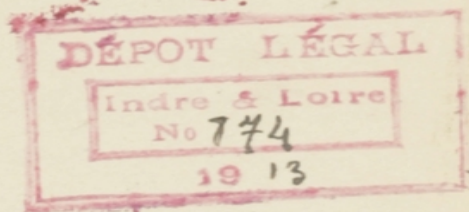


ÉMILE-BAYARD

INSPECTEUR AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS



L'ART
DE RECONNAÎTRE
LES STYLES

Architecture — Ameublement

OUVRAGE ORNÉ DE 280 GRAVURES ENVIRON



PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1913

OUVRAGES DE L'AUTEUR, A LA MÊME LIBRAIRIE

1.
2.

L'Art du bon goût (Conseils esthétiques relatifs au mobilier, au costume, au geste, etc.).

Les Grands Maîtres de l'Art.

L'Art de reconnaître les Styles (30^e mille).

Le Style Empire (17^e mille).

Le Style Louis XVI (13^e mille).

Le Style Régence et Louis XV (10^e mille).

Le Style Louis XIV (5^e mille).

Le Style Louis XIII.

Le Style Renaissance {
Le Style Moderne { *En préparation.*

ÉMILE-BAYARD

INSPECTEUR AU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS



L'ART
DE RECONNAÎTRE
LES STYLES

Architecture — Ameublement

OUVRAGE ORNÉ DE 280 GRAVURES ENVIRON



PARIS
LIBRAIRIE GARNIER FRÈRES

6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

CHAPITRE I

Des Styles. — Physionomie générale

Les styles sont le souvenir esthétique des époques à travers les cultes divers de la Beauté.

La pensée des siècles dort dans ces pierres, dans ces meubles, en un mot dans ces choses qui survivent aux générations, comme autant de témoins de leurs mœurs et de leurs aspirations idéales.

Aussi bien, les caprices de la mode sont éphémères, tandis que l'immuable Beau, qui ne peut s'improviser, est éternel, et c'est la marque d'une éternité que nous saluons dans les styles, l'essor d'une épuration, d'une synthèse, nées de l'effort humain, à travers ses tâtonnements jusqu'à la trouvaille.

Et cette trouvaille, véritable écriture des peuples, ne varie ses formes à chaque civilisation qu'autant que les idées de cette civilisation renouvellent leur originalité.

D'autre part, la recherche originale des styles fut inconsciente chez ceux qui s'y employèrent, tout comme elle émane d'une succession de personnalités et non d'une seule initiative, s'aiguissant d'âge en âge jusqu'au chef-d'œuvre anonyme.

Les styles se créent, en architecture, comme les espèces nouvelles dans la nature végétale et animale. Dans le monde végétal et animal, c'est par l'hérédité et l'adaptation que les espèces nouvelles viennent à naître.

Par l'hérédité, ce qui était habituel chez les parents devient un caractère permanent chez les descendants ; et, par l'adaptation, l'accord qui s'établit entre l'individu et le milieu où il était placé et qui est une condition nécessaire

de son existence, l'organisme se modifie ; car l'adaptation au milieu, en développant tel organe par l'exercice auquel on l'oblige et en atrophiant tel autre par le repos qu'on lui impose, finit, à la longue, par laisser des traces permanentes dans la constitution organique de l'individu.

Une nouvelle espèce ou une nouvelle variété de l'espèce, selon le cas, est de la sorte, créée. Ainsi la théorie animale de Darwin s'étend-elle, d'une manière imprévue autant que rationnelle, à la vie idéale et animée, si l'on peut dire, des styles, qui naissent de la tradition historique, de l'adaptation aux besoins, aux sentiments, aux connaissances caractéristiques d'une société nouvelle.

Parmi ces éléments divers, la tradition historique, que nous avons citée tout d'abord, n'est pas le moins important.

L'architecture, en effet (et nous ne perdons toujours point de vue le mobilier, d'architecture connexe), est l'art traditionnel par excellence. La peinture et la sculpture trouvent partout, autour d'elles, en dehors d'elles, des motifs d'inspiration, des sujets d'interprétation ; mais l'architecture, en dehors de l'homme, ne trouve que la matière brute, l'argile de sa sculpture, la palette de sa peinture, mais pas un « motif ».

Elle emprunte à la nature lorsqu'elle se fait sculpteur ou peintre, lorsqu'elle décore, lorsqu'elle revêt d'une robe attrayante et significative ses membres de pierre, de bois ou de métal.

L'architecture, pour naître et se développer, veut le concours d'un peuple, d'une race, d'une civilisation, et des efforts persistants pendant des siècles : à ce prix, l'architecture conquiert un style.

D'où il résulte que ce suc mémorable déterminé par les styles ne peut être goûté que dans le recul des années, seules susceptibles de mettre au point et d'envisager la caractéristique d'une manifestation générale.

Lorsque le roi Soleil prit place dans un fauteuil de son époque, il ignora certainement qu'il s'asseyait dans un

fauteuil Louis XIV et cependant notre heure ne craint pas d'inaugurer un « art nouveau » que la postérité trouvera probablement fort présomptueux.

Voilà toute la différence entre un style et la prétention au style, entre une beauté à la mode et la beauté véritable, sans préjuger néanmoins d'efforts intéressants qui portent peut-être en eux le germe de la manifestation typique de nos jours.

L'étude des styles donc réclame une attention progressive, car elle porte sur une succession d'intelligences dont les étapes de pureté sont autant de nuances délicates à déterminer. La moindre pierre, la moindre moulure de jadis a son éloquence, son parfum ; le toucher même, chez les connaisseurs, éprouve la caresse de certains reliefs élimés par l'âge et que le subterfuge du faux ne saurait égaler.

De telle sorte que l'éducation des styles, qui se débat parmi un passé éloquent de lignes, de courbes, de rinceaux, de colonnes, de mascarons, etc., est d'une complexité passionnante et d'une troublante interrogation.

Quelle joie d'avoir deviné un rébus, d'avoir donné un âge à une église ! d'avoir offert le siège qu'il convient à la dame de ses pensées lointaines ! d'avoir enfin évoqué le cadre exact de son rêve ancien !

Or, l'intelligence des styles commence à l'architecture, référence la plus éternelle, témoignage le plus évident que les siècles aient laissé ; si tant est que la pierre a tenu tête davantage à la fin des choses en résistant, de toute la force de sa matière, au caprice des temps.

De telle sorte que la Beauté antique, malgré ses ruines, ne veut pas mourir dans le souvenir des hommes, et ce sont des débris que nous interrogerons tout d'abord, non à la façon scientifique des archéologues, mais en artistes.

Or ces débris parlent une civilisation, évoquent des manières d'être et de penser, toute la formule enfin de leur temps.

Les connaisseurs, qui prétendent déterminer, au goût, des miels différents, parce qu'ils disent reconnaître dans ces miels les diverses fleurs butinées, ne goûtent cependant qu'un miel.

Aussi bien, ce miel n'est que l'essence, la formule d'une quantité d'aromes dont, néanmoins, la saveur varie au caprice des calices ou choisis ou adoptés par l'habitude des abeilles.

Notre aspect physique se modifie pareillement suivant l'élégance avec laquelle nous corrigeons cet aspect. Notre politesse d'aujourd'hui n'est point celle d'hier ; il y eut des époques languissantes, efféminées, comme des époques rudes et mâles.

Ces différences sont palpables dans les styles.

Le confort, l'hygiène, qui n'ont rien de commun avec la câlinerie et la morbidesse du boudoir, ont trempé notre corps au lieu de l'aveulir.

Plus de souplesse en réalité, plus de vigueur, plus de masculinité aussi, à tel point que nous avons inventé le féminisme, qui nous dispensera singulièrement de la galanterie devant la concurrence du beau sexe dénaturé.

Nous verrons au XVIII^e siècle, des hommes efféminés dont les hommes de l'âge de pierre eussent rougi, et, les femmes de ce siècle de grâce furent, en revanche, exquises, parce qu'elles avaient trouvé leur cadre favorable.

Il s'ensuit, de ces états d'âme opposés, des décors différents, des meubles autres. Des frivolités naissent au bout des doigts futiles, de même que des mains rudes se crispent sur des armes farouches aux divers âges, suivant que la civilisation est quète ou troublée.

