales. On peut juger de l'habileté des architectes et des sculpteurs dans la combinaison et l'exécution de ces lanceurs par la difficulté qu'on éprouve à les combiner et les faire exécuter. Dans les pastiches modernes que l'on a faits des édifices gothiques, il est fort rare de voir des gargouilles qui se lient heureusement à l'architecture : elles sont ou mal placées, ou lourdes, ou trop grêles, ou molles de forme, pauvres d'invention, sans caractère; elles n'ont pas cet aspect réel si remarquable dans les exemples anciens; ce sont des êtres impossibles, ridicules souvent, des caricatures grossières dépourvues de style.

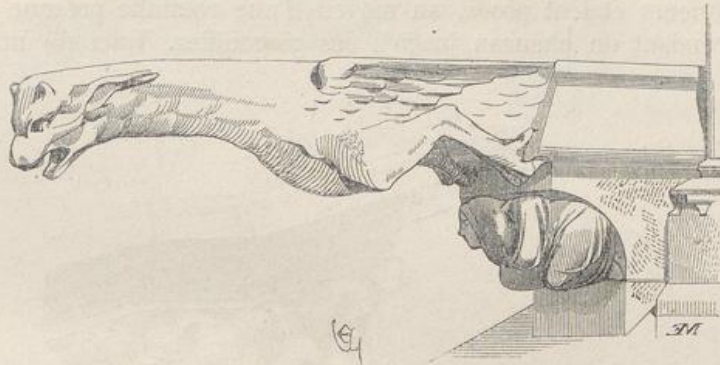
Certains calcaires du bassin de la Seine, comme le liais-cliquard, se prêtaient merveilleusement à la sculpture de ces longs morceaux de pierre en saillie sur les constructions. Il fallait, en effet, une matière assez ferme, assez tenace pour résister, dans ces conditions, à toutes les causes de destruction qui hâtaient leur ruine. Aussi est-ce à Paris ou dans les contrées où l'on trouve des liais, comme à Tonnerre, par exemple, que l'on peut recueillir encore les plus beaux exemples de gargouilles. D'ailleurs l'école de sculpture de Paris, au moyen âge, a sur celles des provinces voisines une supériorité incontestable, surtout en ce qui touche à la statuaire.



Les gargouilles sont employées systématiquement à Paris vers 1240; c'est à Notre-Dame que nous voyons apparaître, sur les corniches supérieures refaites vers 1225, des gargouilles, courtes encore, robustes, mais taillées déjà par des mains habiles (2). Celles qui sont placées à l'extré-

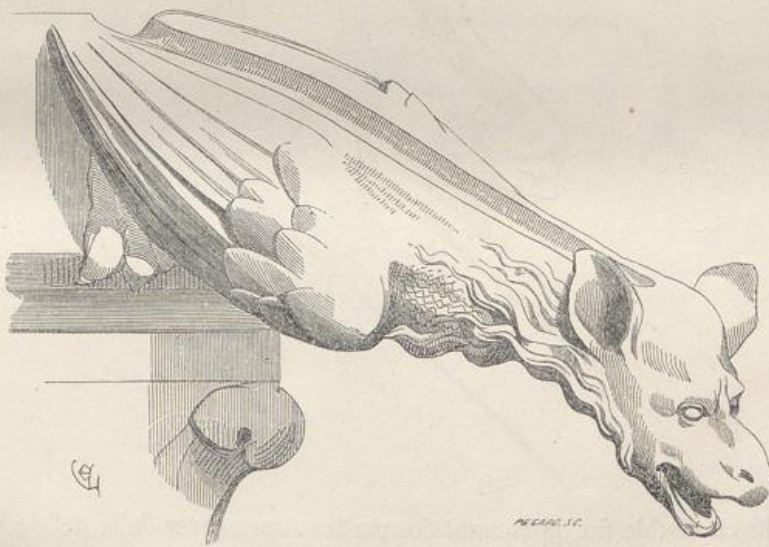
mité des caniveaux des arcs-boutants de la nef, et qui sont à peu près de la même époque, sont déjà plus longues, plus sveltes, et soulagées par des corbeaux qui ont permis de leur donner une très-grande saillie en avant du nu des contre-forts (3).

3



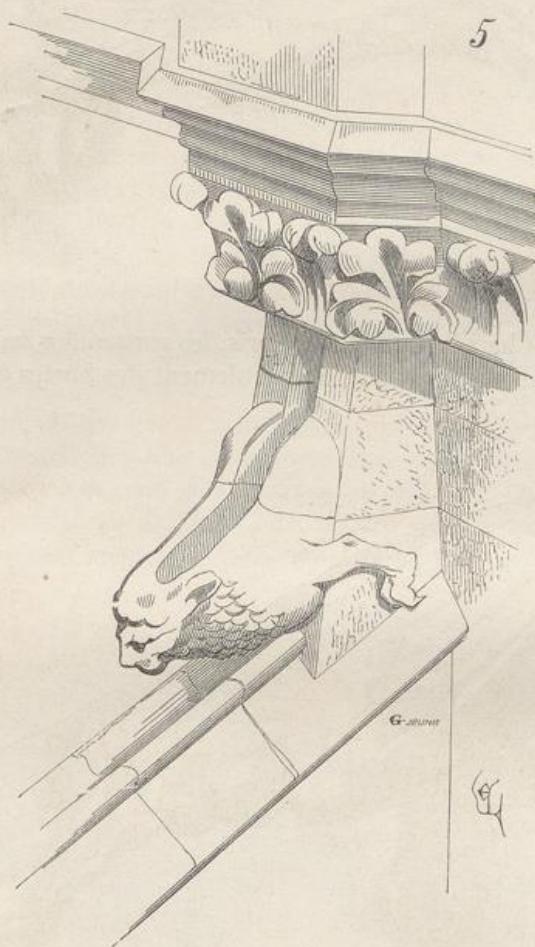
A la Sainte-Chapelle du Palais à Paris, les gargouilles sont plus élancées, plus développées : ce ne sont plus seulement des bustes d'animaux, mais

4



des animaux entiers attachés par leurs pattes aux larmiers supérieurs ; leurs têtes se détournent pour jeter les eaux le plus loin possible des angles des contre-forts (4). Quelques-unes de ces gargouilles sont évidemment sculptées par des artistes consommés.

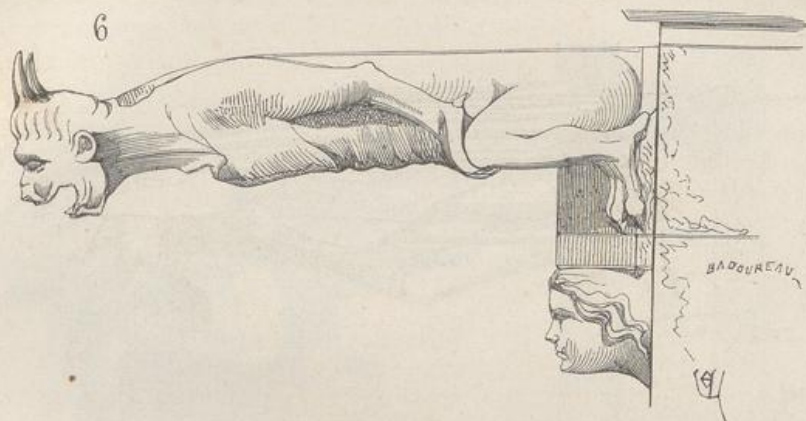
Nous avons indiqué, à l'article GABLE, comment les constructeurs gothiques, lorsqu'ils élevaient les grandes voûtes des nefs, ménageaient, provisoirement, des cuvettes dans les reins de ces voûtes, avec gargouilles extérieures pour rejeter les eaux pluviales dans les caniveaux des arcs-boutants jusqu'à l'achèvement des combles définitifs. Ces gargouilles provisoires devenaient définitives elles-mêmes, lorsque les chéneaux supérieurs étaient posés, au moyen d'une conduite presque verticale, descendant du chéneau jusqu'à ces gargouilles. Voici (5) une de ces



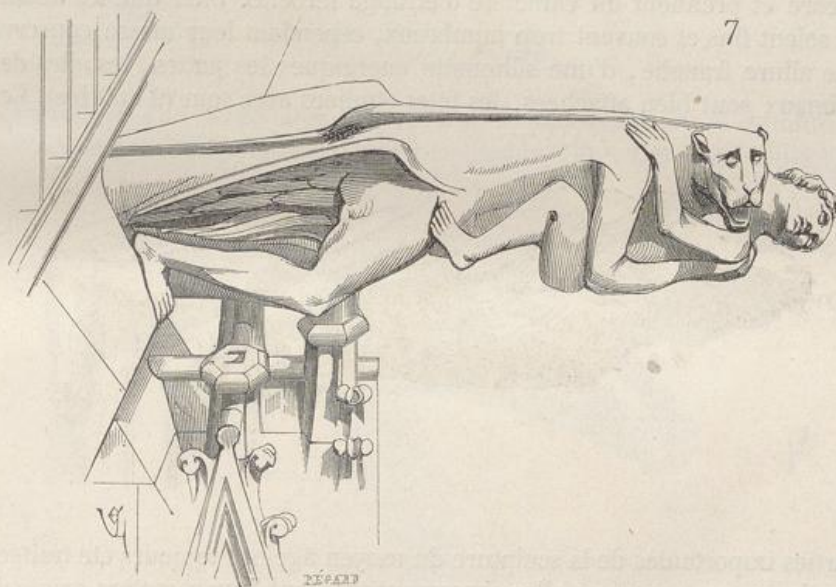
gargouilles à double fin, provenant des parties supérieures de la nef de la cathédrale d'Amiens (1235 environ).

Les gargouilles sont doublées de chaque côté des contre-forts, comme à la Sainte-Chapelle de Paris, comme autour de la salle synodale de Sens, autour des chapelles du chœur de Notre-Dame de Paris; ou elles traversent l'axe de ces contre-forts, comme à Saint-Nazaire de Carcassonne et dans tant d'autres édifices des <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles, et alors elles portent sur une

console (6); ou elles sont appuyées sur la tête même de ces contre-forts,



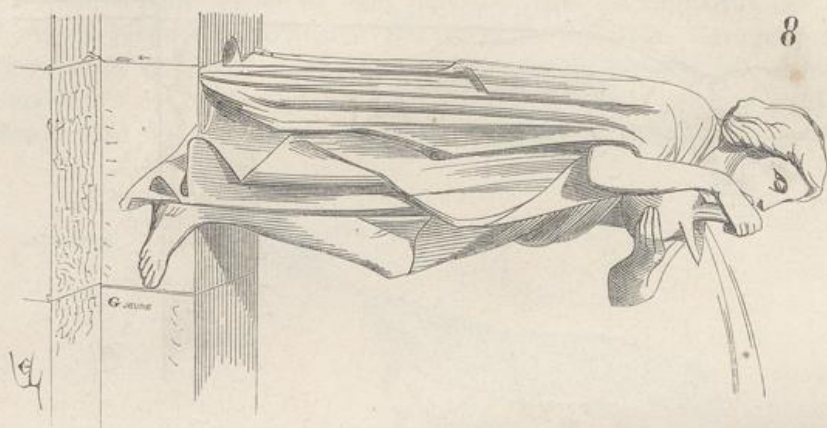
comme autour des chapelles du chœur de la cathédrale de Clermont (7) [fin du xiii<sup>e</sup> siècle].



C'est vers ce temps que la composition des gargouilles devient plus compliquée, que les figures humaines remplacent souvent celles d'animaux, ainsi qu'on le voit dans ce dernier exemple, qui nous montre un démon ailé paraissant entraîner une petite figure nue.

Il existe autour des monuments de cette époque bon nombre de gargouilles qui sont de véritables morceaux de statuaire. L'église Saint-

Urbain de Troyes porte, au sommet des contre-forts de l'abside, des gargouilles fort remarquables ; nous donnons l'une d'elles (8).



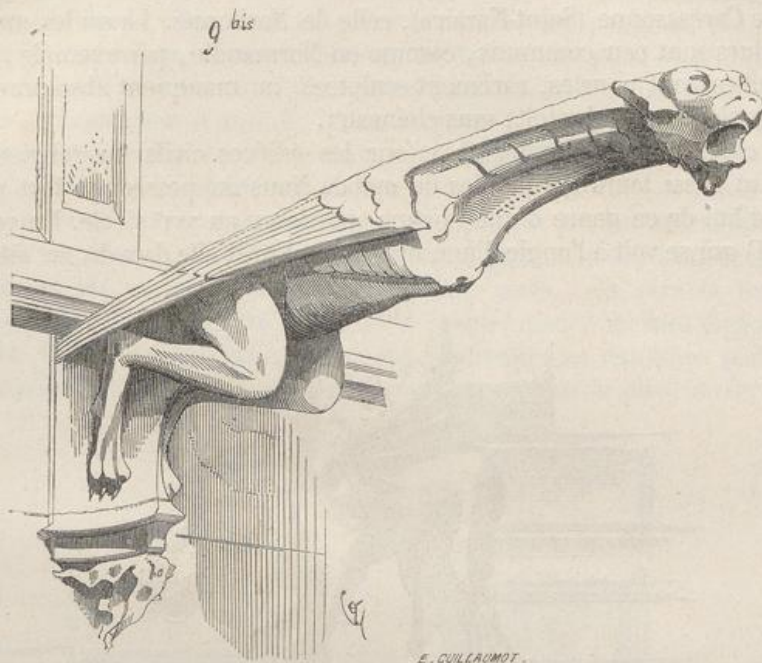
Pendant le xiv<sup>e</sup> siècle, les gargouilles sont généralement longues, déjà grêles et souvent chargées de détails ; au xv<sup>e</sup> siècle, elles s'amaigrissent encore et prennent un caractère d'étrange férocité. Bien que les détails en soient fins et souvent trop nombreux, cependant leur masse conserve une allure franche, d'une silhouette énergique ; les pattes, les ailes des animaux sont bien attachées, les têtes étudiées avec soin (9 et 9 bis). Ces



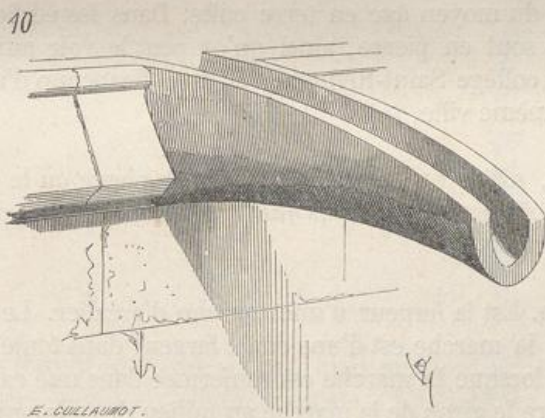
parties importantes de la sculpture du moyen âge ont toujours été traitées par des mains exercées ; elles conservent très-tard leur caractère original, et encore, aux premiers temps de la Renaissance, on voit, sur les édifices, des gargouilles qui conservent le style du xv<sup>e</sup> siècle. Ce n'est que pendant la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle que les sculpteurs repoussent absolument les anciennes formes données aux lanceurs, pour adopter des figures de chimères rappelant certaines figures antiques, ou des consoles, ou de simples tuyaux de pierre en forme de canons.

Pendant le moyen âge on n'a pas toujours sculpté les gargouilles ;

quelquefois, dans les endroits qui n'étaient pas exposés à la vue, les



gargouilles sont seulement épannelées. Il en est un grand nombre de cette sorte qui affectent une forme très-simple (10)<sup>1</sup>. Les gargouilles sont

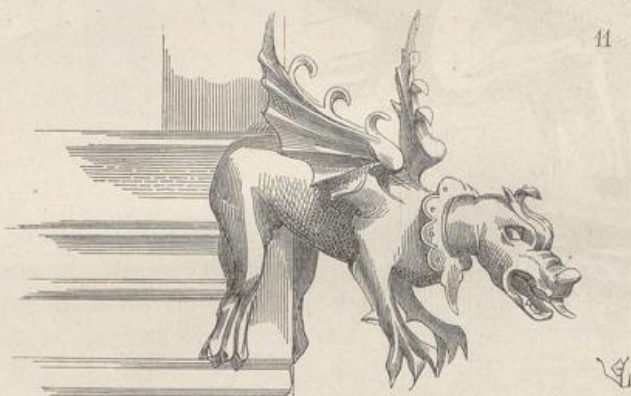


fréquentes dans l'Ile-de-France, dans la Champagne et sur les bords de la basse Loire; elles sont rares en Bourgogne, dans le centre et le midi de la France; ou si l'on en trouve dans les monuments d'outre-Loire, c'est

<sup>1</sup> Notre-Dame de Paris.

qu'elles tiennent à des édifices élevés aux <sup>xiii</sup><sup>e</sup>, <sup>xiv</sup><sup>e</sup> et <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècles, par des architectes du Nord, comme la cathédrale de Clermont, celle de Limoges, celle de Carcassonne (Saint-Nazaire), celle de Narbonne. Là où les matériaux durs sont peu communs, comme en Normandie, par exemple, les gargouilles sont courtes, rarement sculptées, ou manquent absolument, les eaux s'égouttant des toits sans chéneaux.

Les chéneaux en plomb, posés sur les édifices civils ou religieux, portaient aussi leurs gargouilles de métal. Nous en possédons fort peu aujourd'hui de ce genre d'une époque antérieure au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. En voici une (41) qui se voit à l'angle d'une maison de Vitry; elle date du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle



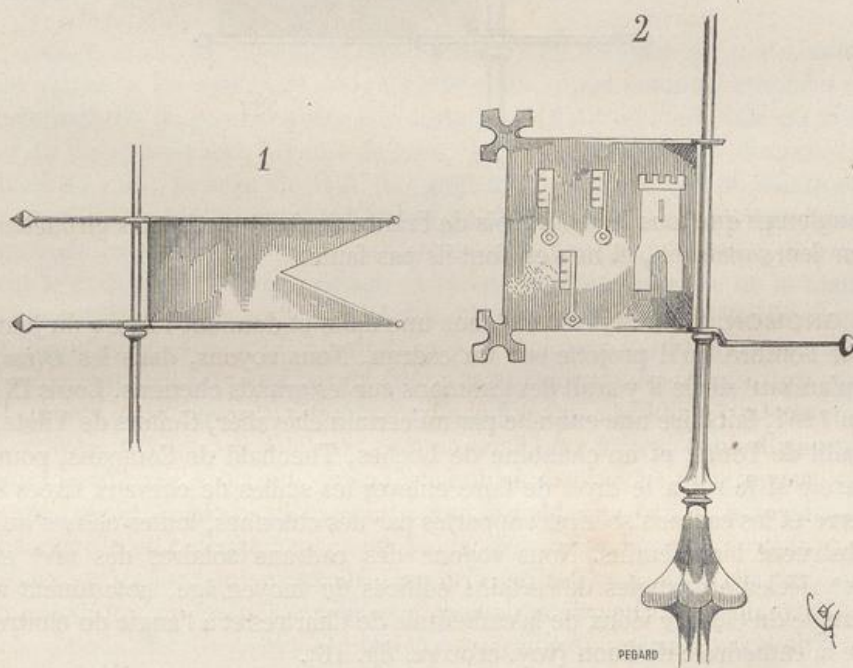
et est faite en plomb repoussé (voy. PLOMBERIE). Nous ne connaissons pas de gargouilles du moyen âge en terre cuite. Dans les édifices en brique, les gargouilles sont en pierre, ainsi qu'on peut le voir aux Jacobins de Toulouse, au collège Saint-Rémond, et dans beaucoup d'autres édifices anciens de la même ville.

**GAUFRURE**, s. f. Application de pâtes sur la pierre ou le bois, formant des ornements saillants, des *fonds gaufrés*, ordinairement dorés (voy. APPLICATION, PEINTURE).

**GIRON**, s. m. Est la largeur d'une marche d'escalier. Le giron est dit *droit*, lorsque la marche est d'une égale largeur dans toute sa longueur; *triangulaire*, lorsque la marche est renfermée dans une cage circulaire. Alors on mesure le giron de la marche au milieu de sa longueur.