Comment des meubles délicats eussent-ils pu complaire à des guerriers ? L'image d'un Gaulois assis dans une bergère est plaisante, et l'on sourit à l'idée non moins gaie d'une M^{me} de Pompadour couchée sur un dolmen !

La démarche de l'homme primitif était massive, ses mœurs n'étant point policées, et ses muscles d'acier s'accommodaient exactement d'un confortable provisoire et rustique, tandis que la tranquillité, l'oisiveté et la douceur de vivre, à la remorque de la richesse, dictaient à la demeure des raffinements de luxe.

Et, si le pittoresque en art a son attrait, son caractère, le luxe a plutôt aidé à l'essor de l'art, qui est bien l'expression la plus inutile chez les êtres incultes et la plus indispensable à la pensée cultivée.

Le pittoresque, d'autre part, ne peut être embelli que par l'art, car il est souvent incommode et insalubre ; son caractère d'ailleurs réside dans sa grossièreté séduisante, en son âpreté où l'on chercherait vainement un objet esthétique, tandis que, dans un salon de bon goût, luxueux, le geste n'a que l'embarras du choix pour saisir un bibelot rare et l'œil, pareillement, se grise de beauté artistique.

Et cet objet esthétique et cette beauté sont la flatterie évidente d'une époque, car, malgré leur foi et leur idéal, les artistes sont obligés sinon pour vivre, du moins pour plaire, de répondre aux goûts et à l'esprit de leur époque, de telle sorte que leurs œuvres suivent au lieu de conduire et épousent finalement les idées, les caprices et les habitudes qui les encensent sur l'heure.

Le peintre L. David ne continua pas l'art de son délicieux cousin F. Boucher, parce que l'esprit politique avait changé et que les amours « nourris de roses et de lait », chers au traducteur de la grâce par excellence, venaient de s'évanouir soudain, leur nuage de poudre de riz étant crevé par le glaive gréco-romain brandi par le farouche classique.

FIG. 1. — Acanthe épineuse naturelle.



Toujours est-il que si les « amours » avaient été encore en faveur sous David, et que les courtisanes royales eussent continué leurs sourires au peintre de Brutus, David se fût sans doute contenté de poursuivre la gloire de Boucher.

Aussi bien, si David se montra cruel vis-à-vis de Louis XVI, dont il refusa de terminer le portrait et dont il vola la mort comme membre de la Convention, son républicanisme, exalté sous la Révolution, s'inclina singulièrement devant la couronne de Napoléon empereur, qui le nomma son premier peintre.

Toutes ces anomalies nous prouvent que le courant des idées mène seul les hommes de l'art et leur œuvre, interrompu par les uns, repris par les autres, tour à tour. Il s'ensuit que nous nous trouvons souvent en présence de styles baroques, devant des styles de fin de siècle, de transition, etc.

FIG. 2. — Acanthe grecque.



Ce sont là les marques d'un élan réprimé, détourné, au caprice de la politique, du goût, de la flatterie artistique et commerciale. On détermine une date presque, à l'aspect d'une moulure interrompue, à l'observation d'une torsade inachevée.

C'est la pensée d'un geste qui s'abrège, échouant ou changeant d'intention, que nous indiquent ces riens endormis dans les styles et ces riens sont tantôt le fruit d'un retour au passé que l'on éprouve subitement le besoin de célébrer, parce que ce passé est héroïque, alors que l'on est veule, à moins, au contraire, que ce passé ne se trouve en concordance d'idées avec un présent.

Nous verrons le casque grec, le glaive romain, exhumés sous le premier Empire par ce même L. David, dictateur des arts, suggestionnant Percier et Fontaine, architectes, et, au second Empire, nous assisterons à une banalité dans les styles, écœurante, parce que l'originalité, l'esprit d'adaptation même, triomphants en somme, sous Napoléon I^{er}, avaient sombré dans l'impersonnalité bourgeoise.

Les époques plates et sans intérêt ont eu les styles qu'elles méritaient. Les événements, les grands bouleversements, les nobles luttes, les hautes aspirations de la foi et de l'idéal ont laissé seuls leurs traces dans le passé qui est le témoin des moindres tressaillements du monde.

FIG. 3. — Acanthe romaine.



Et ces témoins, répétons-le, sont les styles, uniques survivants de l'effort des hommes et des hommes eux-mêmes.

Les écrivains sont reconnaissables à leur facture, à la formule de leur pensée ou style. Autant d'écrivains, autant de styles, à moins qu'ils ne manquent d'originalité, auquel cas ils copient la manière des autres, ou bien ils l'adaptent, et les styles, dans leur longue évolution, n'ont pas fait autre chose.

Nous en arrivons à l'étymologie du mot style : du grec $\sigma\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ et du latin *stylus*, qui désignaient le poinçon usité jadis pour écrire sur les tablettes de cire.

Or, d'aucuns ont employé souvent le mot caractère comme synonyme du mot style. C'est une confusion à éviter pour les raisons suivantes. Nous venons de voir que les anciens écrivaient sur des tablettes ou abagues chargées de cire ou même simplement de poussière, et que de là était dérivé le mot style et même stylet. Le stylet ou style, c'était donc la plume des anciens, et les figures tracées par le $\sigma\tau\upsilon\lambda\omicron\varsigma$ sur l'abaque ou la tablette s'appelaient en grec $\chi\alpha\rho\alpha\kappa\tau\acute{\eta}\rho$. Ces étymologies vont nous permettre d'établir la distinction capitale qui sépare les deux mots style et caractère.

FIG. 4. — Acanthe Renaissance.



Le style formait comme un prolongement de la main obéissant à la volonté de l'écrivain ou dessinateur ; c'était l'homme lui-même se manifestant dans sa pensée ou sa sensibilité. Si le style c'est l'homme, suivant Buffon, le caractère était, au contraire, la manifestation visible. Le style c'était donc la cause, le caractère c'était l'effet ; le

style signifiait la pensée, tandis que le caractère reflétait l'expression physique de cette pensée.

Cette explication du mot style, contrasté avec le mot caractère, peut contribuer à faire comprendre la double signification du mot style, suivant qu'on l'emploie avec ou sans adjectif, c'est-à-dire dans son sens relatif ou dans son sens absolu.

FIG. 5. — Acanthe Louis XIII.



Les hommes d'une même famille, région ou race, se distinguent les uns des autres par des accidents qui accusent leur individualité ; mais tous satisfont aux conditions organiques qui caractérisent l'espèce humaine.

Un homme pris isolément est vulgaire ou cultivé, maigre ou gras ; un homme enfin peut toujours avoir son qualificatif. L'homme pas. L'homme, c'est une abstraction, c'est l'idéal, c'est l'absolu, l'être sans individualité.

Un homme, un individu vit pendant un espace de temps relativement limité ; l'homme, l'être abstrait, idéal, durera aussi longtemps que l'espèce humaine.

FIG. 6. — Acanthe Louis XIV.



« Une œuvre de style », c'est-à-dire la manifestation de l'idéal, contient donc essentiellement dans son expression, la généralité et la durée.

Une œuvre d'un style familier ou gracieux revêt au contraire forcément un caractère d'individualité et une durée limitée.

La simplicité seule peut exprimer la généralité et l'éternité, qui sont aussi la grande morale. Sans simplicité dans la pensée et l'exécution, « pas d'œuvre de style ».

Voilà donc le sort singulier qui guettait ce mot de style ; il en arriva à donner son nom à la fois à la qualité la plus spirituelle de la pensée et de la littérature et au stylet (ou porte-plume), c'est-à-dire qu'il subit le sort du style lui-même, s'épurant de déduction en déduction, se filtrant à travers les époques au point de devenir l'idéal d'une chose matérielle.

Et de fait nous verrons au cours de notre travail sinon toujours une épuration, car l'inspiration fut généralement

issue de la Nature admirable, du moins toujours une interprétation, jusqu'à même une dénaturation, d'une grande qualité artistique.

Car le but de l'art n'est pas la photographie, expression de la vérité quelconque, mais bien la traduction de cette vérité.

Qu'est-ce donc que la stylisation ? L'art de dénaturer avec goût un modèle de la nature ; l'art de profiter spirituellement des éléments naturels et d'augmenter leur sens décoratif.

FIG. 7. — Acanthe Louis XV.



Voyez la feuille d'acanthé (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), clé des styles à travers les âges ! Voyez quelle stylisation extraordinaire elle a inspirée !

La feuille d'acanthé du chapiteau corinthien des Grecs, stylisée d'après l'acanthé épineuse naturelle ; l'acanthé molle chère aux Romains qui en usèrent et même en

abusèrent ; l'acanthé large de la Renaissance après l'acanthé profondément simplifiée et modifiée du style romain.

Cette acanthé que bannit le style ogival et qui s'atrophie sous Louis XIII et devient lourde et massive à l'exemple de ce style lui-même.

De même que sous Louis XIV nous verrons ce motif décoratif prendre de la solennité dans la raideur et que nous le remarquerons sous Louis XV tordu et enroulé, mais moins excessivement que sous la Régence précédente.

L'acanthé, enfin, simplifiée sous Louis XVI, moins élégante et moins hardie.

Voyez les métamorphoses de la palmette (fig. 8 et 9), voyez toutes les fleurs enfin, reconnaissables sous leur masque, sous leur divine altération !

Les palmettes assyrienne (fig. 8), égyptienne, grecque, romaine, si différentes les unes des autres ! La demi-palmette pour orner les encoignures, la palmette dorique (fig. 9) réservée aux corniches de cet ordre et que nous retrouverons sous le premier Empire et même sous le second !

C'est là le style, cette métamorphose d'après le modèle inspirateur, et notre originalité présente, qui revient à la représentation florale telle qu'elle embaume, c'est-à-dire telle qu'elle est, retourne simplement en arrière, puisque les anciens débutèrent par où nous finissons.

N'oublions pas que le style est une essence, le fruit de toute une expérience, et que ce n'est pas le moindre mérite d'un parfum que celui de nous laisser deviner le calice d'où il émane.

Les romans, qui n'égarent pas la pensée au delà des mots, passent indifférents dans la mémoire, un dessin, dont le sentiment est enclos dans une ligne trop exacte, n'émeut pas.

FIG. 8. — Palmette assyrienne.



FIG. 9. — Palmette dorique.

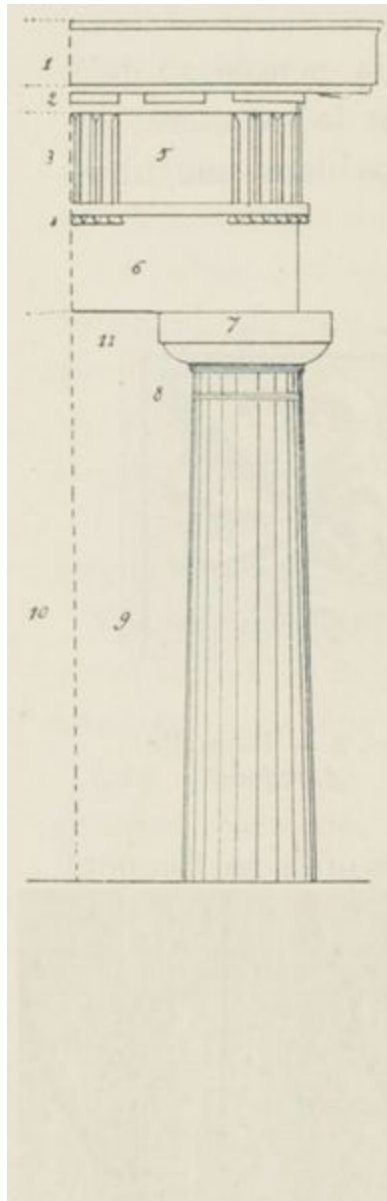


Les « effets » d'un violoniste, lorsqu'ils ne tiennent qu'à son archet, ne portent pas ; tous les exécutants en sont là, leur instrument n'intéresse pas, c'est leur âme.

Toutes ces qualités impalpables relèvent du style. Point d'art sans style et point de style quand on le cherche. Le style c'est l'esprit que l'on ne peut acquérir, c'est le don, c'est le parfum naturel, tandis que la stylisation est une recherche matérielle, l'acheminement vers une trouvaille, à travers les péripéties d'un rébus.

Qu'importe-t-il donc de connaître premièrement, pour dévoiler un à un le mystère des styles ? Les types d'architecture, qui sont la trace des pas dans les neiges d'antan.

FIG. 10. — Ordre dorique grec.



Le botaniste reconnaît un arbre à sa feuille ; l'archéologue distingue la nature d'un sol à sa matière, l'artiste découvre un style en analysant les caractères de sa beauté.

Mais quel retour en arrière il faut effectuer, lorsque l'on veut interroger des ruines, des débris ! Ils savent tant de choses ces ruines et ces débris, et leur silence est si obstiné !

Puis tout à coup, les voici trahis ! On sait leur âge ! On connaît leurs auteurs !

Pourtant il ne faudrait point exagérer cette science des styles, au point de s'imaginer qu'ils sont tous divers. Non, les branches des arbres s'appellent toutes des branches et tous les styles ont une base, en réalité, tangible.

Ils appartiennent seulement à une grande famille dont la paternité n'est point toujours aisée à découvrir, à travers des croisements, des mésalliances et tant de morts.

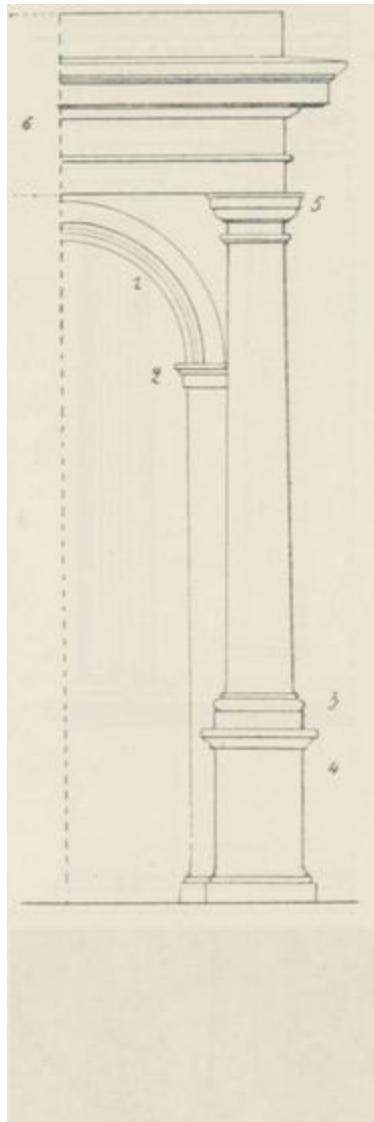
Bref, lorsque nous aurons examiné les types d'architecture, nous franchirons seulement le seuil des temples, des abbayes, des cathédrales et des maisons, pour y étudier les meubles, qui sont en somme des petits monuments d'architecture.

Car, en matière de décor, toutes les manifestations d'une époque sont solidaires ; elles ont le même esprit, le même air de famille ; au surplus, ne fallait-il pas que les meubles s'harmonisassent avec leur décor ?

Ne séparons donc point l'architecture du mobilier, et aussi bien nous aurons souvent recours également à ces deux bases pour reconnaître jusqu'aux moindres objets.

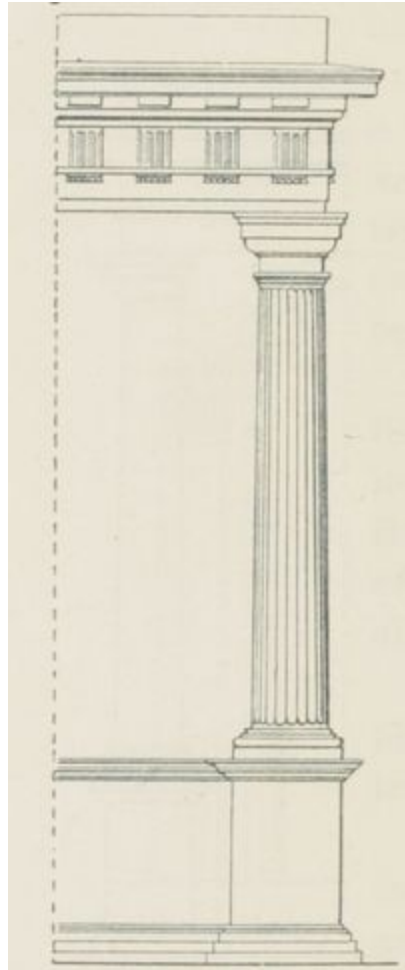
Le plan de notre travail, dès lors, se précise ; pour atteindre le but pratique que nous poursuivons, il importe de remonter aux sources mêmes de la personnalité.