**GIROUETTE**, s. f. *Wire-wire*. Plaque de tôle ou de cuivre munie d'une douille ou de deux anneaux, et roulant sur une tige de fer placée au sommet d'un comble. Les girouettes sont destinées à indiquer d'où vient le vent. Pendant le moyen âge, il n'était pas permis à tout le monde de placer des girouettes sur les combles des habitations. La girouette était

un signe de noblesse, et sa forme n'était pas arbitraire. « Les gentils-hommes, dit le Laboureur <sup>1</sup>, ont seuls droit d'avoir des girouettes sur leurs maisons; elles sont en pointes comme les pennons, pour les simples chevaliers, et carrées comme les bannières, pour les chevaliers bannerets. » — « On sait, dit encore Sainte-Palaye <sup>2</sup>, que le premier acte de possession d'un fief, d'une seigneurie, d'une place prise à la guerre, était marqué par la bannière du nouveau seigneur, arborée sur le lieu le plus éminent, sur la tour la plus élevée. » Les girouettes anciennes sont rares; habituellement elles étaient peintes aux armes du seigneur ou découpées de façon à figurer les pièces de ces armes; quelquefois on les surmontait d'une couronne, mais cela vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle. La plupart des girouettes ou *wire-wire* anciennes sont disposées de telle façon que la partie pleine est maintenue en équilibre par des contre-poids, de manière à faciliter le roulement sur le pivot de fer (1).

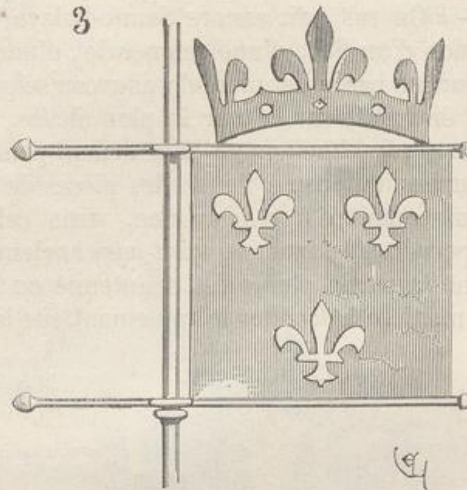


Les girouettes du moyen âge sont peñtes, haut montées sur les tiges de fer et accompagnées d'épis en plomb (voy. épi). L'Hôtel-Dieu de Beaune conserve encore les anciennes girouettes de ses combles, peintes aux armes de Nicolas Rollin, chancelier de Bourgogne (1441); ces girouettes sont carrées, avec un seul contre-poids, et décorées aux deux angles extrêmes de feuilles découpées. Voici l'une d'elles (2). Nous avons encore

<sup>1</sup> *Origines des armoiries*, p. 93. (Voy. Salvaing, Chambolas, et la Peirère.)

<sup>2</sup> *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, t. 1, p. 360 (Notes).

vu au château d'Amboise, en 1833, des girouettes du commencement du xvi<sup>e</sup> siècle, aux armes de France découpées et couronnées (3). Il y a



longtemps que tous les bourgeois de France peuvent mettre des girouettes sur leurs maisons, et ne s'en font-ils pas faute.

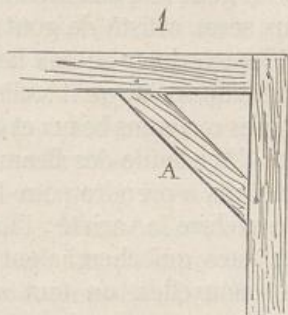
**GNOMON**, s. m. Style scellé dans une dalle et donnant l'heure du jour par l'ombre qu'il projette sur un cadran. Nous voyons, dans les *Olim*, qu'au xiii<sup>e</sup> siècle il y avait des gnomons sur les grands chemins. Louis IX, en 1267, fait faire une enquête par un certain chevalier, Guiters de Vilète, bailli de Tours, et un chanoine de Loches, Théobald de Compans, pour savoir si le roi a le droit de faire enlever les stalles de chevaux fixées à terre et les cadrans solaires supportés par des colonnes, toutes choses qui obstruent les chemins. Nous voyons des cadrans solaires des xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles aux angles de certains édifices du moyen âge, notamment à l'angle du clocher vieux de la cathédrale de Chartres et à l'angle du cloître de la cathédrale de Laon (voy. CLOÎTRE, fig. 16).

**GOND**, s. m. Morceau de fer coudé, dont la patte est scellée dans la pierre et dont le mamelon cylindrique ou légèrement conique entre dans l'œil de la peinture d'une porte (voy. SERRURERIE).

**GORGE**, s. f. Moulure concave. On donnait aussi le nom de *gorge*, autrefois, à la partie de la hotte d'une cheminée comprise entre la tablette et la corniche de couronnement sous le plafond.

**GOTHIQUE** (ARCHITECTURE). Voy. ARCHITECTURE.

**GOUSSET**, s. m. Pièce de bois horizontale posée diagonalement pour maintenir le roulement d'une enrayure composée de pièces assemblées



d'équerre (1). A est un gousset (voy. CHARPENTE).

**GOUT**, s. m. Un homme d'esprit a dit : « Le manque de goût conduit au crime. » Le mot étant vrai, à notre sens, nous sommes entourés de criminels ou de gens disposés à le devenir. Le goût est l'habitude du beau et du bien ; pour être homme de goût, il est donc essentiel de discerner le bien du mal, le beau du laid. Le goût (car les définitions ne manquent pas, si la qualité est rare) est encore le respect pour le vrai ; nous n'admettons pas qu'on puisse être artiste de goût sans être homme de goût, car le goût n'est pas un avantage matériel, comme l'adresse de la main, mais un développement raisonné des facultés intellectuelles. C'est ce qui fait que nous rencontrons dans le monde nombre d'artistes habiles qui, malgré leur talent, n'ont pas de goût, et quelques amateurs qui sont gens de goût, sans pour cela pratiquer les arts. On considère, en général, parmi les artistes, les amateurs comme un fléau, comme des usurpateurs dont l'influence est pernicieuse. Non-seulement nous ne partageons pas cette opinion, mais nous croyons que si le goût tient encore une place en France, c'est principalement au public que nous devons cet avantage. Nous prétendons ne parler ici que de l'architecture. Nous ne saurions admettre qu'un architecte obéissant à des intérêts étroits, à des passions mesquines, dont le caractère n'est ni respectable ni respecté, puisse mettre du goût dans ses œuvres. L'homme de goût ne ment pas à sa conscience, il exprime ses pensées par les moyens les plus naturels. Avoir du goût dans les arts, c'est aimer le vrai, c'est savoir l'exprimer simplement ; c'est repousser l'exagération, toujours fausse ; c'est laisser voir le côté moral de l'homme, sa raison, ses affections, ses tendances et son but. Si donc ce côté moral est faible, si la raison est obscure, si les affections sont basses et le but vulgaire ou odieux, il est difficile que le goût soit satisfait.

Le bon goût, comme la vérité, ne s'impose pas, il persuade ; et le jour où l'on vient dire : « Voici l'expression du bon goût », on ne se contentera pas de votre affirmation, il faudra plus que cela ; il faudra que cette

expression du *bon goût* soit discutée, prouvée par un accord intime entre vos principes et la forme qu'ils adoptent. Vos principes étant vicieux, si belle que soit la forme, le goût fait défaut. Faites que la forme soit le langage de l'idée, et vous serez artiste de goût; encore faut-il avoir des idées, les avoir bonnes et les exprimer en bon langage.

On a pensé, depuis longtemps déjà, qu'il suffisait, pour faire preuve de goût, d'adopter certains types reconnus beaux et de ne jamais s'en écarter. Cette méthode, admise par l'Académie des Beaux-Arts en ce qui touche à l'architecture, nous a conduits à prendre pour l'expression du goût certaines formules banales, à exclure la variété, l'invention, et à mettre hors la loi du goût tous les artistes qui cherchaient à exprimer des besoins nouveaux par des formes nouvelles, ou tout au moins soumises à de nouvelles applications.

Depuis le *xvii<sup>e</sup>* siècle, on a mis en honneur bien des hypocrisies, et nous avons l'hypocrisie du goût, comme nous avons l'hypocrisie religieuse. Ce sont des découvertes dont, à la rigueur, nous nous serions passés. Mais de même que l'hypocrisie religieuse, c'est-à-dire l'observation extérieure des formules sans les principes, conduit à l'incrédulité et à la débauche, de même l'hypocrisie du goût amène à la dépravation, et pendant que l'Académie des Beaux-Arts contraint ses initiés à se soumettre à des formules dont elle n'explique même pas le sens, nous voyons, autour de nous, l'architecture se livrer au plus étrange dévergondage, non-seulement en dehors du sanctuaire des initiés, mais dans leur sanctuaire même. Le goût (en architecture), au lieu d'être une loi découlant d'un principe vrai, général, admis par tous et applicable à toute chose, est devenu le privilège d'une école exclusive. Il a été convenu, par exemple, que les ordres de l'antiquité romaine étaient œuvres de goût; ce que nous admettons sans difficulté, si ces ordres ont une raison d'être; ce que nous n'admettons pas, si rien ne justifie leur emploi. L'art, réduit à certaines pratiques, déclarées seules orthodoxes en matière de goût, s'est atrophié, descendant d'un degré à chaque génération d'initiés; on est devenu architecte de goût en suivant une ornière de plus en plus étroite et profonde, et à la condition de n'en jamais sortir. Quelques architectes trouvent peut-être à cela un avantage, car rien n'est plus doux et facile, dans les arts, que de faire partie d'une coterie puissante; mais on peut affirmer que l'art y a perdu. Avec l'Académie des Beaux-Arts, gardienne jalouse du goût depuis un assez long temps, dit-elle, l'architecture, encore si vivace au milieu du *xvii<sup>e</sup>* siècle, est tombée peu à peu dans un affaissement qui nous a conduits de chute en chute à l'anarchie, à l'obéissance aveugle ou à la révolte. Mais quant au goût, au bon goût, c'est-à-dire à cette connaissance exacte des besoins, des idées, du génie de notre civilisation, à cette expression vraie et tempérée de ce qu'elle a droit de nous demander, il faut chercher longtemps pour le trouver; et si, par aventure, ce goût du vrai se fait jour, il étonne la foule, et excite la censure, sinon les colères de ceux qui se donnent comme les seuls dépositaires des saines doctrines.

Toute forme d'architecture qui ne peut être donnée comme la conséquence d'une idée, d'un besoin, d'une nécessité, ne peut être regardée comme œuvre de goût. S'il y a du goût dans l'exécution d'une colonne, ce n'est pas une raison pour que la colonnade dont elle fait partie soit une œuvre de goût; car, pour cela, il faut que cette colonnade soit à sa place et ait une raison d'être. Si l'on vient dire : « Ce palais est mal distribué, incommode; les services ne sont pas à leur place, les pièces sont obscures, la construction est vicieuse, mais il est décoré avec goût »; c'est à peu près comme si on prétendait qu'un livre est rempli d'erreurs, que les idées de l'auteur sont confuses, son sujet mal développé, mais qu'il est écrit avec élégance. La première loi, pour un écrivain, c'est de savoir ce qu'il veut dire et de se faire comprendre; la clarté est une des conditions du goût en littérature comme en architecture. Pour exprimer ses idées avec clarté, avec élégance, faut-il avoir des idées, faut-il que ces idées précèdent la forme qui devra servir à les exprimer. Mais si, au contraire, nous nous préoccupons de la forme avant de savoir ce qu'elle devra exprimer, nous ne faisons pas preuve de goût. Si les portiques des Romains, élevés près des places publiques; si ces vastes promenoirs couverts, accessibles à la foule, laissant circuler l'air et la lumière sous un beau climat, marquaient le goût des maîtres du monde en fait de constructions urbaines, la colonnade du Louvre, élevée sur un rez-de-chaussée, inaccessible au public, n'abritant les rares visiteurs qui la parcourent ni du soleil ni de la pluie, n'étant pas en rapport de proportions et de dimensions avec les autres parties du palais, ne peut raisonnablement passer pour une œuvre de goût. Nous admettrons bien, si l'on veut, que l'ordre est étudié avec goût, c'est-à-dire qu'il est en rapport harmonieux de proportions avec lui-même; mais ce portique, comme portique appliqué à un palais, est de très-mauvais goût.

« Sed nunc non erat his locus... »

Il est des temps, heureux pour l'art, où le goût n'a pas besoin d'être défini; il existe par cela même que l'art est vrai, qu'il se soumet aux enseignements de la raison, qu'il ne répudie pas son origine et ne parle qu'autant qu'il a quelque chose à dire. Dans ces temps, on ne se préoccupe pas de donner les règles du goût, pas plus que parmi d'honnêtes gens on ne se préoccupe de discuter sur ce qui est licite et ce qui ne l'est pas. On commence à parler du goût quand le goût s'éloigne de l'art pour se réfugier dans l'esprit de rares artistes; on n'écrit des livres sur la vertu que quand le vice domine. Ces temps heureux sont loin de nous; ils ont existé chez les Grecs de l'antiquité, ils ont brillé pendant le moyen âge, ils pourraient renaître peut-être, à la condition d'admettre que le goût consiste dans l'observation de principes très-simples, non dans la préférence donnée à telle forme sur une autre. Quand le goût est renfermé dans les limites d'une coterie, si puissante qu'on veuille la supposer, ce n'est plus qu'une prétention funeste, dont chacun tend à s'affranchir; car

le goût, le bon goût possède ce privilège de s'imposer à travers les temps et malgré les préjugés, comme tout ce qui découle de la vérité. Mais à peine, aujourd'hui, si l'on s'entend sur ce que c'est que le goût. On professe, lorsqu'il s'agit d'architecture, de véritables hérésies en matière de goût; on donne, chaque jour, comme des modèles de goût, des œuvres dont il est impossible de comprendre le sens, qui ne se font remarquer que par un désaccord complet entre le but et l'apparence. On nous dit que cette façade est de bon goût; mais, pourquoi? Est-ce parce que toutes ses parties sont symétriques, qu'elle est ornée de colonnes et de statues, que de nombreux ornements sont répandus partout? Mais cette symétrie extérieure cache des services fort divers : ici une grande salle, là des cabinets, plus loin un escalier. Cette fenêtre qui éclaire la chambre du maître est de même taille et de même forme que cette autre qui s'ouvre sur un couloir. Ces colonnes saillantes accusent-elles des murs de refend, tiennent-elles lieu de contre-forts? Mais les murs de refend sont placés à côté de ces colonnes et non sur leur axe; les contre-forts sont superflus, puisque les planchers ne portent même pas sur ce mur de face. Nous voyons des niches évidées au milieu de trumeaux là où nous aurions besoin de trouver un point d'appui. Pourquoi, si nous railons ces gens qui veulent paraître autres qu'ils ne sont, si nous méprisons un homme qui cherche à nous en imposer sur sa qualité, sur son rang dans le monde, et si nous trouvons ses façons d'être de très-mauvais goût, pourquoi trouvons-nous qu'il y ait du goût à élever une façade de palais devant des bureaux de commis, à placer des colonnades devant des murs qui n'en ont nul besoin, à construire des portiques pour des promeneurs qui n'existent pas, à cacher des toits derrière des acrotères comme une chose inconvenante, à donner à une mairie l'aspect d'une église, ou à un palais de justice l'apparence d'un temple romain? Le goût n'est pas, comme le pensent quelques-uns, une fantaisie plus ou moins heureuse, le résultat d'un instinct. Personne ne naît homme de goût. Le goût, au contraire, n'est que l'empreinte laissée par une éducation bien dirigée, le couronnement d'un labeur patient, le reflet du milieu dans lequel on vit. Savoir, ne voir que de belles choses, s'en nourrir, comparer; arriver, par la comparaison, à choisir; se défier des jugements tout faits, chercher à discerner le vrai du faux, fuir la médiocrité, craindre l'engouement, c'est le moyen de former son goût. Le goût est comme la considération : on ne l'acquiert qu'à la longue, en s'observant et en observant, en ne dépassant jamais la limite du vrai et du juste, en ne se fiant point au hasard. Comme l'honneur, le goût ne souffre aucune tache, aucun écart, aucune concession banale, aucun oubli de ce que l'on doit aux autres et à soi-même. Le respect pour le public est, de la part d'un artiste qui produit une œuvre, la première marque de goût. Or la sincérité est la meilleure façon d'exprimer le respect. Si le mensonge était jamais permis, ce serait envers ceux que l'on méprise. Cependant nous nous sommes éloignés des règles du goût à ce point, dans l'art de l'architecture, que nous ne mon-

trons plus au public que des *apparences*. Nous simulons la pierre avec des enduits ou du ciment, le marbre et le bois avec de la peinture. Ces voussures que vous croyez en pierre sculptée ne sont qu'un plâtrage sur des lattes ; ces panneaux de chêne, ce sont des planches de sapin recouvertes de pâtes et d'une couche de décoration ; ces pilastres de marbre et d'or, qui paraissent porter une corniche et soutenir un plafond, sont des plaques de plâtre accrochées au mur chargé de leur poids inutile. Ces caissons du plafond lui-même, qui nous représentent des compartiments de menuiserie, ne sont autre chose que des enduits moulurés suspendus par des crampons de fer à un grossier plancher qui n'a nul rapport avec cette décoration ; si bien que, dans cette salle où vous croyez voir la main-d'œuvre le disputer à la richesse de la matière, tout est mensonge. Ces piliers qui paraissent porter sont eux-mêmes accrochés comme des tableaux ; ces arcs masquent des plates-bandes en bois ou en fer ; cette voûte est suspendue à un plancher qu'elle fatigue ; ces colonnes de marbre sont des cylindres de stuc revêtant des poteaux. L'artiste, dites-vous, est homme de goût ; oui, si c'est faire preuve de goût de se moquer de vous et de tromper le public sur la qualité de l'œuvre.

Comment procédaient cependant ces artistes du moyen âge en France, accusés de mauvais goût par les beaux-esprits des *xvii<sup>e</sup>* et *xviii<sup>e</sup>* siècles, peu connaisseurs en architecture, et par nos débiles écoles modernes, copiant avec du carton et du plâtre les robustes splendeurs de ces derniers siècles, et tombant, de contrefaçons en contrefaçons, par ennui et fatigue, par défaut de principes et de convictions, jusqu'à l'imitation du *style* du temps de Louis XVI, comme si l'art de ce temps d'affaissement possédait un style ? comme si, pour en venir à cette triste extrémité, il était nécessaire d'envoyer nos jeunes architectes à Rome et à Athènes s'inspirer des arts de l'antiquité ?

Leur première loi était la sincérité. Avaient-ils de la pierre, du bois, du métal, des stucs à mettre en œuvre ? ils donnaient à chacune de ces matières la structure, la forme et la décoration qui pouvaient leur convenir ; et, lors même qu'ils tentaient d'imposer à l'une de ces matières des formes empruntées à d'autres, le goût leur traçait les limites qu'on ne saurait dépasser, car jamais ils ne cherchaient à tromper sur l'apparence. On peut bien trouver que telle rose, tels meneaux sont délicatement travaillés : personne ne prendra une rose en pierre, des meneaux en pierre pour du bois ou du fer ; encore ces détails des édifices religieux ne sont-ils que des claires-voies, des accessoires qui ne tiennent pas à la véritable structure, on le reconnaît sans être architecte. Pour eux, une salle est une salle ; une maison, une maison ; un palais, un palais ; une église, une église ; un château, un château ; et jamais il ne leur serait venu à l'esprit de donner à un édifice municipal la silhouette d'une église en manière de pendant, pour amuser les badauds, grands amateurs de la symétrie. Font-ils couvrir cette salle d'un berceau en bois ? c'est bien un lambris que nous voyons, non point le simulacre d'une voûte en maçon-

nerie. Font-ils un plafond? c'est la structure du plancher qui donne ses compartiments, sa décoration. A leur avis, un toit est fait pour couvrir un édifice; aussi lui donnent-ils la pente suffisante pour rejeter les eaux; ils ne le dissimulent pas derrière un attique; dans un même palais, ils n'élèveront pas des toits plats et des toits aigus: ils adopteront les uns ou les autres partout, suivant le besoin, le climat ou la nature des couvertures. Est-ce une galerie qui passe derrière ce mur? nous le reconnaitrons, à l'extérieur, par la manière dont les jours sont percés; est-ce une grand-salle? les fenêtres seront hautes et larges; est-ce une suite de cellules? les fenêtres seront fréquentes et petites. Partant de principes vrais, simples, raisonnés, le goût n'est plus affaire de hasard: il s'attache à quelque chose de réel; il apporte dans l'étude des détails le respect pour la vérité; il se complait à exprimer les besoins, les nécessités du programme; à chaque instant il varie son expression, suivant le thème qui lui est donné. Savoir ne dire que ce qu'il faut et savoir dire les choses à propos est une preuve de goût dans les relations du monde; c'est faire preuve de peu de goût de donner à la maison d'un simple particulier habitée par des locataires l'apparence d'un palais. « Si le propriétaire peut payer ce luxe, direz-vous, pourquoi ne pas le satisfaire? » Soit; mais vous ne pourrez nous empêcher de trouver que l'architecte et son client ont mauvais goût, et l'extravagance de celui-ci n'excuse pas la complaisance du premier. On n'écrit pas une ordonnance de police comme un discours à l'Académie, un inventaire avec le style qui convient à un roman; et la lettre que vous adressez à votre jardinier pour lui recommander de planter des salades en temps opportun n'est pas faite comme celle que vous écrivez à un prince pour réclamer sa bienveillance. Pourquoi donc, si nous admettons ces distinctions dans la façon d'écrire, ne les observons-nous pas dans notre architecture? Nous trouvons dans l'art du moyen âge cet à-propos, marque d'un goût sûr. L'église du village ne ressemble pas à une cathédrale; elle n'est pas un diminutif de celle-ci. La maison d'un bourgeois n'est pas faite avec les rognures d'un palais. La halle de la cité ne peut être prise pour une salle de fêtes, l'hôpital pour une maison de ville; et l'étranger qui se promenait autrefois dans nos cités pouvait deviner la destination de chaque édifice à son apparence extérieure; il ne lui serait jamais arrivé de chercher un bénitier à la porte d'une mairie, croyant entrer dans une église, ou de demander, sous le vestibule d'une caserne, le nom du riche seigneur pour lequel on a bâti ce majestueux édifice.