FIG. 11. — Ordre toscan.



Au fur et à mesure de notre excursion dans le passé jusqu'à nos jours, nous noterons des formes, des formules, des ornements, etc., caractéristiques, qui établiront notre jugement en le gardant, autant que possible, des lacunes préjudiciables.

FIG. 12. — Ordre dorique romain.



Ainsi, de déduction en déduction, aucun maillon de la chaîne n'ayant été sauté, arriverons-nous à saisir la communion des styles, leur contagion, leur échange, leur fusion, non sans toutefois que jamais ils ne faillissent à leur nuance d'originalité.

Revisons maintenant le principe esthétique général des styles et leur rapport avec les formes géométriques constructives.

Les Grecs ont montré une grande prédilection pour la combinaison de la ligne droite, et l'ont adoptée comme type de l'architecture, d'une simplicité, d'une unité et d'une noblesse parfaites.

Les Égyptiens ne connaissaient guère, dans leurs masses, que le triangle et le quadrilatère de ces façades principales, par le triangle des frontons limitant et fermant les combles.

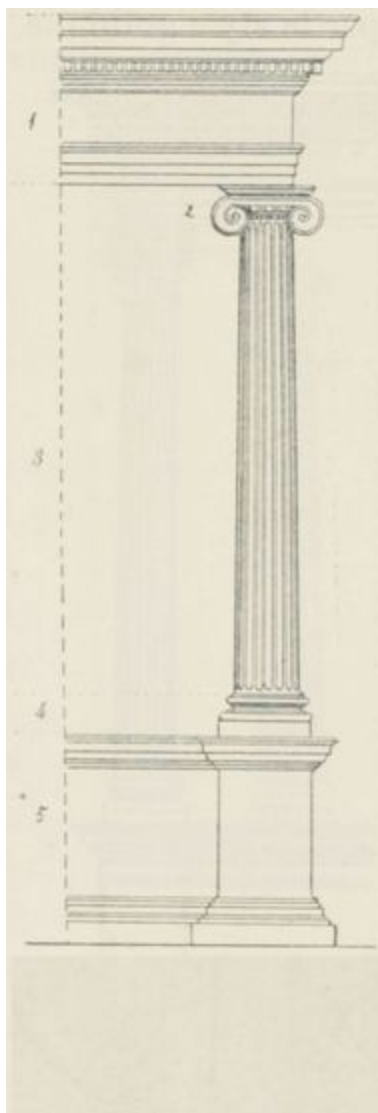
De même que les Grecs, les Égyptiens emploient la plate-bande comme forme constructive fondamentale, à l'exclusion de tout autre système, pour franchir les baies ou ouvertures dans les murs et couvrir les espaces superficiels.

Rome, moins délicate de goût, plus sensible à l'utilité et à la richesse matérielle qu'à l'harmonie calme précédente, encline d'autre part à l'imitation des Étrusques, mais avec de plus grands développements, ajoute l'arc de cercle aux diverses combinaisons rectilignes des arts païen, égyptien et grec.

Le système constructif romain est d'un genre mixte, un mélange de plates-bandes et d'arcs de cercles. Aussi, dans les styles byzantin et romain, avec le byzantin surtout, l'arc de cercle domine dans les baies, dans le couronnement, dans le dôme des édifices.

Leur élément constructif est le plein cintre qui se transforme plus tard en ogive dans les styles qui leur succèdent, tant en Occident qu'en Orient.

FIG. 13. — Ordre ionique grec.

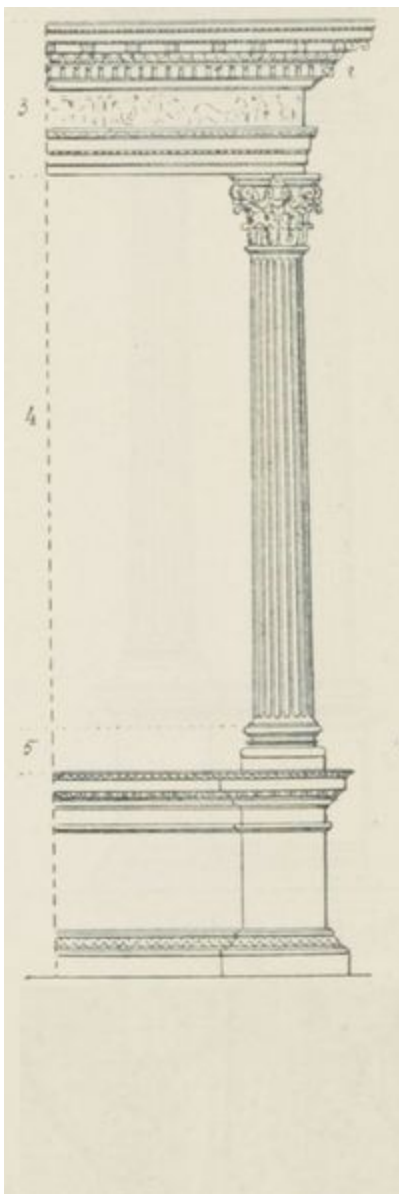


On recherche ensuite, tant en Occident qu'en Orient, les arcs ogivaux et les formes aiguës ; on semble se délecter dans les aspérités et les pointes et l'on multiplie le détail jusqu'à la surabondance.

Quant au style de la Renaissance, il adopte avec une faveur exceptionnelle une des dernières formes créées par le style gothique, celle de l'ellipse, qui apparaît d'abord comme la forme constructive permettant d'exécuter de larges baies, comme les portes d'églises, par exemple, en

les surmontant d'une ogive en accolade, ogive non plus de forme constructive, mais simplement décorative.

FIG. 14. — Ordre corinthien.



La Renaissance, malgré qu'elle ait accepté l'arc plein cintre, préfère d'abord l'arc sous-baissé et même surhaussé dont l'ellipse est le type récent géométrique, repoussant ainsi l'arc ogive et pointu.

La forme elliptique, aussi calme que le plein cintre, plus douce et plus riche encore que l'ogive, plus variée et plus

nuancée que tous deux, semble être, enfin, l'un des traits significatifs de l'architecture moderne.

De cet accord entre les besoins de l'âme et les sentiments de l'esprit, entre les facultés rationnelles et la sensibilité esthétique, naquit le style d'architecture, solidaire, répétons-le, de celui du mobilier.

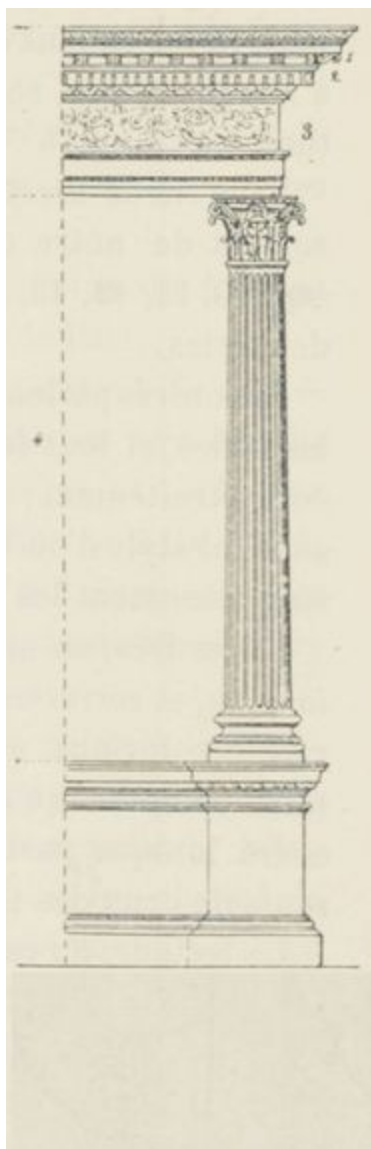
Et cette communion, impulsivement, arrache un cri du cœur. Ainsi, en apercevant la merveilleuse dentelle de pierre qui orne la façade de la cathédrale de Tours, Henri IV s'écria : « Ventre Saint-Gris ! les beaux bijoux que voilà ! Il n'y manque plus que des écrins ! » Et Vauban, frappé d'admiration en présence de l'énorme tour octogone qui domine la cathédrale de Coutances, s'exclama : « Quel est le sublime fou qui a osé lancer dans les airs un pareil monument ? »

C'est Michel-Ange encore qui a dit, en parlant des portes de l'église de Saint-Jean de Florence : « Elles sont si belles qu'elles devraient servir de portes au Paradis. »

Dès les temps le plus reculés, l'homme éprouva le besoin d'instituer une règle de beauté.