Le goût est relatif à l'objet; il s'appuie donc avant tout sur la raison. Comme le bon sens est une des qualités (fort ancienne) de notre pays, nous avons apporté dans nos arts un goût délicat, lorsque nous avons été laissés à nos propres instincts. Malheureusement, l'architecture s'est brouillée depuis longtemps en France avec le bon sens, et par suite avec le bon goût, sous l'influence de doctrines erronées. On a reconnu, au xvii<sup>e</sup> siècle, que l'architecture antique était un art soumis à un goût pur,

ce qui est incontestable ; on s'est mis à faire de l'architecture antique, sans penser que, si l'architecture antique est conforme au goût, c'est qu'elle est une expression nette, précise, de la civilisation qui l'a constituée. Mais si par cela même l'architecture antique se soumet aux règles du goût sous les empereurs romains, elle est contraire à ces règles sous la société de Louis XIV, qui ne ressemble pas absolument à la société de Tibère ou de Claude. Alors (au xvii<sup>e</sup> siècle) on ne faisait guère entrer le raisonnement dans les questions d'art ; l'architecture était une affaire de colonnades, de chapiteaux, de frontons et de corniches, de symétrie, toutes choses qu'on déclarait être de *grand goût*, comme on disait alors, sans définir d'ailleurs ce qu'on entendait par ce *grand goût*, qui n'est, à notre avis, qu'un grand engouement. Cependant (car c'est une occasion de faire preuve de goût, et de ne pas tomber dans l'exagération) il est juste de reconnaître que ce siècle (nous parlons de celui de Louis XIV) a su produire en architecture des œuvres d'une grande valeur, toutes fois qu'elles n'ont pas abandonné complètement notre sens français. Certes, on ne peut nier que l'Hôtel des Invalides, par exemple, ne soit un chef-d'œuvre d'architecture. Pourquoi ? Est-ce parce que nous y trouvons des archivoltes romaines, des corniches romaines ? Non certainement : c'est parce que cet édifice présente un plan parfaitement approprié à l'objet ; partout de la grandeur, sans place perdue, des services faciles, un aspect général extérieur qui indique clairement sa destination. Mais à qui devons-nous ces belles dispositions ? Est-ce à l'antiquité romaine ? Sont-ce les architectes romains qui nous ont donné, entre autres choses, cette belle composition de la cour, avec ses quatre escaliers aux angles, autour desquels tourne le cloître ? Non, c'est là le plan d'une cour d'abbaye française, avec son vaste réfectoire, avec ses dortoirs, son église accessible de tous les points des bâtiments, ses galeries et ses services journaliers. C'est par ces dispositions appropriées à l'objet que l'Hôtel des Invalides est une œuvre de goût, et non parce que l'architecte a semé sur ses façades quelques profils romains ; au contraire, ces détails empruntés à une architecture entièrement étrangère à notre climat, à nos usages et à notre génie, ne font que gâter le monument, ou le rendre, au moins, froid, monotone. Ces toits à pentes rapides (qui sont bien français) jurent avec ces corniches antiques, avec ces arcades qui ont le grand tort de vouloir rappeler quelque portique de théâtre ou d'amphithéâtre romain. En cela le goût ne saurait être satisfait, car le goût demande aussi un rapport, une corrélation entre l'ensemble et les détails. Quand Molière a pris à Plaute son sujet d'*Amphytrion*, bien qu'il ait adopté le canevas antique, il a fait parler Mercure, la Nuit, Jupiter, Amphytrion, Alcmène et Sosie, comme parlaient les seigneurs, les dames et les valets de la cour, et non comme des Grecs. Bien mieux, il a donné à ses personnages les sentiments, les idées et les préjugés de son temps ; pour exprimer ces idées, ces sentiments, il n'a pas cousu des mots grecs ou latins à sa phrase française. Le nom des personnages ne fait là rien à l'affaire, et Jupiter

pourrait s'appeler Louis le Grand et porter la grande perruque. Certes Molière, comme tous les auteurs illustres du xvii<sup>e</sup> siècle, appréciait fort les anciens, avait su s'en servir; cessait-il pour cela d'être Français, et si nous l'admirons, n'est-ce pas parce qu'il est bien Français? Pourquoi donc, à l'architecture seule, serait-il permis de s'exprimer comme l'écolier limousin de Rabelais, et en quoi ce jargon peut-il être conforme aux règles du goût?

La pierre, le bois, le fer, sont les matériaux avec lesquels l'architecte bâtit, satisfait aux besoins de son temps; pour exprimer ses idées, il donne des formes à ces matériaux; ces formes ne sont pas et ne peuvent être dues au hasard, elles sont produites par les nécessités de la construction, par ces besoins mêmes auxquels l'artiste est tenu de satisfaire, et par l'impression qu'il veut produire sur le public; c'est une sorte de langage pour les yeux: comment admettre que ce langage ne corresponde pas à l'idée, soit dans l'ensemble, soit dans les détails? et comment admettre aussi qu'un langage formé de membres sans relations entre eux puisse être compris? Cette confusion, introduite au xvii<sup>e</sup> siècle, a bientôt fait de l'architecture un art incompréhensible pour le public; nous en voyons aujourd'hui plus que jamais les tristes effets.

De l'introduction irréfléchie de certaines formes et non de l'esprit de l'antiquité dans l'architecture, on en est venu bientôt à la corruption de ces formes dont les principes n'avaient point été reconnus tout d'abord. Au xviii<sup>e</sup> siècle, on croyait encore pratiquer les arts romains, tandis qu'on ne faisait qu'aggraver le désordre qui s'était mis dans l'étude de l'architecture. Cependant le goût, le sentiment des convenances est assez naturel chez nous, pour que, dans ce désordre même, on trouve les traces de cette qualité française. Nos châteaux, nos édifices publics du dernier siècle ont un certain air de grandeur calme, une raison, bien éloignés des exagérations que l'on rencontre alors dans les édifices analogues bâtis en Italie et en Allemagne. L'un des signes les plus visibles de la confusion qui s'est faite dans les esprits depuis cette époque, c'est le rôle infime que l'on a donné au goût dans l'architecture. Le goût est devenu une qualité de détail, un attrait fugitif, à peine appréciable, que l'on ne saurait définir, vague, et qui dès lors n'était plus considéré par nos architectes comme la conséquence de principes invariables. Le goût n'a plus été qu'un esclave de la mode, et il s'est trouvé alors que les artistes reconnus pour avoir du goût en 1780 n'en avaient plus en 1800. Cette dépréciation du goût a fait dire, par exemple, que tel artiste ne possédait ni la théorie ni la pratique de son art; qu'il était, en deux mots, passablement ignorant, mais qu'il *avait du goût*. Est-il donc possible de faire preuve de goût en architecture, sans être profondément versé dans cet art? Comme preuve de la dépréciation du goût, citons un auteur sérieux, éclairé, et voyons ce qu'il dit à propos du goût<sup>1</sup>. « De même, pour tout ce qui a rapport à l'imitation

<sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Dictionnaire d'Architecture*, art. *Goût*.

« des beaux-arts <sup>1</sup>, la faculté qu'on appelle le *goût* s'exerce principalement « sur les qualités agréables, sur le choix d'une certaine manière d'être « ou de faire que le sentiment seul comprend, et qu'aucune analyse ne « peut démontrer. » Voilà qui est embarrassant, et c'est le cas de dire : « On ne peut disputer des goûts », puisqu'on ne peut démontrer s'il existe ou n'existe pas. Et plus loin : « Le goût n'est pas celui qui, dans la composition, fait découvrir ces grands partis d'ordonnance, ces lignes heureuses, ces masses imposantes qui saisissent à la fois l'esprit et les yeux ; « mais ce sera lui souvent qui mêlera à ces combinaisons l'attrait de la « facilité, d'où résultera l'apparence d'une création spontanée. » Ainsi nous voyons que, pour un des auteurs les plus distingués qui ont écrit sur l'art de l'architecture au commencement de ce siècle, le goût est insaisissable ; il ne préside point à l'ordonnance générale, il n'est appelé par l'artiste que quand l'œuvre est conçue et qu'il ne s'agit plus que de lui donner un tour attrayant, c'est-à-dire lorsqu'il faut, en bon français, la soumettre aux exigences de la mode du jour. C'était bien la peine de parler et d'écrire sur le goût pendant deux siècles, de fonder des académies destinées à maintenir les règles du goût, pour en arriver à cette conclusion : « L'attrait de la facilité.... une manière d'être et de faire que le sentiment seul comprend ! »

Rapetissant le goût à ces maigres et fugitives fonctions, on a dû nécessairement rapetisser ceux qui sont considérés comme les dépositaires du goût. Aussi, les architectes ont vu bientôt une certaine partie des édifices publics sortir de leurs mains, puisque le goût n'avait rien à voir dans « les grands partis d'ordonnance, les masses imposantes. » On a pensé que leur concours était inutile s'il s'agissait de bâtir des ponts, d'élever des quais, de faire de grands travaux de terrassement, des casernes, des ouvrages militaires. Et si le public trouve la plupart de ces bâtisses laides, disgracieuses, barbares même, on peut dire que le goût n'entre pour rien là-dedans, et que lui, public, n'a point à l'y chercher. Eh bien, nos architectes du moyen âge, d'accord avec le public de leur temps, croyaient que le goût se dévoile aussi bien dans la construction d'un pont et d'une forteresse que dans l'ornementation d'une chapelle ou d'une chambre à coucher ; pour eux, le goût présidait à la conception, aux dispositions d'ensemble, aussi bien qu'aux détails de l'architecture, et l'on pourra reconnaître même que cette qualité générale en matière de goût se retrouve jusque pendant le <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle. Il suffit de voir comme étaient conçus les châteaux de Vaux, de Maison, de Coulommiers, du Rincy, de Berny, de Versailles, de Monceaux, de Saint-Germain, de Chantilly, leurs pares et dépendances, pour s'assurer que le goût, chez les architectes qui ont présidé à la construction et à l'arrangement de ces résidences, n'était pas seulement une qualité s'attachant aux détails, un tour indéfinissable

<sup>1</sup> Qu'est-ce que l'imitation des beaux-arts ? L'auteur veut-il parler des arts d'imitation ou de l'imitation de la nature dans l'art ?

« que le sentiment seul comprend et qu'aucune analyse ne peut démontrer », mais au contraire le résultat de bonnes traditions, du savoir, de vues générales, justes et larges en même temps, résultat dont les causes comme les effets peuvent être démontrés. C'est bien plutôt dans les dispositions d'ensemble que les architectes du *xvii<sup>e</sup>* siècle montrent leur goût que dans l'exécution des détails. Par le fait, le goût se manifeste dans tout, préside à tout, au milieu des civilisations qui sont dans les conditions propres à son développement. Il y a autant de goût dans la composition et l'ordonnance du Parthénon, dans la manière dont il est planté sur l'Acropole d'Athènes, que dans le tracé et l'exécution des profils et des sculptures.

Voyons maintenant comment les artistes du moyen âge, en France, ont manifesté cette qualité essentielle. Ainsi que nous l'avons dit plus haut, le vrai est la première condition du goût. Les architectes de ces temps possèdent de la brique pour bâtir, leur construction ne simulera pas un édifice en pierre de taille; ils adopteront, non-seulement la structure, mais la décoration que peut fournir la brique; ils éviteront, dans les bandeaux et les corniches, les fortes saillies; ce ne sera pas par la sculpture qu'ils produiront de l'effet, mais par les masses que donnent naturellement des parements de terre-cuite revêtissant un blocage. Aussi les monuments de brique élevés par les architectes du moyen âge rappellent-ils certaines constructions romaines du temps de l'Empire; employant les mêmes procédés, ils étaient entraînés à rappeler les mêmes formes, bien qu'alors les habitudes des constructeurs fussent très-différentes de celles des Romains. Ils font ressortir la grandeur de ces masses simples par des cordons délicats mais très-accentués dans leurs détails, ainsi qu'on peut les composer avec des briques posées sur l'angle et en encorbellement. S'ils mêlent la pierre à la brique, et si la pierre est rare, ils ne l'emploieront que pour des colonnes monostyles, des chapiteaux, des tablettes de corniches, des corbeaux sculptés, des appuis de fenêtres, des jambages et des archivoltes. Plus la matière est chère, plus ils sauront en rehausser le prix par la main-d'œuvre. Économes de matériaux (ce qui est encore une preuve de goût), ils ne les prodigueront pas inutilement, les choisissant suivant la fonction qu'ils doivent remplir, la place qu'ils doivent occuper. Dans un même édifice, nous verrons des colonnes monostyles, dont le transport, la taille et la pose ont dû demander beaucoup de temps, de soins et de peine, porter des constructions en petits matériaux, montés et posés à la main. Observateurs fidèles des principes de leur construction<sup>1</sup>, ils voudront que ces principes soient apparents; leur appareil n'est pas seulement une science, c'est un art qui veut être apprécié, qui s'adresse aux yeux, explique à tous les procédés employés sans qu'il soit nécessaire d'être initié aux secrets du praticien. Jamais la construction ne dissimule ses moyens; elle ne paraît être que ce qu'elle est. Aussi (et c'est là une

<sup>1</sup> Voy. CONSTRUCTION.

observation que chacun peut faire) un édifice du moyen âge gagne plutôt qu'il ne perd à faire voir son appareil, les joints et lits de sa construction ; en peut-on dire autant des édifices bâtis depuis le *xviii<sup>e</sup>* siècle ? Dans la plupart de ces monuments, au contraire, la construction réelle n'est-elle pas tellement en désaccord avec les formes, qu'on est forcément entraîné à chercher les moyens propres à la dissimuler ? Imagine-t-on l'effet que produirait, par exemple, la colonnade du Louvre avec des joints et lits franchement accusés comme ils le sont sur la façade de Notre-Dame de Paris ? En cela donc on ne peut refuser aux architectes du moyen âge d'être vrais. On objectera peut-être ceci : que les Grecs et même les Romains n'ont pas accusé l'appareil, les moyens de la construction, le détail de la structure, et que cependant on ne saurait prétendre qu'ils ont ainsi manqué de goût en cessant d'être vrais. Les Grecs et les Romains, lorsqu'ils ont employé la pierre ou le marbre, ont eu en vue d'élever des édifices qui parussent tout d'une pièce ; ils posaient leurs pierres parfaitement jointives, sans mortier entre elles, de manière à ce que les sutures demeurassent invisibles. Chez les Grecs, l'idée de donner à un édifice l'aspect d'une matière homogène, comme le serait un monument taillé dans le roc, était dominante à ce point que, s'ils ne pouvaient employer des matériaux d'une extrême finesse et pureté, lorsqu'ils bâtissaient en pierre et non en marbre, ils revêtaient cette pierre d'un stuc fin, coloré, qui cachait absolument ces joints et lits à peine visibles. Or nous avons adopté ou cru adopter les formes de l'architecture des Grecs et des Romains, et nous construisons comme les architectes du moyen âge, en posant nos pierres sur mortier ou plâtre. C'est alors que nous ne faisons pas preuve de goût, puisque notre construction est visible, malgré nos efforts pour la dissimuler, et que nous adoptons des formes évidemment altérées si l'appareil reste apparent. Si donc, en construction, pour montrer du goût il faut être vrai, les anciens, comme les artistes du moyen âge, étaient des gens de goût, et nous ne saurions aujourd'hui prétendre au même avantage.

Passons aux dispositions générales. On ne saurait nier que nos églises du moyen âge, grandes ou petites, remplissaient parfaitement leur objet ; que les plans de ces édifices, empruntés le plus souvent à la basilique romaine, mais profondément modifiés suivant les besoins et les moyens de construction, étaient bien conçus, puisque, depuis lors, on n'a rien su trouver de mieux, et que, même dans les temps où l'architecture du moyen âge était considérée comme un art barbare, on n'a fait autre chose que de copier ces plans, en les gâtant toutefois. La belle disposition des sanctuaires avec collatéraux, qui appartient au moyen âge, est non-seulement propre à l'objet, mais produit infailliblement un très-grand effet. Or cette disposition est simple, facile à comprendre, favorable aux développements des cérémonies du culte et à toutes les décorations les plus somptueuses. Partout une circulation facile, de l'air et de la lumière. Si, dans les châteaux des *xiii<sup>e</sup>*, *xiv<sup>e</sup>* et *xv<sup>e</sup>* siècles, on ne découvre pas ces

dispositions symétriques adoptées depuis lors, c'est qu'en réalité les besoins journaliers des habitants de ces demeures ne se prêtaient point à la symétrie. On songeait bien plutôt à trouver des distributions intérieures convenables, des moyens de défense suffisants, qu'à présenter aux passants des façades pondérées. Le goût ne consistait pas alors à chercher cette symétrie sans raison, mais à exprimer au contraire les besoins divers par les aspects différents donnés aux bâtiments. La grand'salle, la chapelle, les logis, les cuisines, les défenses, les communs, adoptaient le caractère d'architecture propre à chacune de ces parties. De même que dans la cité tous les édifices étaient marqués au coin de leur destination propre, dans le château, chaque service possédait une physionomie particulière. Cela n'était pas conforme au goût des architectes du *xvii<sup>e</sup>* siècle, mais c'était conforme au goût absolu, c'est-à-dire à la vérité et à la raison. Les anciens ne procédaient pas autrement, et les diverses parties qui composaient une *villa* romaine n'avaient pas de rapports symétriques entre elles.

Les maisons des particuliers, pendant le moyen âge, soit qu'elles occupassent une grande surface, soit qu'elles fussent petites, laissaient voir clairement, à l'extérieur, leur distribution intérieure. La salle, le lieu de réunion de la famille se distinguaient des chambres et des cabinets par l'ordonnance de ses baies; les escaliers étaient visibles, en hors-d'œuvre le plus souvent, et si des étages étaient entre-solés, l'architecte ne coupait pas de grandes fenêtres par les planchers. Une façade en pans-de-bois ne se cachait pas sous un enduit simulant la pierre, et les détails étaient à l'échelle de l'habitant. Si des portiques protégeaient les passants, ils étaient assez bas et assez profonds pour les abriter en laissant une circulation facile sous leurs arcades. Avant de songer à faire d'une fontaine un point de vue, on croyait qu'elle était destinée à fournir de l'eau à tous ceux qui en avaient besoin. Avant de faire de l'entrée d'un établissement public une décoration monumentale, on trouvait convenable d'abriter sous un auvent les personnes qui frappaient à la porte. La tâche de l'architecte de goût était donc de donner à toute chose une apparence conforme à l'usage, quitte à appliquer la décoration que comportait chaque partie. L'architecture ne s'imposait pas, elle obéissait; mais elle obéissait comme une personne libre, sans contrainte, sans abandonner ses principes, en mettant ses ressources et son savoir au service des besoins auxquels il fallait satisfaire, considérant, avant tout, ces besoins comme une question dominante.

Pour en revenir à des méthodes conformes au goût, nous avons donc quelque chose à faire, beaucoup à défaire; nous avons à laisser de côté ce que des esprits peu indulgents considèrent comme le pédantisme d'école, une coterie arrivée à la puissance d'une oligarchie tyrannique; nous avons à respecter le vrai, à repousser le mensonge, à lutter contre des habitudes déjà vieilles et considérées par cela même comme respectables; nous avons encore à acquérir cette souplesse dans l'emploi des moyens mis à

notre disposition, souplesse qui est un des charmes de l'architecture des anciens comme de l'architecture du moyen âge et de la Renaissance. Un amateur des arts disait un jour devant nous, en admirant fort quelque groupe en terre-cuite de Bouchardon : « C'est l'antiquité, moins la roideur ! » Autant de mots, autant d'hérésies en fait de goût. Les terres-cuites de Bouchardon ne ressemblent nullement aux antiques, et la sculpture antique n'est jamais roide. Ce qui est roide, gêné, contraint, c'est, en toute chose, l'imitation, la recherche, la *manière*. Celui qui sait, celui qui est vrai fait ce qu'il fait avec grâce, avec souplesse, avec goût par conséquent. En architecture, la seule façon de montrer du goût, c'est d'appliquer à propos des principes qui nous sont devenus familiers ; ce n'est pas de rechercher l'imitation de formes, si belles qu'elles soient, sans savoir pourquoi on les imite.

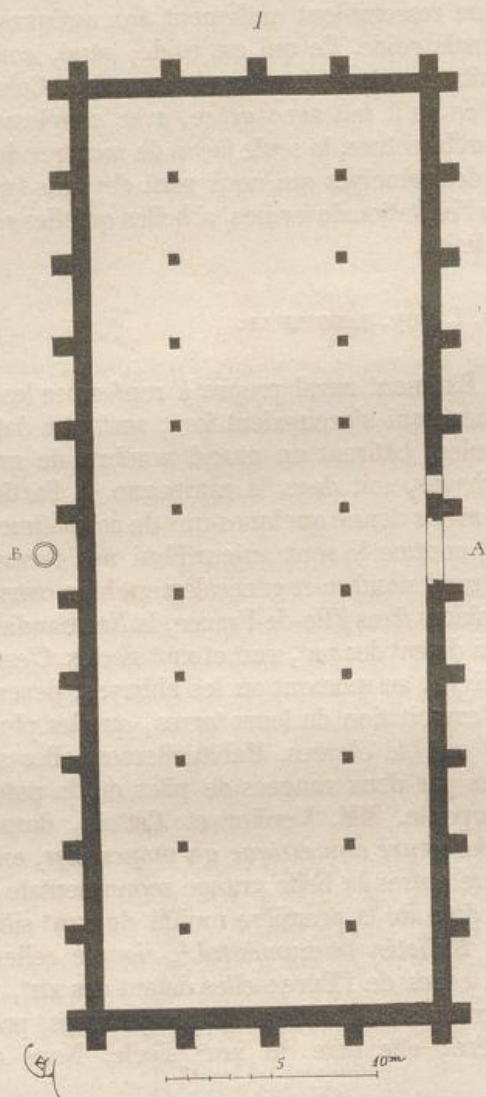
GOUTTIÈRE, s. f. Voy. GARGOUILLE.

GRANGE, s. f. Bâtiment rural propre à renfermer les fourrages et les grains. Les moines, qui s'occupaient fort, surtout à dater du XI<sup>e</sup> siècle, de travaux agricoles, bâtirent un grand nombre de granges soit dans l'enceinte des abbayes, soit dans la campagne. A l'article ARCHITECTURE MONASTIQUE, nous avons donné quelques-uns de ces bâtiments, entourés de murs de clôture, comme le sont aujourd'hui nos fermes. Ces granges étaient en assez grand nombre et généralement bien construites, car il en existe encore plusieurs dans l'Ile-de-France, la Normandie, la Champagne et la Touraine, qui datent des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. C'est principalement à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, au moment où les abbayes, devenues très-riches, s'appliquaient à l'exploitation de leurs terres, que les plus belles granges et les plus vastes ont été élevées. Habituellement elles se composent de trois nefs séparées par deux rangées de piles ou de poteaux supportant une énorme charpente. MM. Verdier et Cattois, dans leur excellent ouvrage sur l'*Architecture domestique au moyen âge*, en donnent quelques-unes, et entre autres la belle grange monumentale de l'abbaye de Maubuisson, qui date de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. M. de Caumont, dans son *Bulletin monumental*<sup>1</sup>, signale celles de Perrières, celle d'Ardennes, celles de l'Eure ; elles datent des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. L'une des granges de l'abbaye de Longchamps, près Paris, existe encore tout entière ; elle date du XIII<sup>e</sup> siècle. Nous en donnons le plan (1).

L'entrée est pratiquée sur l'un des grands côtés, en A. Cette entrée se compose d'une porte charretière, avec porte bâtarde à côté ; en B est un puits. La fig. 2 présente l'un des pignons renforcés chacun de cinq contre-forts, et la fig. 3 la coupe transversale. La charpente est exécutée

<sup>1</sup> T. XIV, p. 494 ; t. XV, p. 493, 443 et 492.

avec le plus grand soin, en beau bois de chêne, à vive arête. La fig. 4 donne l'une des travées longitudinales<sup>1</sup>. Ces granges sont toujours placées sur des terrains abrités, secs, nivelés avec soin, de manière à éloigner les eaux pluviales de la base des murs. Dans le voisinage des châteaux, et



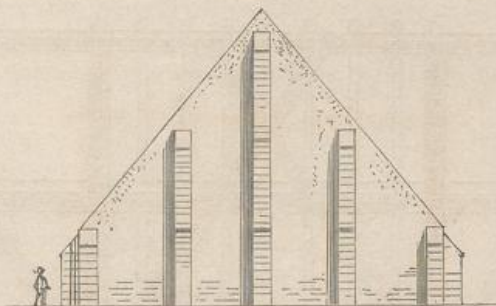
même quelquefois dans la baille, des granges étaient élevées pour recevoir les approvisionnements de fourrages et de grains nécessaires à la garnison.

Les grandes abbayes avaient le soin de bâtir leurs granges sur des

<sup>1</sup> Nous devons ces dessins, relevés avec le plus grand soin, à M. Davioud, architecte de la ville de Paris.

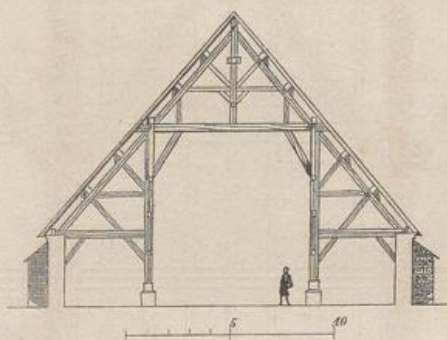
terrains entourés de murs de clôture, défendus par des échauguettes et de bonnes portes flanquées. Ces centres de provisions de grains et de

2



fourrages étaient occupés par des moines que l'on détachait temporairement dans ces établissements isolés au milieu des champs, par suite de

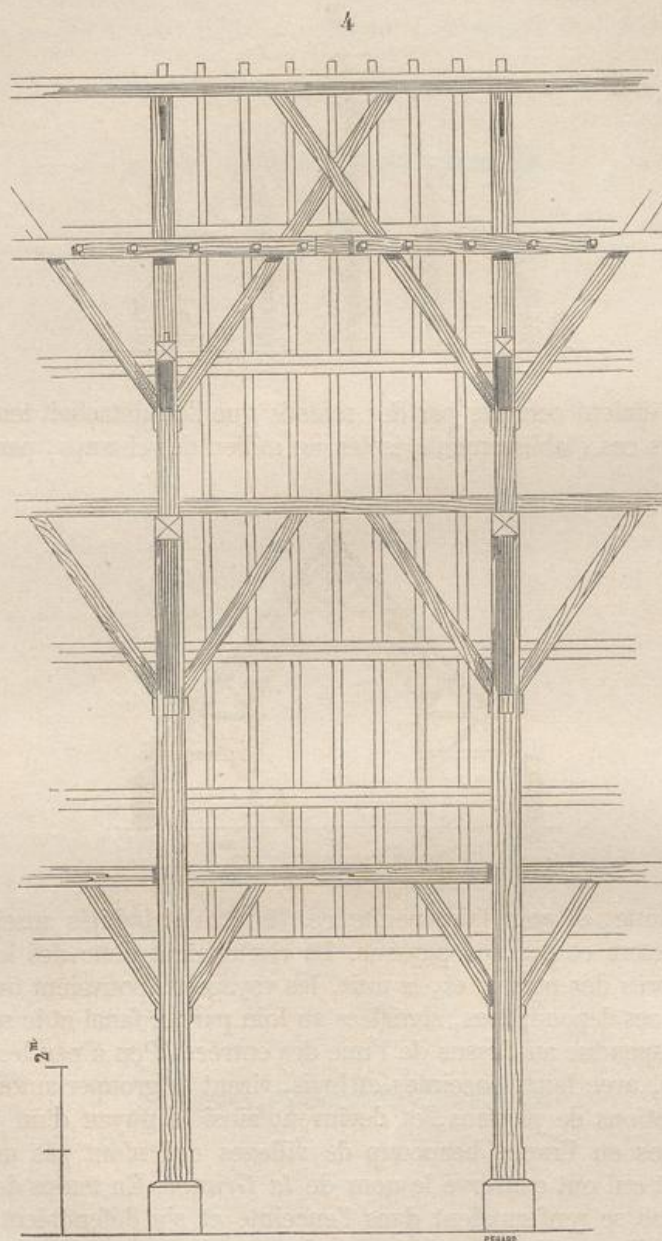
3



quelque faute, et pour faire pénitence. Ils étaient habités aussi par des frères convers et par des paysans. Ils contenaient donc des logements disposés près des portes, et, la nuit, les voyageurs pouvaient trouver un gîte dans ces dépendances, signalées au loin par un fanal et le son d'une cloche suspendue au-dessus de l'une des entrées. Peu à peu les granges d'abbayes, avec leurs enceintes et logis, virent se grouper autour d'elles des habitations de paysans, et devinrent ainsi le noyau d'un hameau. Nous avons en France beaucoup de villages qui n'ont pas une autre origine, et qui ont conservé le nom de *la Grange*. En temps de guerre, les paysans se renfermaient dans l'enceinte et s'y défendaient de leur mieux. A l'instigation de quelque seigneur rival de l'abbaye, il leur arrivait aussi de piller les granges des moines ou d'y mettre le feu, ce qui ne leur était pas d'un grand profit.

Quelquefois ces bâtiments ruraux contenaient des étables à rez-de-chaussée ; telle est la belle grange qui existe encore près de l'église de

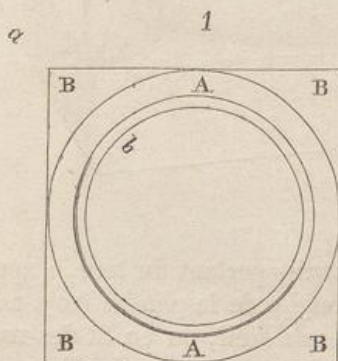
Saint-Martin-au-Bois, dans le département de l'Oise. Le rez-de-chaussée est voûté et est destiné à recevoir des troupeaux; au-dessus, un vaste



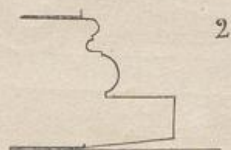
grenier sert de magasin aux fourrages. Les granges sont elles-mêmes, dans certaines localités, des bâtiments fortifiés, entourés de fossés et flanqués de tours; toutefois cette disposition n'apparaît guère qu'au

xv<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire à l'époque où la campagne, en France, était continuellement ravagée par des bandes de routiers.

**GRIFFE**, s. f. C'est le nom que l'on donne à un appendice de la base des colonnes pendant une certaine partie du moyen âge. On sait que les bases des ordres ionique et corinthien romains se composent de tores circulaires reposant sur une plinthe carrée (1). Il résulte de cette disposi-



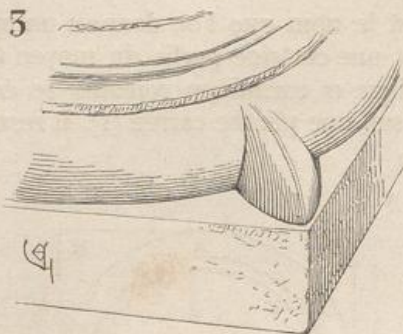
tion que les tores A laissent quatre angles B, découverts, à surface supérieure horizontale, que le moindre mouvement de la colonne fait briser. Nous ne nions pas que la composition de ce détail architectonique ne soit parfaitement classique; mais, cet aveu fait, on nous permettra de considérer cette disposition comme vicieuse, au point de vue de la construction, peu rassurante même pour l'œil, qui ne comprend pas à quoi servent ces angles minces réservés sous une charge verticale. Les anciens avaient eux-mêmes si bien senti l'inconvénient pratique de la plinthe carrée, qu'ils amaigrissaient, sous les diagonales *ab*, le lit inférieur de ces angles saillants (2). C'était un aveu de leur inutilité;



il eût été plus simple de ne pas les conserver, et de donner à la plinthe une forme circulaire ou polygonale.

Il faut croire que les architectes romans voulurent éviter la casse des angles des plinthes de bases, car, dès le xi<sup>e</sup> siècle, nous observons déjà que, du dernier tore à l'angle de la plinthe, on laisse un appendice ou renfort qui donne un certain empattement et une plus grande résistance

à ces angles. Ces premières griffes (3) sont très-simples de forme : ce sont



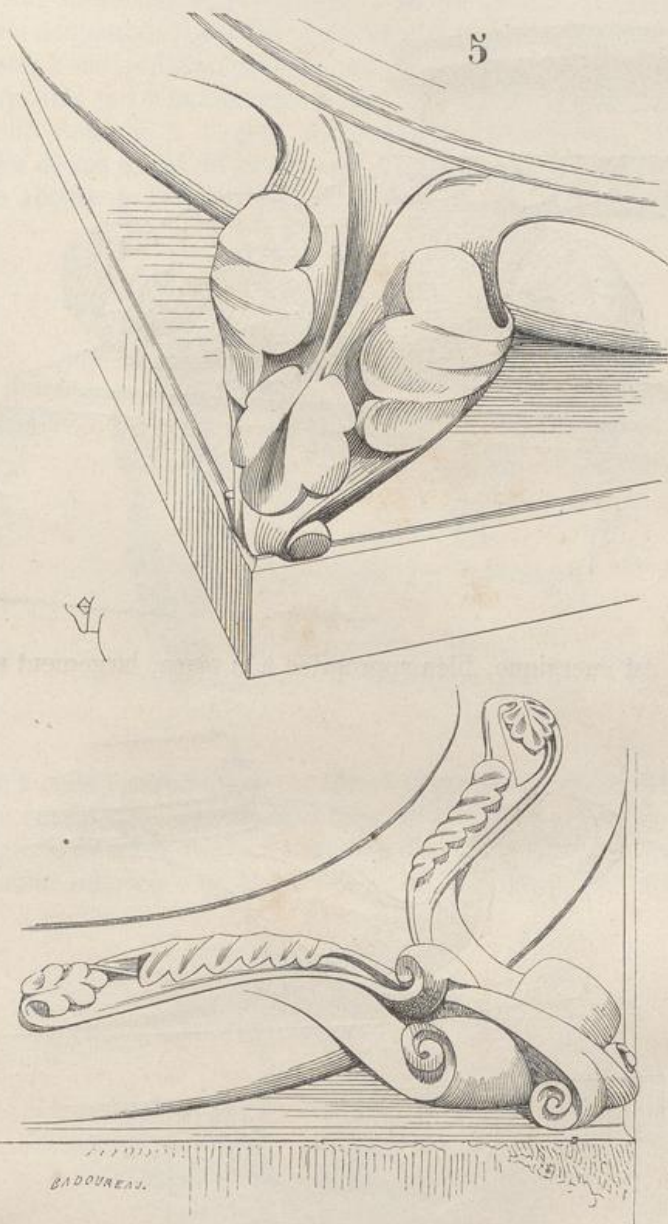
des boutons, des ergots qui, partant du tore, s'appuient sur la surface triangulaire des quatre angles de la plinthe (voy. BASE). Mais bientôt, ces appendices étant fort près de l'œil, on en fit des morceaux de sculpture très-soignés et souvent très-riches. Au XII<sup>e</sup> siècle, dans les édifices rhénans, on voit des bases de colonnes cylindriques armées de griffes volumineuses, finement sculptées, qui amortissent puissamment les tores sur les plinthes. Voici (4) une de ces griffes provenant des bases des gros



piliers du chœur de la cathédrale de Strasbourg. Cet ornement donne à la base une fermeté très-convenable à ce membre de l'architecture, fermeté qui manque absolument à la base romaine ; le gros tore inférieur, aplati (voy. BASE), se prête d'ailleurs à recevoir ces appendices.

Autour du chœur de l'église abbatiale de Vézelay, les gros piliers

cylindriques reposent sur des bases ornées de fort belles griffes (5). Nous en trouvons de très-remarquables, également sculptés, sur les angles des

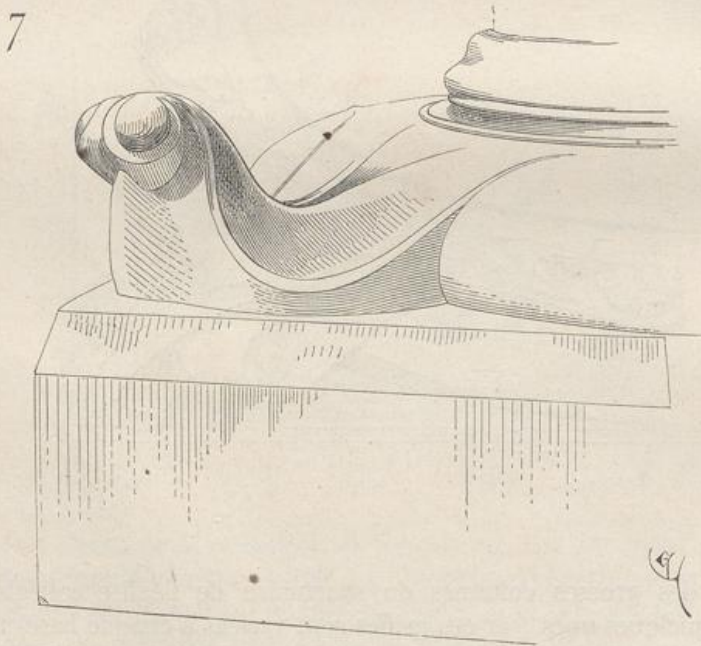


plinthes des grosses colonnes du sanctuaire de l'église collégiale de Poissy; quelques-unes (car ces griffes sont variées à chaque base) représentent des animaux fantastiques sculptés avec beaucoup de finesse (6). Ces deux exemples appartiennent à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Au commencement

du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, les griffes sont moins variées comme forme; mais leur



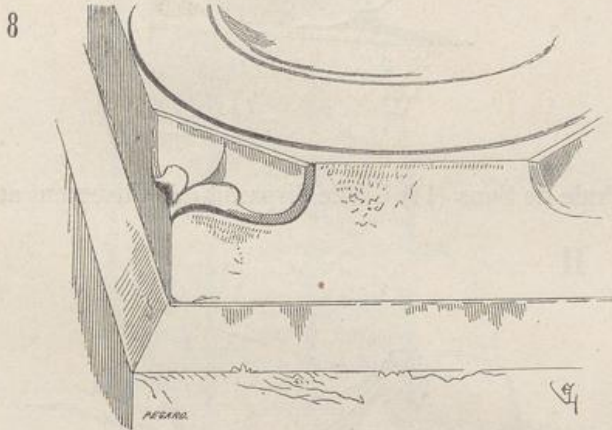
sculpture est énergique, bien appropriée à la place, largement modelée.



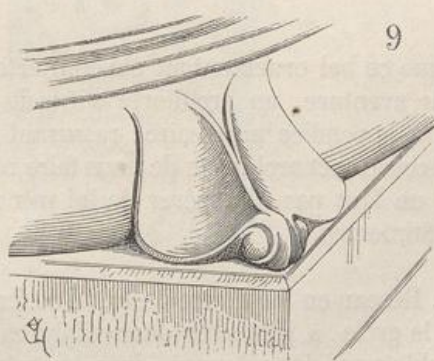
Voici (7) une des griffes provenant des bases du tour du chœur de la

cathédrale de Laon. Cette feuille, terminée par un crochet, enroulée sur elle-même à son extrémité, se lie intimement au tore; elle semble avoir poussé sur sa surface et l'envelopper. On comprend que ces appendices puissants donnent de la solidité aux cornes de la plinthe et leur permettent de résister à une pression produite par un tassement irrégulier.