C'est ainsi que les Égyptiens et les Grecs eurent des canons plastiques, et les Grecs encore régirent l'ordonnance architecturale par des types esthétiques dits : ordres.

FIG. 15. — Ordre composite.



Le style égyptien fut hiératique et symbolique, plutôt une formule après avoir connu l'indépendance, tandis que le style grec libéré de toute contrainte, malgré les canons d'ailleurs singulièrement différents à chaque génie, se mesurait superbement avec la nature.

Sans nous arrêter aux canons de la plastique, qui sortent de notre cadre, nous aborderons les ordres (fig. 10, 11, 12, 13, 14 et 15) d'architecture, frères aînés des styles.

Les ordres parlent en effet la même langue muette que les styles, et leur fascination séculaire les associe encore

étroitement ; au surplus, tel ordre perce souvent sous tel style d'où la nécessité d'examiner tout d'abord soigneusement les ordres.

Les ordres, au nombre de cinq, s'intitulent dorique, ionique, et corinthien (ordres grecs), puis toscan (dérivé du dorique grec) et composite (ordre romain), sans compter qu'il existe un ordre dorique et un ordre ionique particuliers aux Romains assez différents de ceux des Grecs.

Le lecteur, au cas présent d'instruction élémentaire et pratique des styles, n'aura qu'à examiner sur la gravure les caractéristiques de ces ordres entre eux, qu'à se pénétrer de leurs différences, pour être suffisamment documenté.

N'oublions pas qu'aucun point de détail n'est négligeable dans notre étude, pour ne point perdre le fil de l'utilité que nous cherchons.

Voici pourquoi nous cheminerons dans le lointain passé, à perle de vue même, non sans errer complaisamment dans l'hypothèse et la poésie, à défaut de démêler une certitude qui, d'ailleurs, au delà de l'art, nous indiffère présentement.

Aussi bien devons-nous nous imprégner de la pensée générale de l'édification humaine par respect pour les styles qui sont son parfum.

Nous laisserons ensuite à la légende le soin de nous initier à la vénération miraculeuse de l'art.

« Un grand nombre d'artistes qui eurent de la célébrité dans la première partie du moyen âge étaient des évêques ou des saints. On aurait craint de laisser peindre ou sculpter les images offertes à la vénération des fidèles par des mains indignes d'un si pieux ministère ; la légende de Hugues de Moutier en est la preuve.

« Placé dès son enfance dans une abbaye de Bénédictins pour y apprendre les principes de l'art, Hugues s'en échappa et mena une vie peu régulière ; réintégré plus tard dans son couvent, il fut chargé de sculpter un crucifix ;

mais le Christ ne voulut pas être représenté par des mains si profanes, et Hugues fut frappé d'une grave maladie.

« D'autre part, une tradition du IX^e siècle rapporte que Tutilon, bénédictin de Saint-Gall, qui jouissait d'une grande renommée de talent et de piété, était en train de sculpter dans la ville de Metz une image de la Vierge, quand tout à coup on vit des traits de feu sortir des mains de la statue ; deux anges, sous forme de pèlerins, parurent devant l'artiste et lui demandèrent si la Vierge était sa sœur ou sa parente pour qu'il pût la représenter si bien.

« La Madone se trouva le lendemain entourée de beaux abbés en relief et dorés, et on pensa que c'était la Vierge elle-même qui avait ajouté cet ornement à son portrait en signe de satisfaction. » (René MÉNARD, Histoire des Beaux-Arts.)

Une légende encore à propos de l'admirable cathédrale de Cologne, inachevée, et dont le nom de son auteur demeure inconnu par la faute du démon, cette fois, triomphant de l'art...

L'archevêque Conrad, désireux de bâtir la plus belle église du monde, n'approuva tout d'abord aucun des plans qui lui étaient soumis, et comme un concurrent, désolé d'avoir été évincé, s'allait jeter dans le Rhin, le diable lui apparut sous les traits d'un vieillard et lui offrit le plan de la cathédrale actuelle en échange de son âme. L'architecte demanda à réfléchir et vint consulter l'archevêque à cet effet, qui sans doute lui conseilla de procéder comme il fit, c'est-à-dire qu'il arracha des mains du diable le fameux plan et lui présenta au même moment une relique de sainte Ursule dont il s'était muni.

FIG. 16. — Menhir.



Se sentant impuissant à lutter contre la relique, le diable furieux, non sans avoir, préalablement, déchiré d'un coup de griffe une partie du plan, s'écria : « La cathédrale que tu me voles ne sera jamais achevée et ton nom demeurera inconnu » Et de fait l'architecte, n'ayant jamais pu reconstituer la partie qui manquait au dessin, en mourut de désespoir. Mais, après cette diversion poétique, nous retournerons sans plus tarder à la réalité.

FIG. 17. — Dolmen.



FIG. 18. — Cromlec'h.



Aux époques les plus reculées, des menhirs ([fig. 16](#)) ou pierres debout (alignées ou non), des dolmens ([fig. 17](#)) (ou pierres supportant en manière de table une autre pierre), des cromlec'h ([fig. 18](#)) (ou menhirs rangés en cercles), des lichavens (ou trilithes affectant la forme d'une porte, sorte de dolmens privés de leurs parois latérales et dépouillés du tumulus de terre qui les recouvrait primitivement) chantent une sorte de style primaire ressortant plutôt de l'intérêt archéologique qu'artistique.

Nous passerons donc rapidement sur ces manifestations rudimentaires, non sans avoir noté leur signification et leur aspiration probables. Ces significations viennent compléter le principe général esthétique des styles précédemment envisagés.

Le geste primaire du sublime, de la grandeur et du calme semble indiqué par le monolithe géant et se poursuivre dans les assemblages de pierres simples jusqu'à l'impression d'immensité que donnent les pyramides d'Égypte, par exemple, à l'égal des hautes montagnes.

« Dans l'imagination des Athéniens, l'Acropole était aussi haut placée que l'Olympe, et le séjour des dieux mêmes était une montagne de la Thessalie. »

D'autre part, si les temples grecs sont toujours élevés sans être jamais hauts, « si leur fronton doucement abaissé

domine la falaise ou la mer, c'est que les Grecs estimaient que les divinités de la fable avaient consenti à descendre parmi les hommes, de sorte que ceux-ci n'avaient point à s'élever jusqu'à elles ».

Mais là ne s'arrête point le rapport de la pensée expansive avec la soif et l'élan d'édification humains.

Après le délire des surfaces, nous voyons en effet, dans les temples de l'Inde, celui de la profondeur ; dans les églises chrétiennes celui de la hauteur¹, et celui de la longueur dans les temples égyptiens.

« Les Grecs seuls ont gardé une sorte d'équilibre dans les trois dimensions (largeur double de la hauteur et longueur double de la largeur). »

Aussi bien étaient-ce ces derniers qui devaient donner à l'art son équilibre et sa base, fixer supérieurement le geste sublime de la Beauté, tracer enfin la voie des styles.