Quelquefois (au commencement du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle) la griffe n'est qu'un évidement pratiqué à l'angle d'une plinthe très-épaisse. On voit des exemples de ces sortes de griffes aux colonnes engagées des chapelles du tour du chœur de la cathédrale de Troyes (8). La griffe la plus vulgaire

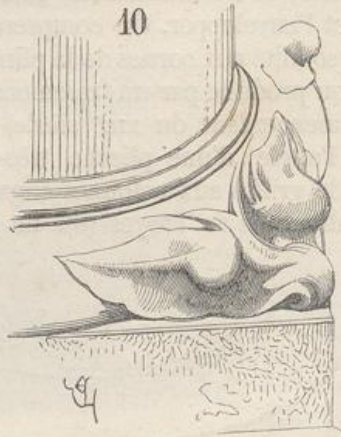


adoptée à cette époque affecte la forme d'une feuille d'eau, ressemblant assez au rez-de-cœur de l'architecture antique, mais d'un modelé plus énergique. C'est ainsi que sont sculptées les griffes des bases des colonnes de la partie inférieure de la cathédrale de Paris (9). Vers le milieu du



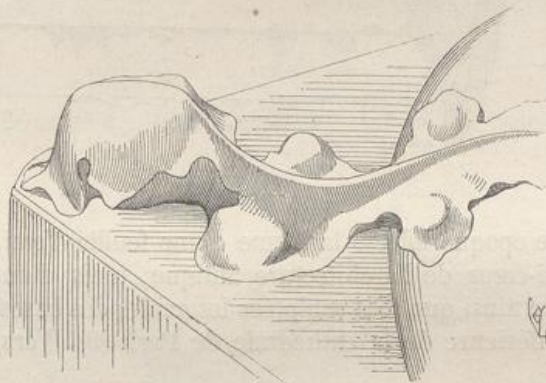
<sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, les plinthes des bases étant presque toujours taillées sur plan octogonal, la griffe disparaît. On la voit renaître dans quelques monu-

ments du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, comme à la cathédrale (ancienne) de Carcassonne (10),



à la cathédrale de Sens (11) <sup>1</sup>. Elle disparaît définitivement au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle.

11

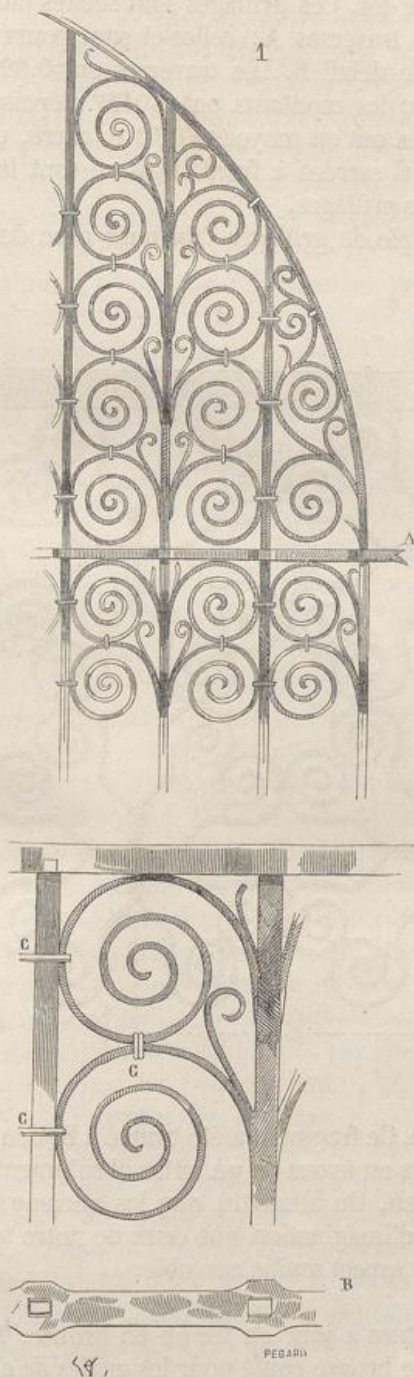


On peut regretter que ce bel ornement ait été complètement abandonné; et bien que si, par aventure, un architecte s'avisait de l'employer de nouveau, comme un appendice nécessaire, rassurant pour l'œil, on ne manquerait pas d'accuser cet architecte de nous faire rétrograder vers les temps barbares. Il ne faut pas désespérer de lui voir reprendre la place qu'il occupait si légitimement.

**GRILLAGE**, s. m. Réseau en fer mince ou en fil de fer destiné à garantir les vitraux contre la grêle, à préserver des sculptures du contact, quelquefois aussi des objets précieux déposés dans les trésors des églises ou des châteaux. Il reste peu d'exemples de grillages d'une époque ancienne;

<sup>1</sup> Pilier de gauche à l'entrée de la nef, repris au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle.

cependant nous en possédons encore qui datent du XIII<sup>e</sup> siècle. Les

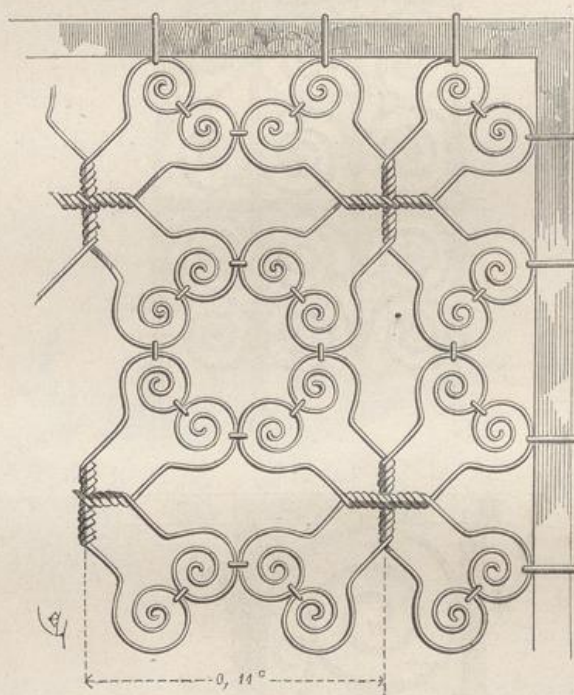


fenêtres du chevet de l'ancienne cathédrale de Béziers conservent leurs grillages, qui sont de jolies pièces de forge. Ils se composent (1) de

montants simples et alternativement de montants auxquels sont soudées de fines brindilles de fer. Ces grillages sont scellés dans les tableaux des baies au moyen des traverses A; celles-ci sont pourvues d'œils renflés, ainsi que l'indique le détail B. Les traverses ont 0,02 c. d'épaisseur sur 0,035<sup>m</sup> c. de largeur; les montants ont 0,015<sup>m</sup> d'épaisseur sur 0,02 c. de largeur; les brindilles ont en moyenne 0,01 c. carré, et sont retenues au moyen d'embrasses C serrées à froid. Mais ce sont là plutôt des grilles très-déliçates que des grillages.

Voici (2) un exemple de grillages fabriqués avec des fils de fer et qui

2



datent du xiv<sup>e</sup> siècle. Ce fragment a été trouvé à Rouen chez un marchand de ferrailles, et nous en avons vu un autre absolument semblable dans la cathédrale de Munich. On admettra que les anciens serruriers ou grillageurs avaient plus d'imagination que ceux de notre temps. Nos grillages modernes sont d'un aspect moins agréable.

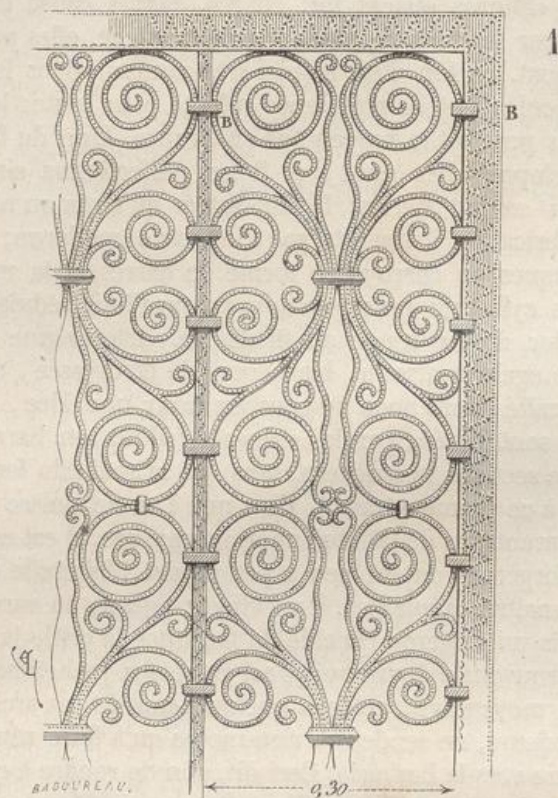
**GRILLE**, s. f. Clôture à jour en fer ou en bronze. L'antiquité romaine employait souvent le bronze coulé pour les grilles de clôture. A l'exemple des anciens, dans les premiers temps du moyen âge, ce procédé fut quelquefois adopté. Tout le monde connaît les belles grilles en cuivre

coulé de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, et qui datent de l'époque de Charlemagne <sup>1</sup>. Ces clôtures avaient été vraisemblablement fabriquées soit en Orient, soit par des artistes byzantins établis en Lombardie. Mais, outre que ces clôtures étaient fort chères, tant à cause de la matière employée que par les frais de modèle et de moulage, elles pouvaient être brisées facilement. Le fer, d'un emploi très-commun dans les Gaules dès une époque reculée, fut de préférence adopté pour toutes les clôtures à jour fabriquées pendant le moyen âge en France. L'art du forgeron était d'ailleurs développé chez nous, et il se perfectionna singulièrement pendant les <sup>x</sup><sup>e</sup> et <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles. Il faut savoir qu'alors on n'avait pas les moyens de fabrication introduits par l'industrie moderne; le fer était étendu en plaques ou corroyé en forme de barres, à la main, sans le secours de ces cylindres puissants qui, aujourd'hui, réduisent instantanément un bloc de fer rouge en fil de fer. Obtenir une barre de fer longue, d'une égale épaisseur, bien équarrie et dressée, c'était là une première difficulté, dont nous ne pouvons avoir une idée, puisque tous les fers nous sont livrés, par les usines, réduits en barres de toutes grosseurs et de sections très-variées, sans que la main du forgeron ait en rien participé à ce premier travail. Bien que l'on ne puisse méconnaître les immenses avantages de la fabrication mécanique, il est certain cependant que les forgerons ont dû peu à peu perdre l'habitude de manier le fer et d'en connaître les qualités. Il y a vingt-cinq ans, on aurait vainement cherché à Paris un forgeron capable de façonner la grille la plus simple, et si nous en trouvons aujourd'hui, c'est grâce aux recherches sur les arts industriels du moyen âge, grâce à quelques-uns de ces architectes, qui, au dire de plusieurs, ne tendent à rien moins qu'à faire rétrograder l'art de l'architecture vers la barbarie. Ceci dit, afin de rendre à chacun ce qui lui est dû, occupons-nous des grilles. On comprendra sans peine que, lorsqu'il fallait réduire à la main un morceau de fer rougi en une barre, on évitait autant que possible de donner à ces barres une grande longueur. Le forgeron, obligé de retourner le bloc sur l'enclume et de l'amener peu à peu aux dimensions d'une tringle équarrie, ne pouvait dépasser certaines dimensions assez peu étendues, et devait chercher, par des combinaisons d'assemblage, à éviter les pièces très-longues, par conséquent très-lourdes. Cela seul explique pourquoi les plus anciennes grilles sont composées, autant que possible, de petites pièces de forge.

Une des plus anciennes grilles que nous connaissions, et qui soit une œuvre d'art, se trouve dans la cathédrale du Puy-en-Vélay. Cette grille ouvrante, à un vantail, se compose d'un châssis de fer de 0,04 c. sur 0,02 c. d'épaisseur, contenant quatre traverses séparées par des montants de 0,015<sup>m</sup> sur 0,02 c., entre lesquels sont disposés des rinceaux de fer très-artistement composés. Cette grille date, pensons-nous, du commencement du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle. En voici un fragment (1). Dans la hauteur, on

<sup>1</sup> Voy. Gailhabaud, *Architecture du <sup>v</sup><sup>e</sup> au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle*, t. IV.

compte cinq panneaux de brindilles soudées à des embases et arrêtées aux montants par des embrasses B. Ces embrasses ne sont pas soudées,



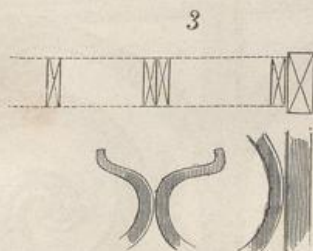
mais simplement contournées à chaud. Le fer forgé à la main présentant toujours des irrégularités, le forgeron, pour dissimuler ces défauts, a eu l'idée de couvrir les montants, les brindilles et leurs embases, de coups de poinçon et de burin qui donnent à cette ferronnerie un aspect brillant, précieux et fin. Le détail (2) indique ce genre de travail fait à froid. L'irrégularité même du travail donne un charme particulier à ces pièces de forge dans lesquelles on sent partout la main de l'homme. Les montants de cette grille sont posés de champ et portent, ainsi que nous l'avons dit, 0,015<sup>m</sup> sur 0,02 c. Les brindilles ont en moyenne 0,007<sup>m</sup> sur 0,015<sup>m</sup>.

Pendant le cours du XII<sup>e</sup> siècle, le mode de fabrication des grilles ne se modifie guère; ce sont toujours des montants compris dans des châssis et renfermant des ornements composés de brindilles de fer à section carrée ou méplate. Quand on veut donner beaucoup de force aux grilles, les montants, comme les brindilles, se présentent de champ (3); quand, au contraire, on prétend donner un aspect léger à ces grilles, les montants et brindilles présentent à la vue leur côté large (4). Ceci peut paraître

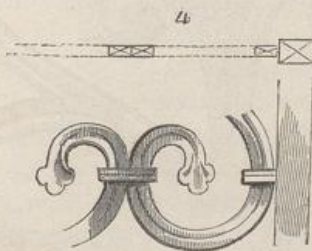
étrange, car le tracé géométral produit précisément l'effet contraire; mais



les architectes du moyen âge ne se préoccupaient pas de l'effet géométral,



purement de convention. Il est clair que, toute grille se voyant oblique-



ment dans la plus grande partie de sa surface, si les fers sont posés de champ, leurs côtés larges apparaissent et se développent, ce qui donne un aspect robuste à l'ouvrage; si les fers, au contraire, sont posés de plat, leurs faces larges diminuent par l'effet de la perspective, et les surfaces

étroites n'empiètent point sur les vides. La fig. 5, qui donne le même dessin de grille, l'un, celui A, obtenu avec des fers de champ, l'autre, celui B, avec des fers de plat, fera comprendre cette loi si simple et si peu observée généralement, par suite de l'habitude que nous avons prise de

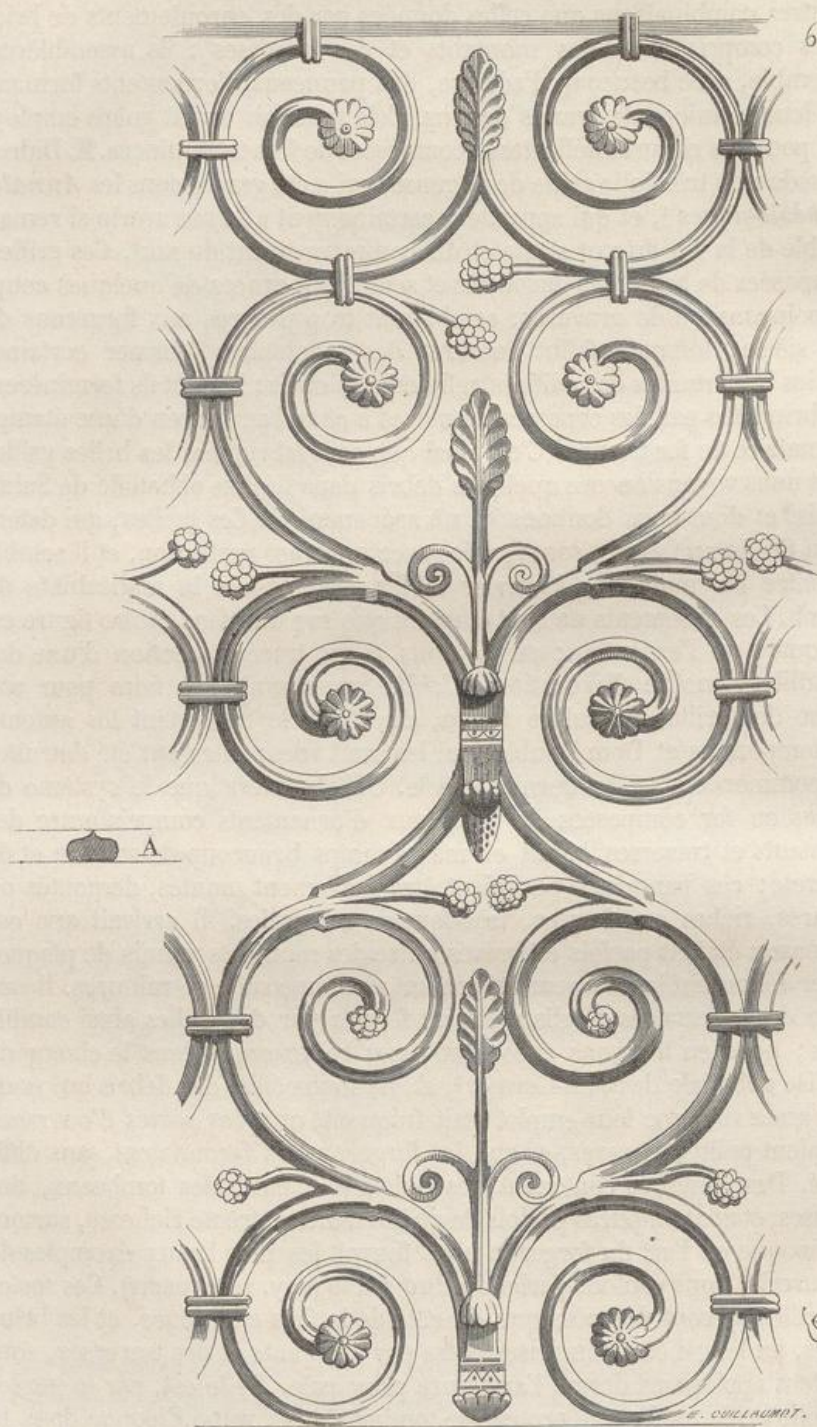


ne pas nous préoccuper de l'effet perspectif en exécution. D'après le tracé géométral, la grille A semblerait légère et la grille B paraîtrait robuste, tandis qu'en exécution c'est le contraire qui a lieu.

Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, cependant, les serruriers cherchèrent, parfois,

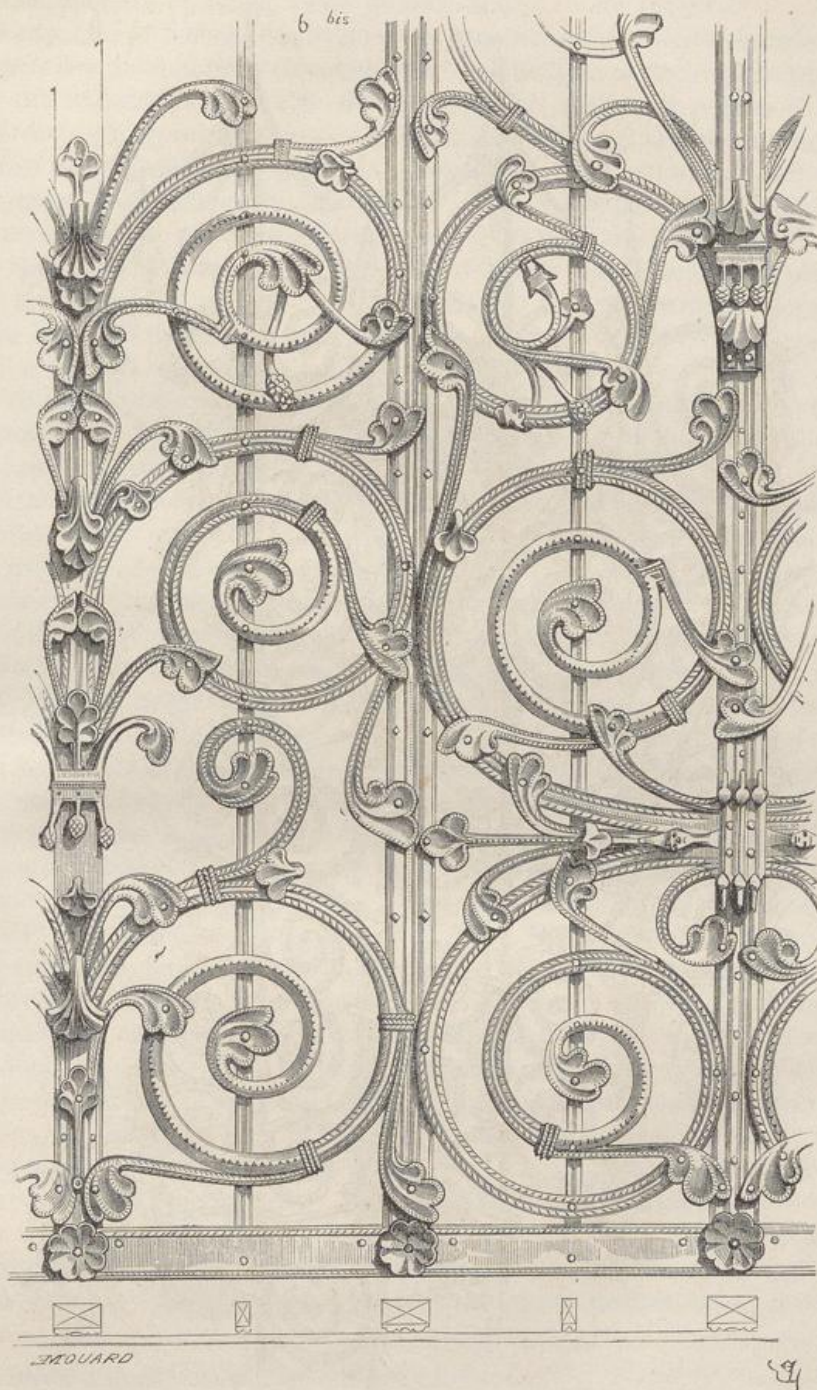
d'autres combinaisons que celles données par des enroulements de brindilles compris entre des montants et des traverses : ils assemblèrent ensemble, avec beaucoup d'adresse, des panneaux d'ornements formant, par leur réunion, de grands dessins. Cela toutefois ne fut guère employé que pour des clôtures délicates et composées de fers très-minces. M. Didron possède une très-jolie grille de ce genre, qui a été gravée dans les *Annales archéologiques*<sup>1</sup>, et qui appartient certainement à la serrurerie si remarquable de la fin du XII<sup>e</sup> siècle et du commencement du XIII<sup>e</sup>. Ces grilles, composées de brindilles enroulées et seulement ornées de quelques coups de poinçons ou de gravures, semblèrent trop pauvres aux forgerons du XII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il fallut entourer des sanctuaires, fermer certaines parties importantes des édifices religieux ou civils ; bientôt ils terminèrent ces brindilles par des ornements enlevés à chaud au moyen d'une étampe ou matrice de fer trempé. C'est ainsi que sont fabriquées les belles grilles dont nous voyons encore quelques débris dans l'église abbatiale de Saint-Denis, et dont nous donnons ici un spécimen (6). Ces grilles, qui datent de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, sont forgées avec une rare perfection, et il semble qu'entre les mains de l'ouvrier le fer avait acquis la malléabilité du plomb. Les ornements ne sont étampés que sur une face. Notre figure est au quart de l'exécution ; en A, nous avons tracé la section d'une des brindilles, moitié d'exécution. L'abbé Suger avait fait faire pour son église des grilles en cuivre fondu, ainsi que le constatent les auteurs contemporains et Dom Doublet qui les avait vues ; elles ont été détruites au commencement du dernier siècle. On observera que le système de grilles en fer composées de panneaux d'ornements compris entre des montants et traverses offrait en même temps beaucoup de solidité et de légèreté ; ces panneaux pouvaient être facilement montés, démontés ou réparés, riches ou simples, très-fourmis ou grêles. Il arrivait que ces panneaux étaient parfois embrevés entre des montants munis de plaques de fer débordant leur largeur et formant ainsi une suite de rainures. Beaucoup de sanctuaires d'églises étaient fermés par des grilles ainsi combinées ; nous en trouvons encore un assez bel exemple dans le chœur de l'église abbatiale de Saint-Germer<sup>2</sup>, et, de tous côtés, des débris qui nous font assez voir que leur emploi était fréquent, que ces sortes d'ouvrages n'étaient point très-rares, et que les forgerons les façonnaient sans difficulté. Des armoires contenant des objets précieux, des tombeaux, des châsses, étaient entourés parfois de grilles d'une extrême richesse, surtout à l'époque où l'art du forgeron nous fournit les plus beaux exemples de serrurerie, nous voulons parler du XIII<sup>e</sup> siècle (voy. SERRURERIE). Ces sortes de grilles ne sont décorées que du côté de la face extérieure, et les brindilles, au lieu d'être comprises entre des montants et des traverses, sont souvent appliquées devant l'armature principale. Telle est, par exemple, la belle grille en fer qui protège le tombeau de la reine Éléonor dans le

<sup>1</sup> T. X, p. 447. — <sup>2</sup> Voy. l'*Encyclopédie d'architecture*. Bance, éditeur.



chœur de l'église abbatiale de Westminster. Nous possédons aussi, dans

les magasins de l'église impériale de Saint-Denis, des fragments de grilles



forgées et assemblées suivant cette méthode (6 bis), qui avait l'avantage de

roidir singulièrement les châssis simples composés de montants et de tra-



verses. Ces enroulements de brindilles finement forgées, estampées et re-

touchées au burin, rivées sur des châssis en fer, leur donnaient une grande richesse en même temps qu'une solidité à toute épreuve.

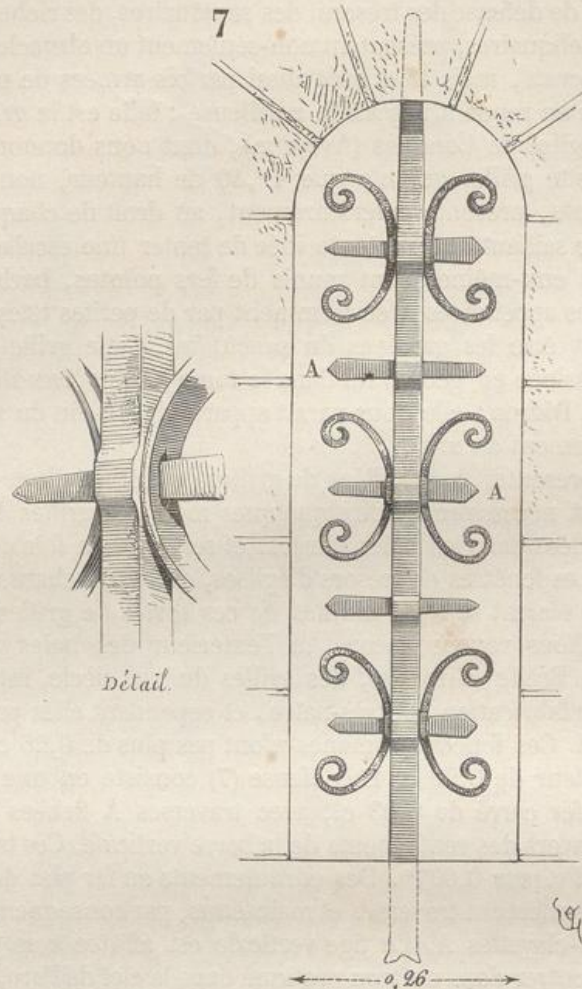
Les grilles de défense des trésors, des sanctuaires, des riches tombeaux, de précieux reliquaires, présentent non-seulement un obstacle aux voleurs ou aux indiscrets, mais elles sont aussi parfois armées de pointes et de chardons qui en rendent l'escalade périlleuse : telle est la grille du sanctuaire de l'église de Conques (Aveyron), dont nous donnons (6 ter) un fragment. Cette grille, qui n'a que 1<sup>m</sup>,40 de hauteur, non compris les couronnements, présente extérieurement, au droit de chaque montant, un appendice saillant qui ôte toute idée de tenter une escalade ; de plus, les montants eux-mêmes sont munis de fers pointus, barbelés, forgés avec soin. Les appendices A se terminent par de petites têtes de dragons qui semblent être les gardiens du sanctuaire. Cette grille curieuse est décrite et dessinée en géométral dans le tome XI des *Annales archéologiques* de M. Didron ; elle nous paraît appartenir à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ou au commencement du XIII<sup>e</sup>.

Avant de présenter des modèles de grilles de clôture d'une époque plus récente, il est nécessaire de dire quelques mots des grilles dormantes et de garde scellées dans les baies vitrées, et servant à la fois de grillage et de défense. Les fenêtres de trésors d'églises, de rez-de-chaussée, de baies de châteaux, étaient souvent munies de ces sortes de grilles artistement travaillées. Nous voyons encore, à l'extérieur des baies romanes de l'église de la Brède (Gironde), des grilles du XII<sup>e</sup> siècle, intéressantes à étudier. Leur fabrication est très-naïve, et cependant elles produisent un fort bon effet. Ces fenêtres romanes n'ont pas plus de 0,26 c. de largeur sur une hauteur de 0,90 c. La défense (7) consiste en une seule barre verticale de fer carré de 0,03 c., avec traverses A fichées comme des clavettes à travers des renflements de la barre verticale. Ces traverses sont aplaties, 0,02 c. sur 0,007<sup>m</sup>. Des enroulements en fer plat de 0,03 c. sur 0,004<sup>m</sup> sont également traversés et maintenus, par conséquent, au moyen des traverses-clavettes A. La tige verticale est affûtée à sa partie supérieure pour entrer dans un trou pratiqué dans la clef de l'arc, et façonnée en queue de carpe à sa partie inférieure pour fournir un bon scellement. Ici donc pas de soudures, seulement de petites pièces de forge assemblées de la manière la plus naturelle. Nous avons vu aussi de ces sortes de grilles de défense posées devant des fenêtres du XIII<sup>e</sup> siècle, et qui se composent de barres verticales en fer plat de 0,035<sup>m</sup> sur 0,02 c., avec clavettes rivées en croix, ainsi que l'indique la fig. 8<sup>1</sup>. Le rivet est carré afin d'empêcher les clavettes A de tourner. Il nous faut mentionner ici encore une fort belle grille dormante de défense trouvée à Agen, rue Saint-Antoine<sup>2</sup>. Elle remplit aujourd'hui un cintre complet de 1<sup>m</sup>,60 de

<sup>1</sup> Maison à Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne).

<sup>2</sup> Par M. Alaux, architecte. Cette grille, ou plutôt ce fragment de grille, est disposé aujourd'hui sous le cintre d'une porte d'habitation dont la construction remonte à une

diamètre, et devait, pensons-nous, garnir une rose. Six panneaux, disposés

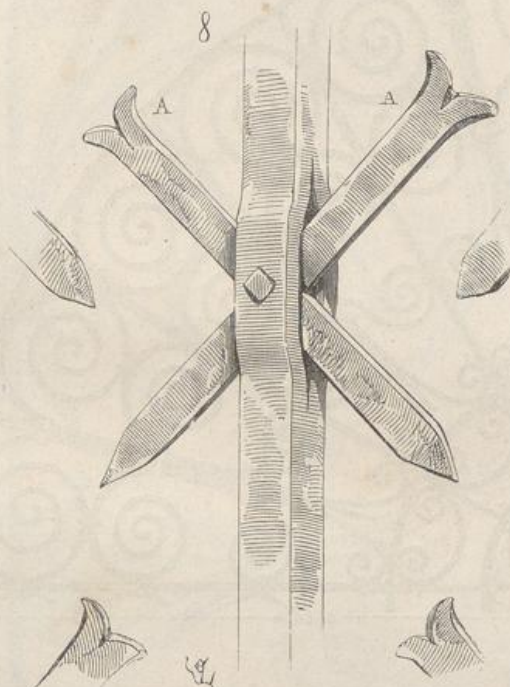


en claveaux, composent le demi-cintre, et sont maintenus au moyen de deux demi-cercles et de sept barres rayonnantes (9). Nous donnons, en A, le détail de la pièce principale de l'un de ces panneaux formés de brindilles en fer carré de 0,008<sup>m</sup>, soudées au moyen d'embases B, suivant la méthode employée par les forgerons des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles (voy. SERRURERIE).

Revenons maintenant aux grilles de clôtures avec parties ouvrantes. La fig. 6 nous fournit un des premiers exemples de ces sortes de grilles avec ornements étampés; mais là, les fers sont étampés et côtelés sur le plat; le travail était beaucoup plus difficile s'il s'agissait d'orner les brindilles

époque assez récente. Le centre de la grille n'existe plus, nous le supposons rétabli.

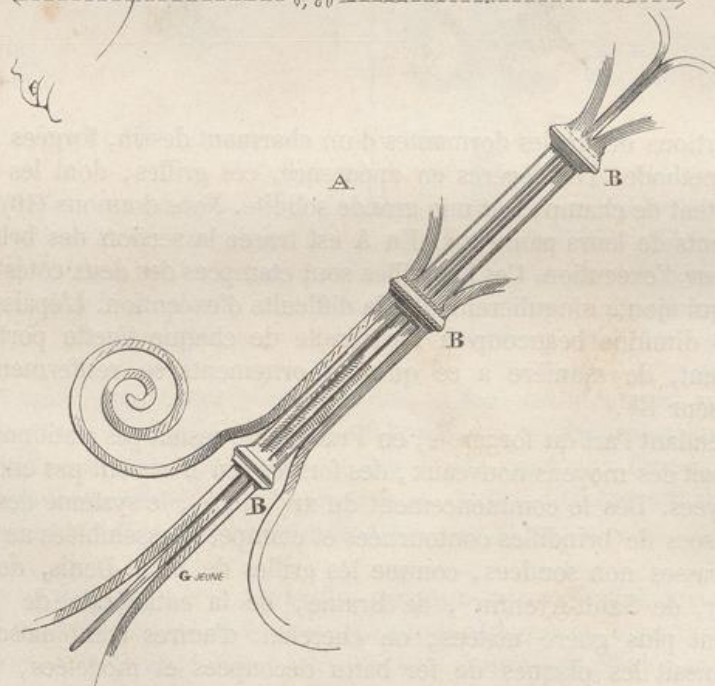
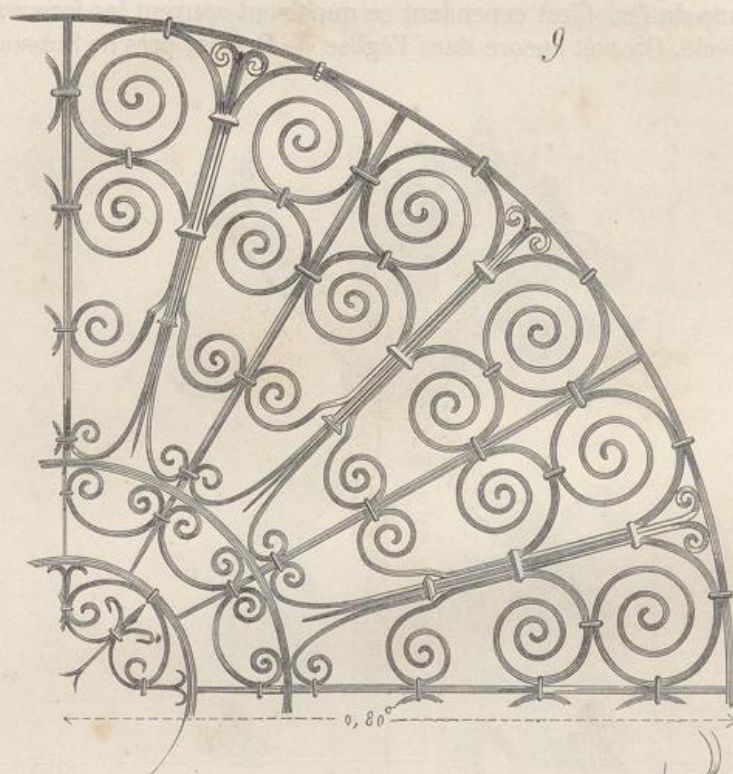
sur le champ du fer. C'est cependant ce que firent souvent les forgerons du XIII<sup>e</sup> siècle. On voit encore dans l'église de Braine, près de Soissons,



des portions de grilles dormantes d'un charmant dessin, forgées suivant cette méthode. Très-légères en apparence, ces grilles, dont les fers se présentent de champ, ont une grande solidité. Nous donnons (10) un des fragments de leurs panneaux. En A est tracée la section des brindilles, grandeur d'exécution. Ces brindilles sont étampées des deux côtés en B et C, ce qui ajoute singulièrement à la difficulté d'exécution. L'épaisseur du champ diminue beaucoup à l'extrémité de chaque tigette portant un ornement, de manière à ce que ces ornements se renferment dans l'épaisseur EF.

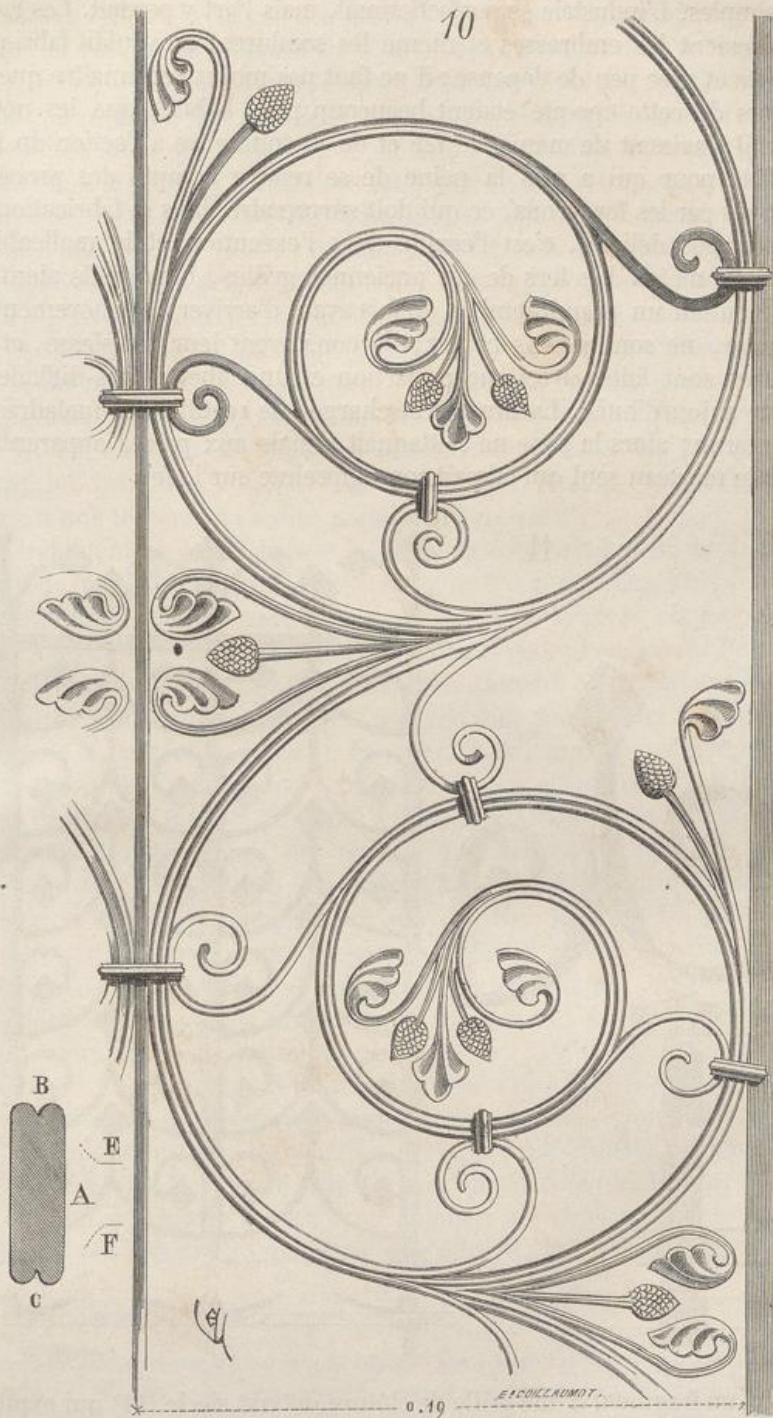
Cependant l'art du forgeron, en France, ne restait pas stationnaire ; il cherchait des moyens nouveaux, des formes qui n'avaient pas encore été employées. Dès le commencement du XIV<sup>e</sup> siècle, le système des grilles composées de brindilles contournées et étampées, assemblées au moyen d'embrasses non soudées, comme les grilles de Saint-Denis, de Saint-Germer, de Saint-Aventin<sup>1</sup>, de Braine, de la cathédrale de Reims, n'étaient plus guère usitées ; on cherchait d'autres combinaisons, on introduisait les plaques de fer battu découpées et modelées, comme

<sup>1</sup> Voy. Gaillhabaud, *L'Architecture du ve au xviii<sup>e</sup> siècle et les arts qui en dépendent*, t. IV.