Pourtant il serait injuste de méconnaître l'influence évidente des arts de l'Orient et de l'art égyptien sur l'art grec ; d'ailleurs, répétons-le, l'art est issu au début de tous les idéals à la fois ; d'abord chef-d'œuvre anonyme et indirect, au hasard du chaos des civilisations, ensuite recueilli, déduit, filtré, perfectionné, mis au point par le génie des Grecs, qui lui donnèrent enfin une ordonnance dont on s'accorde à déclarer l'originalité exemplaire.

Originalité imperturbable, hallucinante, dont les siècles demeureront à jamais étonnés.

Originalité non d'improvisation, mais, au contraire, d'un raisonnement magnifique, au point qu'elle reste un modèle éternel, si tant est qu'une harmonie demeure essentiellement harmonieuse dans le rythme invariable de la nature.

Mais n'anticipons pas et, au prochain chapitre, nous poursuivrons notre voyage à travers l'antiquité.

CHAPITRE II

L'inspiration initiale et les styles

On s'accorde pour trouver en Égypte les traces de la civilisation la plus lointaine et, par là même, la marque d'un premier style caractéristique.

Nous passerons les initiales constructions attribuées aux Pélasges, di Les cyclopéennes, que les ruines de Tirynthe, de Mycènes, de Platée, nous montrent sans intérêt esthétique.

Auparavant les peuples sont nomades et vivent à l'état sauvage ; leur maison est une grotte², une caverne, une hutte au hasard des ressources du terrain ; on campe.

Selon la nature du sol et la configuration des lieux, on s'adonne à l'agriculture, on chasse, on pêche.

Les cités lacustres naissent chez les sédentaires, comme l'idée de la tente chez les pasteurs, contraints de voyager sans cesse, suivant les saisons, pour trouver les pâturages nécessaires à leurs troupeaux.

Point de meubles à vrai dire : le premier lit est une litière, on couche sur des peaux de bêtes ou sur des feuilles sèches ; la première table est une pierre plate posée horizontalement sur d'autres pierres verticales ; le premier siège est un billot.

Comment l'art pouvait-il présider à tant d'inconfort et de provisoire !

Cependant, le pittoresque du premier « home », si rudimentaire soit-il, pourrait tenir lieu d'un style. Entrons dans la caverne de l'homme primitif, examinons son caractère.

Rudesse, naïveté, saveur farouche, ténèbres impressionnantes. Aux parois, des peaux de bêtes barrées de haches en silex, sont accrochées : ce sont les premières panoplies. Ici, assise sur un crâne d'auroch, une femme, parée de colliers faits de coquillages et de dents d'animaux, écrase du grain entre deux pierres. Sa nudité se cache en partie sous des fourrures et sous des plumes. Là, un ours éventré, à demi dépecé, gît à terre.

Des branchages, encore, se tordent dans des coins qu'ils égaient un peu de leur claire fouillée, tandis qu'au plafond bas de la caverne pendent des guirlandes d'oiseaux fraîchement tués.

Ce caractère, ce pittoresque équivalent en vérité, à un style, si toutefois l'œil n'y retient que l'effet avantageux d'un beau désordre.

Mais nous reviendrons à l'art égyptien, né d'une civilisation sereine dans un peuple de foi et d'idéal.

Lorsque l'homme a satisfait aux strictes nécessités, il se repose et pense, et son imagination vagabonde alors favorablement à l'art.

Puis, il examine la Nature et se conforme à elle. C'est ainsi que « l'arbre inspire la colonne dont les cannelures, séparées par un listel, semblent exprimer l'idée d'un faisceau, et l'astragale, simplification de l'image des liens, figure l'énergique linéament des tiges ».

Ce sont les Égyptiens adoptant pour leurs chapiteaux le bouton ou la fleur épanouie du lotus, la feuille du palmier ; ce sont les Grecs lisant le chapiteau corinthien dans une feuille d'acanthé.

Tandis que les Égyptiens s'inspiraient, pour leurs chapiteaux, du bouton ou de la fleur épanouie du lotus, de la feuille du palmier, nous devons donc, à la feuille d'acanthé, la genèse du chapiteau corinthien. Écoutons à ce propos la gracieuse légende contée par l'architecte romain Vitruve.

« Une jeune fille de Corinthe étant morte au moment de se marier, sa nourrice posa sur son tombeau, dans une corbeille, quelques petits vases que cette jeune fille avait aimés pendant sa vie, et pour les mettre à l'abri, elle recouvrit la corbeille d'une tuile. La racine d'une acanthe s'étant trouvée par hasard en cet endroit, lorsque, au printemps, les feuilles et les tiges commencèrent à pousser, elles entourèrent la corbeille, et, rencontrant les angles de la tuile, elles furent contraintes de se recourber à leur extrémité en forme de volutes.

« Callimaque, passant près de là, vit cette corbeille, remarqua la grâce et la nouveauté de ces formes, et y puisa le modèle des chapiteaux qu'il fit exécuter à Corinthe. Il fixa ensuite les règles et les proportions de l'ordre corinthien. »

Et sans quitter la légende, voici quelle serait l'origine du chapiteau ionique.

Un architecte aurait un jour déposé son plan sur une colonne encore dépourvue de son chapiteau. Ce plan tracé sur peau ou sur papyrus, sous l'action de la pesanteur ou de l'humidité, se serait enroulé ou gondolé de chaque côté de la colonne, formant les volutes, et une dalle placée dessus pour que le vent ne l'emporte point donna le tailloir.

Malgré la légende, la copie des cornes du bélier n'apparaît point douteuse pour la suggestion de cet ordre, ainsi que la coiffure des femmes à cette époque. Origine à rapprocher de celle que nous contons plus loin à propos du meuble.

C'est « l'Indien asseyant la plate-bande de ses édifices sur des éléphants ; c'est le Persan remplaçant le chapiteau ([fig. 19](#)) de ses colonnes par une double tête de taureau ; c'est le Grec, encore, faisant servir des mufles de lion à vomir l'eau de pluie. »

Puis c'est au tour de la ligure humaine : des corps souples de jeunes filles suggéreront les cariatides ([fig. 20](#)) qui supporteront des linteaux de marbre comme des corps

d'hommes robustes varieront les colonnes sous forme d'atlantes.

FIG. 19. — Chapiteau de Suse (Perse).



Voici l'origine des cariatides, selon Vitruve : « Les citoyens de Caryæ, ville du Péloponèse, s'étant ligüés avec les Perses contre les Grecs, en furent punis par la prise de leur ville dont tous les habitants furent passés au fil de l'épée, tandis que les femmes étaient traînées en esclavage.

« Non content de les forcer à suivre la marche du triomphe, le vainqueur prolongea le spectacle de leur humiliation en les obligeant à garder leurs longues robes de matrones et leurs parures, et, pour éterniser la mémoire d'un tel châtiment, les architectes imaginèrent de les représenter dans les édifices publics, faisant l'office de colonnes et condamnés à gémir en effigie sous le poids des architraves.

FIG. 20. — Cariatide.



« Les Lacédémoniens en usèrent de même lorsque, sous la conduite de Pausanias, fils de Cléombrote, ils eurent défait les Grecs à la bataille de Platée. Ils élevèrent une galerie qu'ils appelèrent Persique, dans laquelle l'entablement était soutenu par les statues des captifs vêtus de leurs habits barbares. C'est de là que vient l'usage suivi par plusieurs architectes, de substituer aux colonnes des statues grecques, et d'ajouter ainsi aux richesses de l'art un nouveau motif de décoration. »

Les atlantes eux, emblèmes des Carthaginois vaincus, portaient la corniche en s'aidant de leurs bras et semblaient faire un effort pour ne pas plier sous le fardeau, mais « avec un sourire bestial. »

Et même, si l'on en croit Henry Havard (Histoire et Physionomie des styles), la suggestion du physique humain eut encore de plus singuliers retentissements.

« ... Avec les bottes (nécessitées sous Louis XIV par l'état de malpropreté des rues remplies de fange) la jambe se présentait tout d'une venue, assez semblable — qu'on me pardonne l'expression, écrit l'auteur — à un fût de colonne...

« ... Avec les carrosses, cette mode tyrannique prit fin. Les hommes se montrèrent « en jarretier », comme dit Brienne. La jambe apparut alors avec ses rondeurs suggestives, ses fines attaches, ses renflements harmonieux, et il est à croire que cette vue impressionna très fort les regards, car, partout dans le mobilier, la colonne droite et rigide, mise en vogue par l'architecture classique, fut remplacée par des formes « à mollet ».