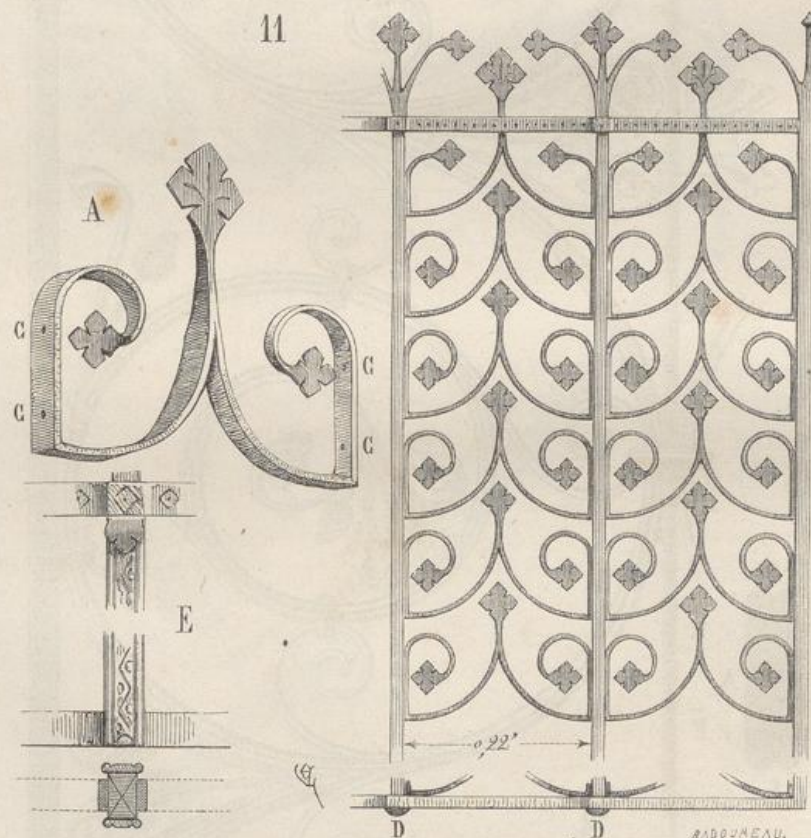
moyen décoratif, à la place des ornements étampés en plein fer. Les

10



forgerons voulaient produire plus d'effet avec des moyens de fabrication

plus simples. L'industrie se perfectionnait, mais l'art y perdait. Les rivets remplaçaient les embrasses et même les soudures; on voulait fabriquer plus vite et avec peu de dépense; il ne faut pas moins reconnaître que les ouvriers de cette époque étaient beaucoup plus habiles que les nôtres lorsqu'il s'agissait de manier le fer et de le soumettre à l'action du feu. En effet, pour qui a pris la peine de se rendre compte des procédés employés par les forgerons, ce qui doit surprendre dans la fabrication de ces ouvrages délicats, c'est l'égalité dans l'exécution et la malléabilité laissée au métal. Les fers de ces anciennes grilles, bien qu'ils aient dû passer au feu un grand nombre de fois avant d'arriver à l'achèvement de l'ouvrage, ne sont jamais brûlés; ils conservent leur souplesse, et les soudures sont faites avec une perfection et une liberté très-difficiles à obtenir aujourd'hui<sup>1</sup>. La lime s'est chargée de rectifier les maladroites du forgeron; alors la lime ne s'attaquait jamais aux pièces apparentes: c'était le marteau seul qui laissait son empreinte sur le fer.



Voici un fragment d'une grille de clôture du xiv<sup>e</sup> siècle (11) qui explique

<sup>1</sup> Nous ne voulons pas paraître injuste envers notre temps: avec un peu de per-

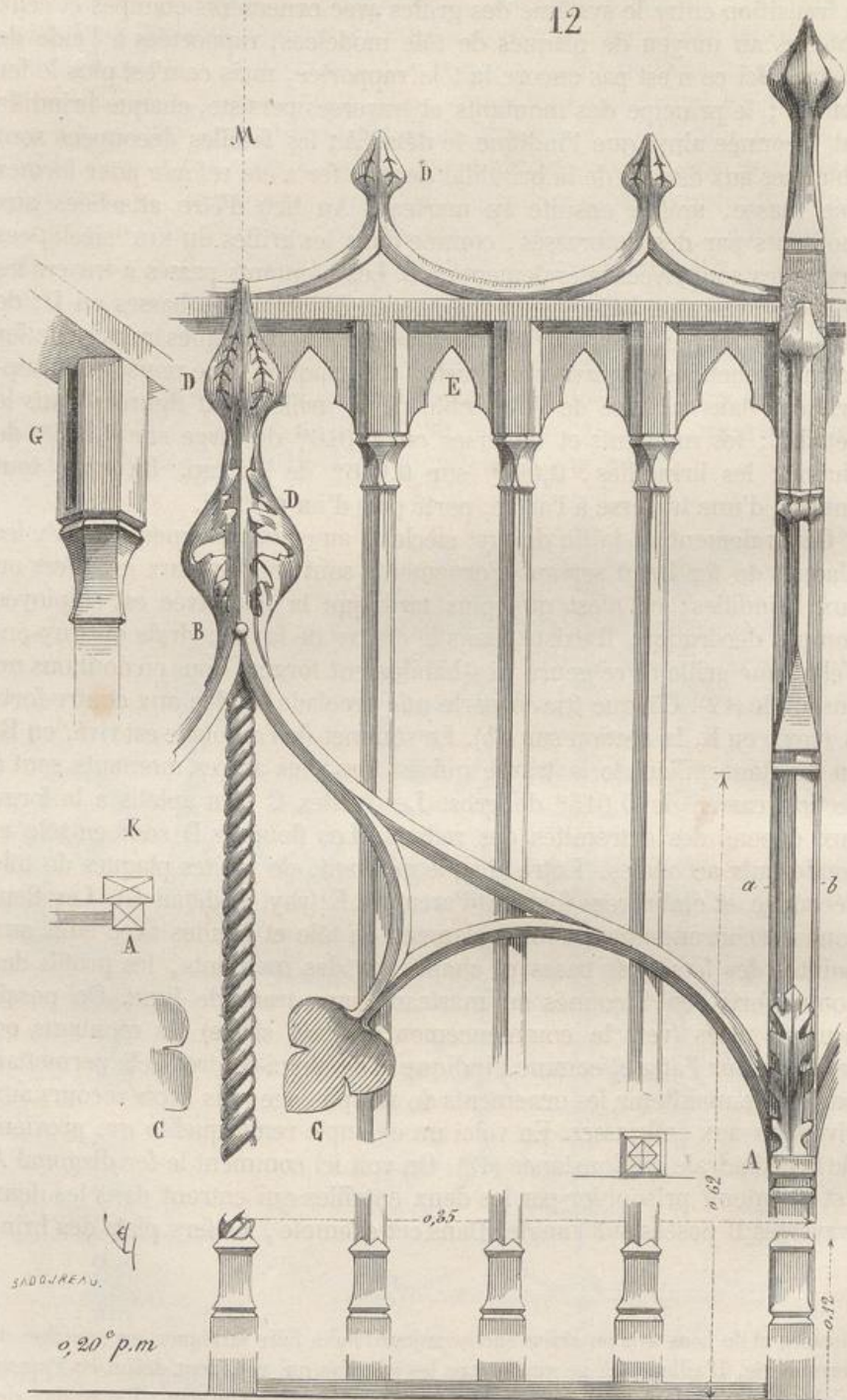
la transition entre le système des grilles avec ornements étampés et ceux obtenus au moyen de plaques de tôle modelées, rapportées à l'aide de rivures. Ici ce n'est pas encore la tôle rapportée, mais ce n'est plus le fer étampé; le principe des montants et traverses persiste, chaque brindille est façonnée ainsi que l'indique le détail A; les feuilles découpées sont obtenues aux dépens de la brindille dont le fer a été refoulé pour former une masse, aplatie ensuite au marteau. Au lieu d'être attachées aux montants par des embrasses, comme dans les grilles du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, ces brindilles sont rivées latéralement en C. Les montants passés à travers les œils des traverses hautes sont rivés sous les traverses basses en D; de plus, ils sont recouverts sur les deux faces de deux plaques minces de fer battu retouchées et gravées au burin. Ces plaques, que nous avons supprimées dans le tracé de l'ensemble de la grille, sont figurées dans le détail E; les montants et traverses ont 0,016<sup>m</sup> de large sur 0,025<sup>m</sup> de champ; les brindilles, 0,006<sup>m</sup> sur 0,016<sup>m</sup> de champ. La grille tout entière, d'une traverse à l'autre, porte près d'un mètre <sup>1</sup>.

Généralement, à la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle et au commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup>, les plaques de fer battu servant d'ornements sont soudées aux gros fers ou aux brindilles; ce n'est que plus tard que la tôle rivée est employée comme décoration. Il existe, dans le cloître de la cathédrale du Puy-en-Velay, une grille de ce genre très-habilement forgée. Nous en donnons un ensemble (12). Chaque travée porte une accolade soudée aux contre-forts A (voy., en K, la section sur *ab*). Le sommet de l'accolade est rivé, en B, au montant-milieu de la travée qui est tors; les autres montants sont à section carrée de 0,015<sup>m</sup> de gros. Les trèfles C sont aplatis à la forge aux dépens des extrémités des redans. Les fleurons D sont en tôle et soudés aux accolades. Entre chaque montant, de petites plaques de tôle découpée et embrévées forment l'arcature E (voy. le détail G). Les fleurons du couronnement sont également en tôle et soudés avec soin aux pointes des fers. Les bases et chapiteaux des montants, les profils des contre-forts sont façonnés au marteau, sans trace de lime. On posait souvent alors (vers le commencement du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle) les montants ou traverses sur l'angle, comme l'indique le dessin ci-contre. Cela permettait parfois de maintenir les ornements de remplissage sans avoir recours aux rivets ou aux embrasses. En voici un exemple remarquable qui provient de la cathédrale de Constance (13). On voit ici comment le fer diagonal A est maintenu prisonnier par les deux entailles qui entrent dans les deux traverses B posées sur l'angle. Dans cet exemple, les fers plats des brin-

sistance et de bons avis on arrive encore aujourd'hui à faire fabriquer ces ouvrages de ferronnerie. D'ailleurs ce ne sont jamais les ouvriers qui nous font défaut en France. L'obstacle, c'est la routine, ce sont les préjugés; tranchons le mot: l'ignorance des chefs, ignorance passée à l'état de privilège inattaquable.

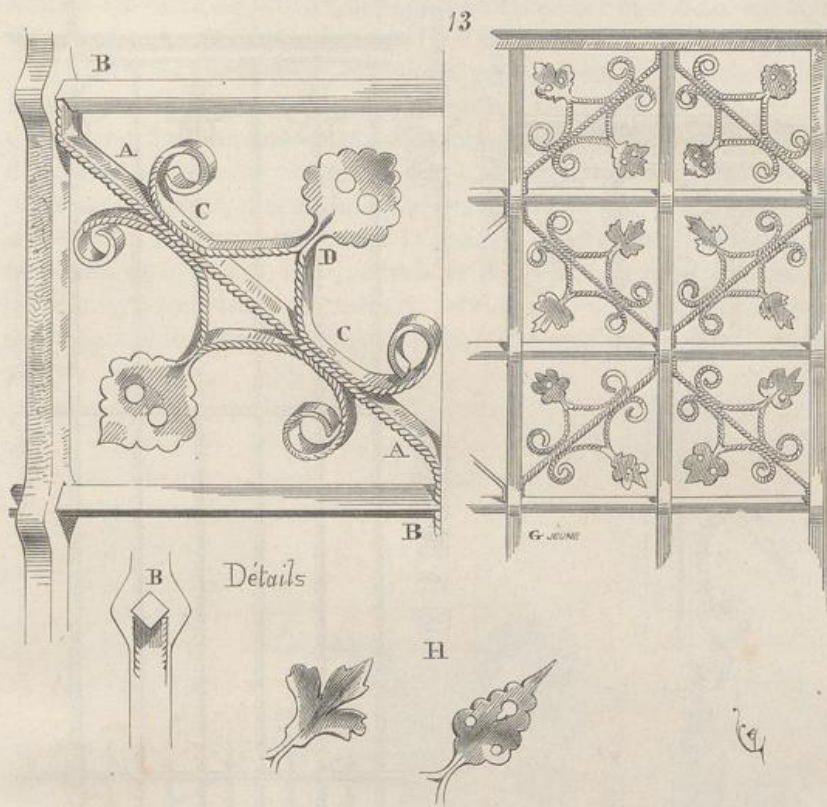
<sup>1</sup> Provenant d'une clôture, magasins de Saint-Denis.

12



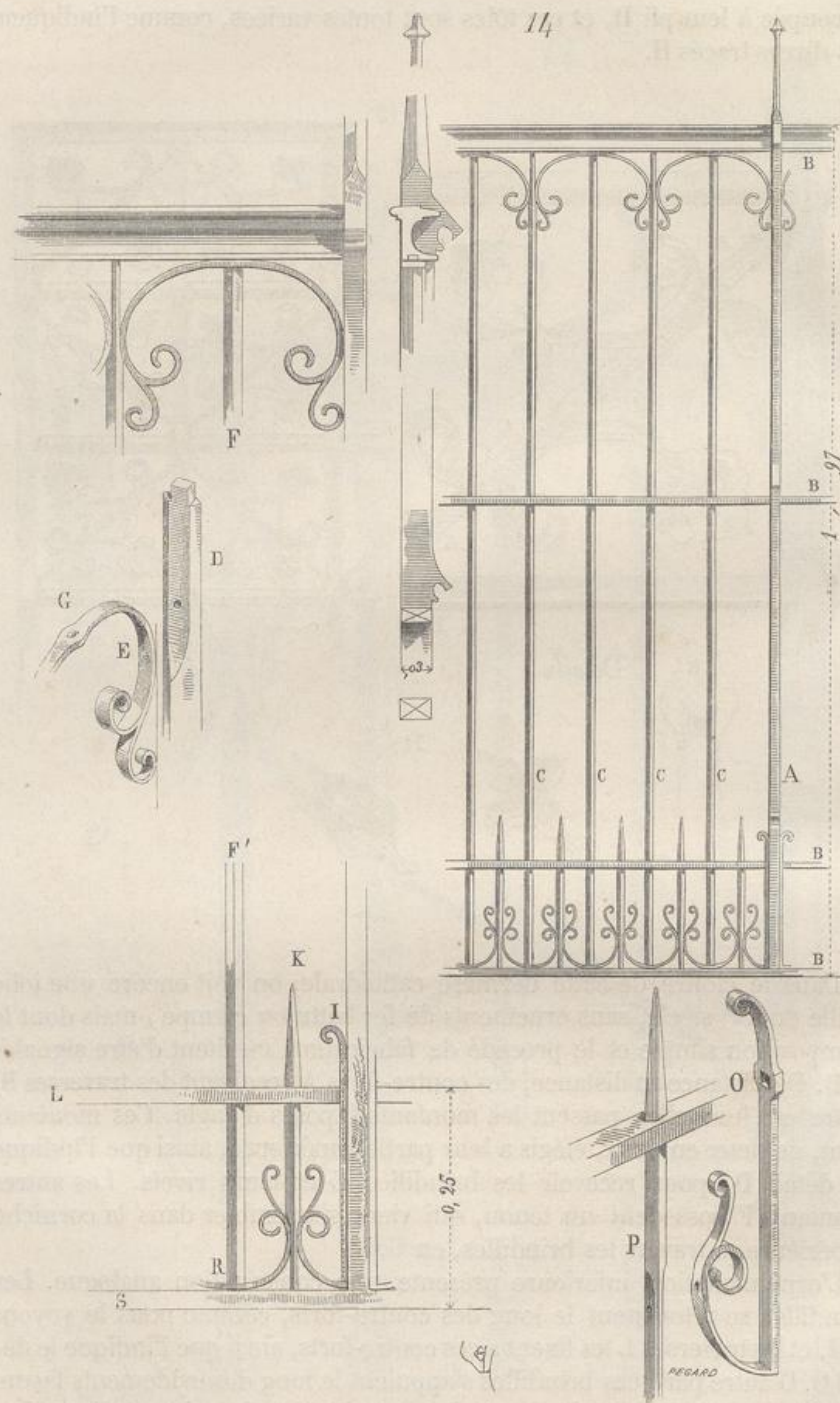
dilles rivées en C aux fers diagonaux se convertissent en plaques de tôle

découpée à leur pli D, et ces tôles sont toutes variées, comme l'indiquent les divers tracés H.



Dans le cloître de cette dernière cathédrale, on voit encore une jolie grille du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, sans ornements de fer battu ou étampé, mais dont la composition simple et le procédé de fabrication méritent d'être signalés (14). De distance en distance, des contre-forts A reçoivent des traverses B, à travers lesquelles passent les montants C posés d'angle. Ces montants sont, de deux en deux, élévis à leur partie supérieure, ainsi que l'indique le détail D, pour recevoir les brindilles E et leurs rivets. Les autres montants F possèdent un tenon, qui vient s'assembler dans la corniche supérieure, à travers les brindilles, en G.

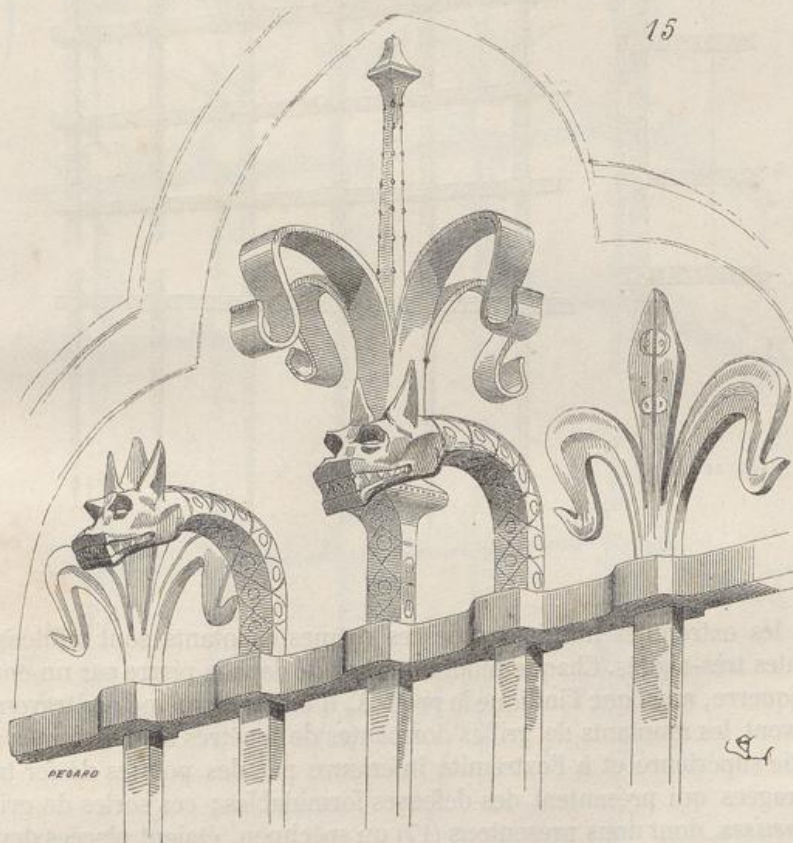
L'ornementation inférieure présente une construction analogue. Les brindilles se retournent le long des contre-forts, comme nous le voyons en I, et les traverses L les fixent à ces contre-forts, ainsi que l'indique le détail O. D'autre part, ces brindilles s'appuient le long des évidements façonnés à la partie inférieure des lances P auxquelles des rivets les attachent. Les montants F' passent, à travers ces brindilles, en R, pour venir s'assembler dans la barre horizontale S. On comprend que ce système de ferrures est



fort solide; les brindilles ne sont pas seulement attachées par des rivets,

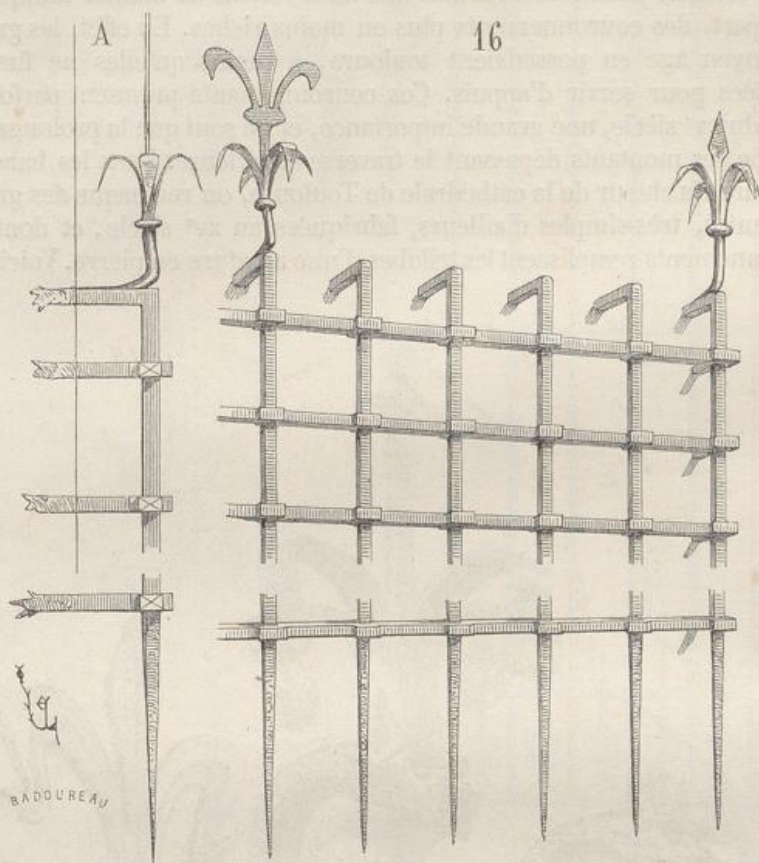
mais dépendent de la structure principale, puisque les montants ou les traverses les arrêtent d'une manière sûre par des tenons. Les montants sont en fer carré de 0,015<sup>m</sup>, les contre-forts en fer de 0,03 c. sur 0,025<sup>m</sup>, les traverses en fer de 0,03 c. sur 0,02 c.