« Les piétements des chaises, des tables, les quenouilles des lits furent gratifiés de renflements significatifs, applications d'autant plus naturelles qu'on avait déjà pris l'habitude d'identifier les principaux meubles à bâtis avec ceux du corps humain.

« On disait les pieds, le dos, le siège d'une chaise, les pieds et l'entre-jambe d'une table, etc.

« Ce nom de mollet fut même appliqué au balustre : « petit pilastre renflé vers son milieu et composé de quatre parties : le piédouche, qui sert de base ; la poire, nom qu'on donne à la partie renflée ; le col, qui va en s'amincissant ; et le chapiteau, qui couronne le tout », si bien que balustre et mollet étant quasiment devenus synonymes, on appela les meubles à pieds renflés « des meubles à balustres »... »

D'autre part, écrit E. de Goncourt : « En regardant dans le petit parc de Saint-Gratien un cèdre déodora, ses étages de branches déchiquetées allant en diminuant jusqu'à son sommet, j'ai comme une révélation que la pagode, dans la construction chinoise, a été inspirée par l'architecture de cet arbre, ainsi que l'ogive, dit-on, le fut aussi par le rapprochement, en haut, d'une allée de grands arbres. »

Après l'influence esthétique, voici l'influence morale.

Au moyen âge, surtout dans nos contrées du Nord, l'architecte gothique adoptait les formes élancées ; il aimait les aspérités, une certaine agitation âpre et aiguë, et ce goût était partagé par les peuples.

Au contraire, à l'époque de Périclès, l'architecte grec recherchait en tout et partout le calme et la simplicité, l'ordre et la mesure, et telles étaient aussi les aspirations du peuple grec.

D'où une forme historique d'art symbolisant un système d'idées, puisque l'architecture n'est que le reflet du caractère d'une époque.

Le temple de Karnak, le Parthénon, l'arc de Titus, Sainte-Sophie, l'abbaye aux hommes, de Caen, Notre-Dame de Paris, Chambord, Versailles, le Palais Législatif sur les bords de la Seine, sont tous symboles, en effet, tous expressions de systèmes d'idées, tous manifestation visible d'un monde physique, intellectuel et moral.

Aussi bien Cuvier note encore l'action du sol sur la variété des styles : « La Lombardie n'élève que des maisons de briques, à côté de la Ligurie qui se couvre de palais de marbre.

« Les carrières de travertin ont fait de Rome la plus belle ville du monde ancien ; celles de calcaire grossier et de gypse font de Paris une des plus agréables du monde moderne.

« Michel-Ange et Bramante enfin n'auraient pu bâtir à Paris dans le même style qu'à Rome, parce qu'ils n'auraient pas trouvé la même pierre. »

Une connaissance plus approfondie de la nature, de la fabrication et de la résistance des matériaux a conduit les nations modernes, comme à leur insu même, à un nouveau genre de construction.

« Après le mélange du bois, de la pierre et des métaux aux effets inattendus, les combles hourdés en fonte et en fer, qui, soutenant de légères feuilles métalliques, recouvraient d'abord de grands édifices, donnèrent le modèle d'arches immenses en fer. Les cordages, les lianes à la force desquels l'Indien se confie pour traverser des torrents à bords escarpés. inspirèrent les ponts suspendus.

« Une combinaison de fer, de fonte et de verre permit d'établir des magnifiques galeries de plantes exotiques. On remplaça les portes cochères massives de nos maisons par d'élégants panneaux de fonte à jour. Aux lourds piliers sous lesquels étaient établis autrefois nos marchands, ont succédé les cages transparentes de glaces maintenues par de légères baguettes métalliques, et même ces glaces se maintiennent d'elles-mêmes... »

Des variétés d'habitations primitives, d'autre part, dérivèrent les principaux systèmes de construction.

« Les fabriques chinoises et japonaises étaient une imitation exacte de la tente ; les temples souterrains de l'Hindoustan et de la Nubie auraient les plus grands rapports avec les antres des peuples troglodytes ; enfin la cabane serait le prototype des beaux édifices de l'antiquité grecque et romaine. »

Et puis, la conception élémentaire des dolmens, aux pierres brutes plantées en terre sur deux rangs parallèles, a pu suggérer les colonnes et les murs — suivant que ces pierres étaient plus ou moins espacées entre elles — du vieux sanctuaire égyptien ; comme les pyramides et les pagodes de l'Inde, les vastes tombeaux égyptiens tirèrent sans doute leur origine des tumulus ou amas de terre factice recouverts de maçonnerie.

« Pourtant, si les anciens Égyptiens ou les Arabes d'Égypte ont adopté, avec les mêmes ressources de matériaux, les premiers un système rectiligne sévère, et les seconds le système des arcs en ogive et des dômes plus ou moins pointus, c'est bien à une différence de goût et d'esthétique qu'il faut attribuer ces variations constructives.

« L'esprit énergiquement conservateur, qui parle dans les monuments de l'ancienne Égypte, est bien ce même esprit d'immobilité presque inorganique qui caractérise le système social de ce peuple.

« L'arc et la voûte, par leur poussée constante, auraient mal exprimé cette impassibilité si chère aux âmes égyptiennes, et il n'est pas d'autre explication à donner de la préférence esthétique en question, pour la plate-bande d'abord et les masses énormes, difficiles à remuer.

« Aussi bien les Égyptiens, malgré qu'ils connussent le système des arcs et des voûtes, de même que les Grecs, ont par raison esthétique et non seulement parce qu'ils possédaient de magnifiques carrières, construit les uns des salles hypostyles à colonnes et à plates-bandes, les autres des temples hypèthres, ouverts comme des cours.

« Y eut-il jamais salle d'assemblée plus inconmode que la salle hypostyle ([fig. 21](#)) encombrée de colonnes, qui gênaient à la fois la vue et la circulation ?

« Fut-il jamais statue précieuse moins protégée que celle figurant dans un temple hypèthre ou à ciel ouvert ? »

Cela est, d'après M. Félix Monmory à qui nous empruntons cette thèse intéressante, une des preuves de l'impulsion esthétique dominant les motifs d'utilité et de raison à opposer à la précédente constatation de Cuvier.

FIG. 21. — Salle gypostyle de Karnak.
Gravure extraite de l'Histoire de l'art de MM. Perrot et
Chipiez) Hachette, Editeur.



D'ailleurs, après le sentiment de stabilité et de durée exprimé par l'art architectural égyptien d'après un modèle massif et inorganique comme le rocher et la montagne, la visée idéale des Grecs se transforme au contact des proportions et de l'harmonie exprimées dans la nature par les créations organiques (voici que se poursuit ici l'observation de H. Havard), dont les plus hautes représentations s'offraient chaque jour aux yeux des Hellènes, dans leurs athlètes vigoureux, leurs coureurs agiles et leurs délicates Phryniés.

En dehors des acceptations idéales différentes, des caprices d'inspiration divers, soit humains, soit végétaux, soit animaux ; en dehors aussi de la nature du sol et en dépit encore des influences et des emprunts inévitables aux présentes conceptions, il apparaît, d'autre part, qu'une question indépendante des mœurs ait agi sur les styles.

C'est d'ailleurs cette personnalité de l'individu qui donne une originalité à des styles déjà vus, tellement ils sont adaptés en propre.

L'architecte, le peintre, le sculpteur, quel que soit leur génie, ne peuvent imaginer, créer, que d'après une science établie sur les chefs-d'œuvre précurseurs. On a dit : « le style c'est l'homme », en parlant de la pensée écrite ; or, l'émanation de cette intimité ne s'exerce point dans l'ignorance des premiers auteurs. Bien au contraire, ce parfum n'a d'agrément que parce qu'il a profilé délicieusement, mais originalement, des autres parfums.

D'ailleurs, pour revenir à l'architecture, sœur des styles du mobilier, il est presque certain qu'un génie ignorant des styles précurseurs rééditerait sans le savoir un de ces styles, alors qu'un érudit des styles, au contraire, en s'efforçant de ne pas retomber dans les styles précurseurs qu'il connaît, aurait plus de chances de s'exprimer originalement.