Les derniers exemples de grilles que nous venons de donner indiquent, la plupart, des couronnements plus ou moins riches. En effet, les grilles du moyen âge en possédaient toujours, à moins qu'elles ne fussent disposées pour servir d'appuis. Ces couronnements prennent parfois, à dater du xv<sup>e</sup> siècle, une grande importance, et ne sont que la prolongation décorée des montants dépassant la traverse supérieure. Dans les baies de la clôture du chœur de la cathédrale de Toulouse, on remarque des grilles dormantes, très-simples d'ailleurs, fabriquées au xv<sup>e</sup> siècle, et dont les couronnements remplissent les trilobes d'une arcature en pierre. Voici (15)



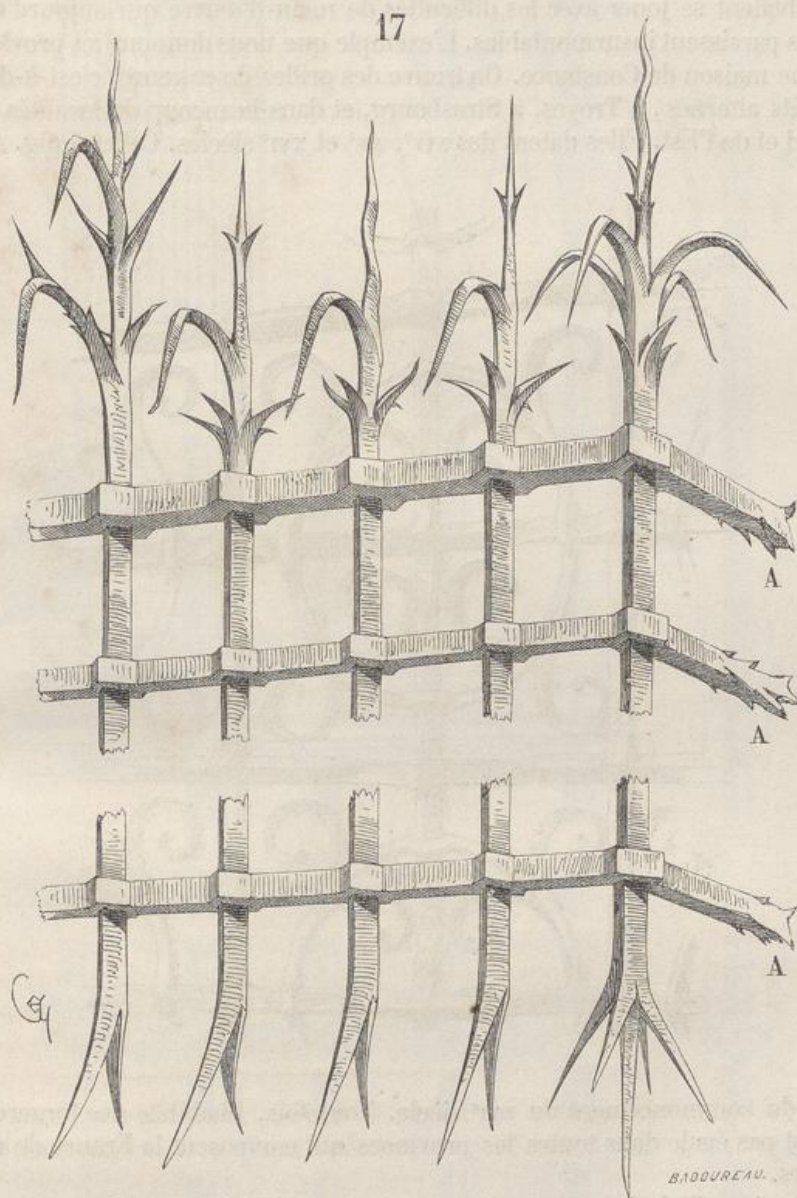
l'un d'eux. Les grilles dormantes des fenêtres de châteaux ou de maisons sont presque toujours terminées par des couronnements que l'on peut considérer comme un épanouissement des montants. Nous citerons ici les grilles des fenêtres du château de Tarascon (xv<sup>e</sup> siècle). Ces grilles se

composent de montants serrés pénétrant des traverses à œils renflés et formant avec eux des carrés parfaits. Les deux montants extrêmes et celui du milieu sont terminés (16) par des fleurons de tôle soudée, tandis



que les extrémités inférieures de ces mêmes montants sont affûtées en pointes très-aiguës. Chaque montant est scellé dans la pierre par un coude en équerre, ainsi que l'indique le profil A. Il en est de même des traverses. Souvent les montants de grilles dormantes de fenêtres sont terminés à la partie supérieure et à l'extrémité inférieure par des pointes de fer très-ouvrées qui présentent des défenses formidables; ces sortes de grilles *épineuses*, dont nous présentons (17) un spécimen, étaient placées devant les fenêtres des châteaux, afin d'éviter surtout les tentatives de trahison, l'introduction d'ennemis dans une place de guerre au moyen d'échelles, par les ouvertures donnant sur le dehors. Ces grilles, profondément scellées au plomb à chaque traverse A et même quelquefois à chaque montant, ne pouvaient être arrachées qu'après un long travail. Les

mesures de précaution étaient même poussées si loin que, dans certains cas, les montants et traverses étaient assemblés de telle façon qu'il devenait impossible soit de faire couler les montants dans les œils des traverses,



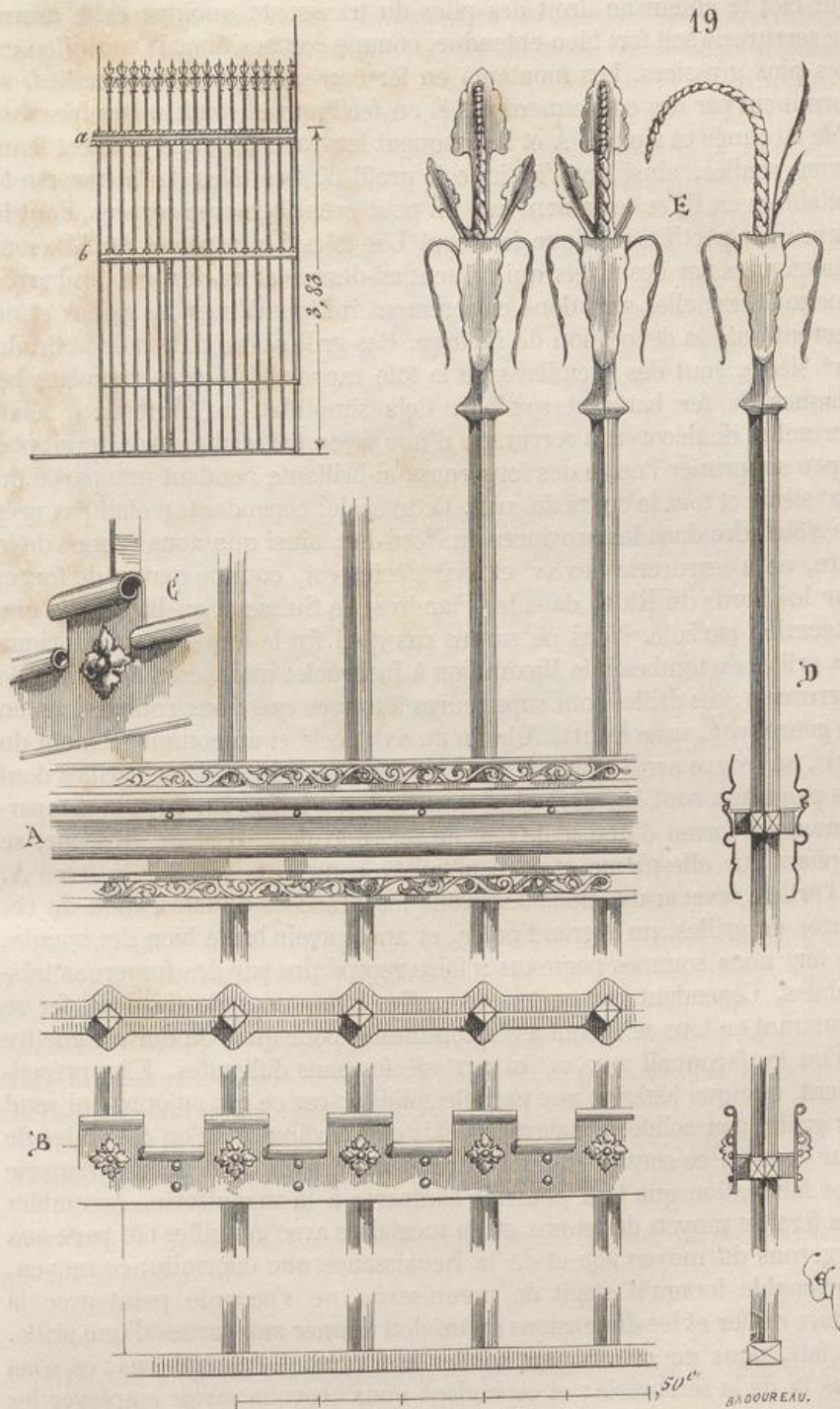
soit les traverses dans les œils des montants, ces œils étant alternativement pratiqués dans les traverses et les montants (18). Il fallait être fort habile forgeron pour fabriquer de pareilles grilles, car chaque œil renflé devait

être forgé à mesure que l'on assemblait les traverses et les montants; c'est-à-dire que la grille devait être forgée toute brandie, ce qui devait occasionner un travail considérable. L'ouvrier devait ainsi mettre au feu chaque maille de grille un certain nombre de fois. Mais ces hommes semblaient se jouer avec les difficultés de main-d'œuvre qui aujourd'hui nous paraissent insurmontables. L'exemple que nous donnons ici provient d'une maison de Constance. On trouve des grilles de ce genre, c'est-à-dire à œils alternés, à Troyes, à Strasbourg, et dans beaucoup de localités du Nord et de l'Est. Elles datent des <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, <sup>xv</sup><sup>e</sup> et <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècles. Celle-ci (fig. 18)



est du commencement du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle. Toutefois, l'habileté des forgerons n'est pas égale dans toutes les provinces qui composent la France de nos jours.

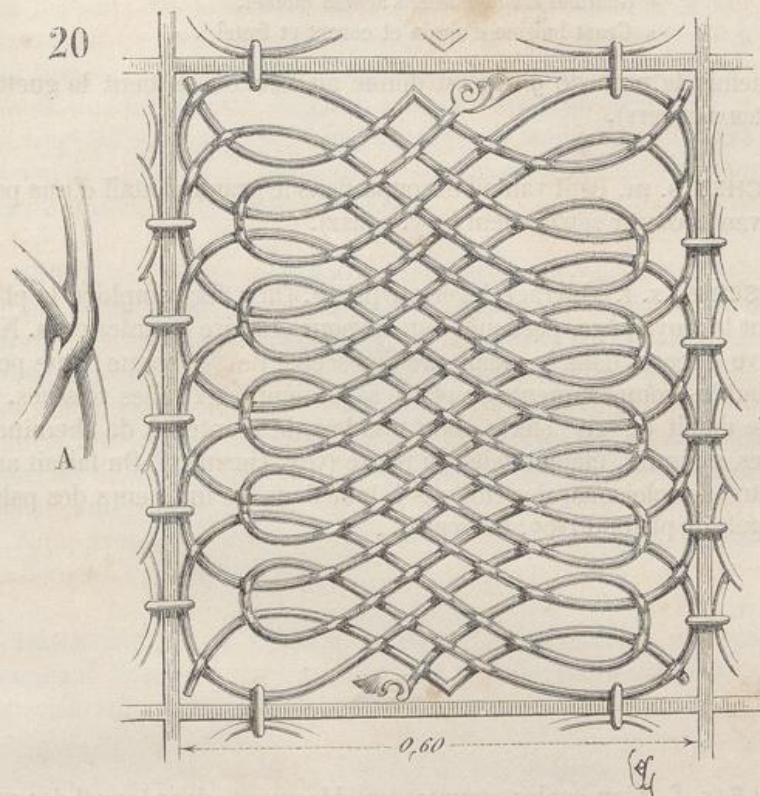
On travaillait beaucoup mieux le fer au nord de la Loire et dans les provinces voisines du Rhin que dans l'Ouest et dans le Midi. Certaines grilles appartenant à des édifices du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, sur les bords de la Garonne, par exemple, quoique bien composées, ne peuvent être comparées aux ouvrages de ferronnerie de l'Ile-de-France, de la Picardie ou des Flandres.



On voit encore, dans l'église Saint-Sernin de Toulouse, une grille (19)

qui clôt le chœur au droit des piles du transept; quoique cette œuvre de serrurerie soit fort bien entendue, comme composition, le travail en est des plus grossiers. Les montants en fer carré, lourdement travaillés, se terminent par des couronnements E en fer battu et soudés. Des frises en tôle façonnée et ajourée A et B masquent les traverses de la grille et leurs trous renflés, ainsi que l'indique le profil D. Les tôles de la traverse b, détaillées en B, se terminent par un petit crénelage avec rosaces, dont le figuré perspectif C explique la façon. Les tôles des traverses *ab*, AB, sont maintenues par des rivets qui passent au-dessus et au-dessous des barres horizontales; elles sont donc entièrement indépendantes des grilles et ne servent qu'à la décoration de l'œuvre. Ces grilles, qui datent de la fin du xv<sup>e</sup> siècle, sont des premières où la tôle rapportée et rivée remplace les plaques de fer battu et soudées. Cela simplifiait la fabrication, allait permettre de décorer la serrurerie d'une façon très-riche, mais devait peu à peu supprimer l'école des forgerons, si brillante pendant une partie du xii<sup>e</sup> siècle et tout le cours du xiii<sup>e</sup>. Cette école, cependant, n'était pas près de s'éteindre dans les provinces du Nord-Est, ainsi que nous venons de le dire, et la serrurerie des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles est, comme œuvre de forge, sur les bords du Rhin, dans les Flandres, en Suisse et en Bavière, d'une exécution parfaite. Nous ne savons pas quel fut le forgeron qui fabriqua les grilles du tombeau de Maximilien à Insbruck; mais, comme œuvre de serrurerie, ces grilles sont supérieures à tout ce que nous connaissons en ce genre (voy. SERRURERIE). A la fin du xv<sup>e</sup> siècle et au commencement du xvi<sup>e</sup>, on trouve assez souvent, dans les provinces de l'Est, des grilles dont les panneaux sont façonnés ainsi que l'indique la fig. 20. Tout le compartiment est formé d'une seule tige de fer rond de 0,012<sup>m</sup> de grosseur, se repliant sur elle-même et se pénétrant, comme le fait voir le tracé A. A l'article SERRURERIE, nous décrivons les procédés de fabrication de ces sortes de grilles, qu'à grand'peine, et après avoir brûlé bien des tringles de fer, nous sommes parvenus à faire reproduire par des forgerons très-habiles. Cependant ces sortes de grilles composées de tiges de fer se pénétrant en tous sens sont assez communes pour que l'on doive admettre qu'on les façonnait aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles sans difficultés. Elles présentaient, quoique légères, une parfaite solidité; car ce qui aujourd'hui rend les grilles peu solides, malgré le poids extraordinaire qu'on est obligé de leur donner, ce sont ces tenons et ces goupilles qui font de la serrurerie une fabrication que l'on pourrait comparer à la menuiserie. Assembler des fers au moyen de tenons et de mortaises avec goupilles eût paru aux forgerons du moyen âge et de la Renaissance une énormité; ce moyen, convenable lorsqu'il s'agit de menuiserie, ne s'accorde point avec la nature du fer et les dimensions qu'on doit donner aux parties d'une grille. De fait, nous ne savons plus souder le fer, nous l'assemblons; ce n'est plus là de la serrurerie; et cependant nous croyons savoir employer les métaux propres aux bâtiments beaucoup mieux que ne le faisaient les serruriers qui nous ont précédés de quelques siècles. Il est clair que la

grande fabrication, celle des usines, s'est développée de notre temps d'une manière remarquable; mais il est certain aussi que la main-d'œuvre



est tombée bien au-dessous de ce qu'elle était il y a quelques siècles, lorsqu'il s'agit de travailler le fer. On a fait cependant encore de fort belles grilles en France pendant les <sup>xvi</sup><sup>e</sup>, <sup>xvii</sup><sup>e</sup> et <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles; mais la tôle repoussée et rivée joue le rôle principal dans la décoration de ces ouvrages; on a perdu les procédés de soudure si habilement pratiqués par les corporations de forgerons des temps antérieurs.

GRISAILLE. (Voy. VERRIÈRE.)

GUETTE, s. f. *Gaïte*. La personne chargée de guetter au sommet des défenses des châteaux.

« Nous n'avons point de gaite, sauriez-vous gaitier? <sup>1</sup> »

La *gaite* était chargée non-seulement de prévenir les gens du château de

<sup>1</sup> *Gautier d'Aupais*. Fabliau du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, pub. par Fr. Michel; 1835.

tout ce qui se passait dans la campagne, mais aussi de jouer des airs à certains moments de la journée :

« Gautiers est demorez, s'acheta moinel,  
« Grant buisine d'airain et cornet et fretel <sup>1</sup>. »

Quelquefois le nom de *gaite* est donné au lieu où se tient le guetteur (voy. ÉCHAUGUETTE).

GUICHET, s. m. Petit vantail découpé dans le grand vantail d'une porte et pouvant s'ouvrir séparément (voy. PORTE).

GYPSERIE, s. f. Ouvrage léger en plâtre. On a fort employé le plâtre pendant le moyen âge, particulièrement pour enduire les intérieurs. Nous avons vu encore, dans le palais archiépiscopal de Narbonne, une petite rose dont les compartiments en plâtre séparaient deux salles voisines. Cet ouvrage datait du xiv<sup>e</sup> siècle. Bon nombre de manteaux de cheminées, dans les maisons, étaient faits en plâtre (voy. CHEMINÉE). On faisait aussi en plâtre des cloisons, des clôtures à jour dans les intérieurs des palais, des augets de plafond (voy. PLANCHER).



HALLE, s. f. Lieu enclos, couvert ou découvert, dans lequel des marchands, moyennant une redevance payée au seigneur dudit lieu, acquièrent le droit de vendre certaines natures de marchandises. Dès les x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles il y avait à Paris une halle qui se tenait sur un terrain entouré d'un fossé désigné sous le nom de *Campelli*, *Champeaux*, à peu près sur l'emplacement du marché des Innocents. « Au commencement « du xii<sup>e</sup> siècle, dit Sauval <sup>2</sup>, Louis le Gros y établit un nouveau marché « pour les merciers et les changeurs..... Philippe-Auguste, en 1181, y « transféra la foire de Saint-Lazare..... Deux ans après il y fit faire « deux halles entourées d'une muraille *garnie de logis* et fermée de « bonnes portes, afin que, quand il pleut, les marchands y pussent « vendre leurs marchandises et les tenir à couvert en tout temps et en « toute sûreté. » Les halles se multiplièrent singulièrement à Paris pendant le cours des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles; saint Louis en fit établir plusieurs vers 1263. Généralement les halles, pendant le moyen âge, n'étaient autre

<sup>1</sup> *Gautier d'Aupais*. Fabliau du xiii<sup>e</sup> siècle, pub. par Fr. Michel; 1835.

<sup>2</sup> L. IV.