Au surplus, le génie ignorant manquerait malgré tout d'expérience, dans son impersonnalité inconsciente, et cette expérience, en somme, source de solidité, de confortable, avant de se rattacher à l'esthétique, est supérieure ou prédominante dans l'habitation.

Reste l'originalité après l'expérience, vertu sinon impossible dans un certain sens qui confinerait à la folie, du moins délicate et peut-être prétentieuse après les chefs-d'œuvre définitifs que l'architecture nous a laissés.

Aussi bien, ce n'est que par des variations et variantes, ce n'est que par des adaptations que les architectures ont acquis entre elles leur originalité ; d'où, décidément, l'avantage de l'expérience, même sans génie, sur le génie ignorant.

Quant à l'art de la construction sacrifiant au décor, au détriment du but pratique de la maison, il serait nul : voilà pourquoi l'architecture de la maison ou du meuble est

limitée, dans sa ligne, à la commodité et à la précision de l'usage.

Lorsque nous parlerons du « style moderne » florissant à nos jours, nous développerons le chapitre de : l'art répondant à son but hors lequel il n'y a point d'art, du moins en ce qui a rapport à notre sujet. Et, en attendant, nous aborderons la convenance de l'art et des styles avec leur décor.

Que dire, en effet, de ces monuments néo-grecs, néo-romains détonant si singulièrement sur nos ciels maussades !

Sans compter que leurs proportions gigantesques nuisent à l'échelle harmonique des maisons simples environnantes !

Voilà le palais du Trocadéro isolé en son style néomauresque parmi des immeubles style... Grévy !

C'est l'obélisque de Louqsor ([fig. 26](#)) étonnant dans le désert de... la place de la Concorde, à Paris !

C'est la rue des Colonnes... égyptiennes, près de la Bourse, à Paris !

Et tant d'autres fontaines et de monuments dont nous causerons lors du style Empire.

En vérité, la convenance des styles correspond au climat sous lequel ils naissent, et il faut avouer que le palais Garnier (maison des jeux de Monte-Carlo) et les jardins suspendus qui l'accompagnent à la mode de Babylone, s'ils ne déparent point le lieu où hante le rastaquouère, contredisent au site !

Voyez que toujours les végétations s'harmonisent au décor ainsi qu'à la parure de ses habitants ; les méridionaux adoptent fort judicieusement des couleurs criardes, joyeuses sous le soleil, qui choqueraient sous notre nue grise ; les arbres du Midi produisent des oranges et les nôtres des pommes, pour la même raison d'harmonie.

C'est la beauté noble, mais froide, de la Vénus de Milo, dont le corps sobrement drapé de lin ou de bure s'adapte

parfaitement à la majesté du temple grec ; c'est le sourire aimable de « gentes dames » richement vêtues de satin et de velours, parées de bijoux, qui nous enchante à la fenêtre d'un palais coquet et riant de l'époque Renaissance ; ces gentes dames qui posèrent les Vénus de leur temps, si avenantes, si gracieuses !

A chaque style, enfin, son caractère, sa grandeur et sa convenance différents.

Aux pays pluvieux les toits en pente, aux pays de soleil les terrasses et les toits plats.

Aussi bien le temple indo-chinois rappelle la construction chinoise, non par la volonté d'une architecture similaire, mais parce que la chaleur du climat et la violence des orages imposent des règles de construction identiques.

Voilà l'explication des toits considérables, en pyramide, propres à l'Extrême-Orient et la raison d'une ouverture au nord d'un côté sur quatre des murs qui soutiennent ces toits, ainsi que la logique de l'emploi général des colonnes pour donner plus de fraîcheur.

D'autre part, les religions, qui toujours ont inspiré l'art, lui ont encore dicté son esprit : du haut du minaret, chez les Turcs, le muezzin appelle le peuple à la prière, d'où la hauteur typique de ce minaret, et le clocher de l'église catholique s'élève haut dans les airs afin que les fidèles reconnaissent de suite, planant au-dessus des maisons d'alentour, le siège de leur culte.

On pourrait multiplier les exemples de ce genre ; nous verrons plus loin, au surplus, les chrétiens des Catacombes se souvenir de leur martyre lorsqu'ils édifieront leurs églises.

Or, répétons-le, la solidarité de l'architecture avec le meuble, solidarité sur laquelle nous reviendrons maintes fois et en détail, nous dispense d'insister davantage sur des convenances parallèles et analogues.

CHAPITRE III

Les styles : Égyptien, Assyrien, Grec, Romain, etc.

Pour en revenir aux Égyptiens qui, dans l'antiquité, offrent le premier art typique, nous aimons à nous figurer ce peuple, sacrifiant dans le calme de ses idées, à une féconde oisiveté.

Et voici ce qu'il a imaginé ou ce dont il a merveilleusement profilé dans sa quiétude : la colonne remplacera esthétiquement la poutre, c'est-à-dire qu'à l'indispensable laideur on substituera une artistique équivalence.

FIG. 22. — Lotus.



La tige raboteuse du palmier ou bien la tige lisse du lotus (fig. 22) s'épanouira en chapiteau (fig. 23) à son extrémité, soit en feuillage, soit en fleur.

Puis, le siège aux quatre pieds exigés pour l'équilibre empruntera aux extrémités animales leur découpure agréable, la légèreté et l'amusement de leur aspect ; à moins encore que ces pieds ne rappellent la fleur.

Quant au lit, il figurera, par exemple, quelque hamadryas démesurément allongé, sur le dos duquel on se couchera.

De la tête à la queue, ce cynocéphale sera exactement représenté, ses pattes formant les pieds du lit ; à moins que

quatre mufles de lions, symétriquement, n'ornent le cadre du lit ayant, pour pieds, les jambes du « roi des animaux » terminées par des chevilles coniques.

FIG. 23. — Chapiteaux égyptiens.



Cette préoccupation de dénaturer d'abord naïvement l'objet usuel constitue le premier pas vers la décoration de style qui, à travers les siècles, devient un but essentiel.

Ensuite, les Égyptiens cherchent dans la rareté du monolithe géant une forme d'art : c'est l'obélisque (fig. 26) dont ils flanquent, à droite et à gauche, leurs pylônes ou hautes murailles imposantes en leur massivété.

Voyez leurs pyramides, d'une grandeur géométrique si poignante dans l'immensité plate du désert !

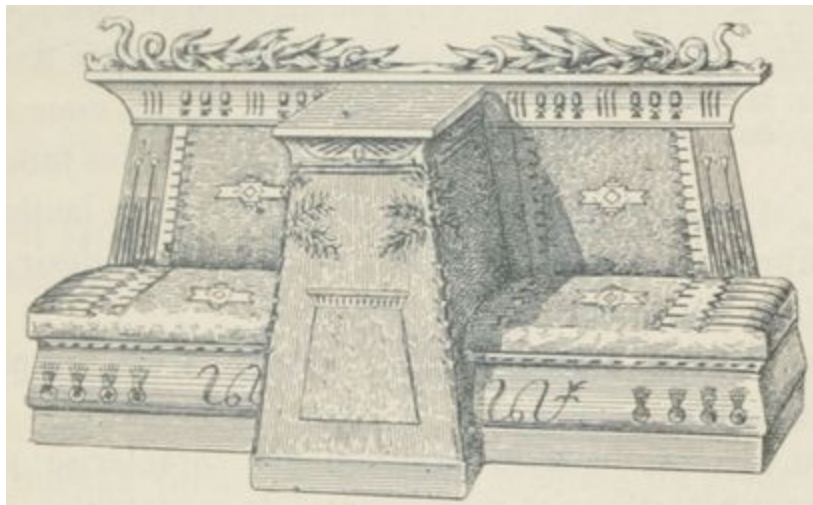
Voyez leurs colosses aux proportions terrifiantes, à l'égal des dieux qu'ils incarnaient ! Voyez leurs sphinx (fig. 24) géants !

Songez aussi que l'art égyptien ne s'emploie qu'à glorifier sa religion, songez que cet art n'est stimulé en ses altitudes que par sa foi. Ses temples sont gigantesques comme la piété qui les édifie.

FIG. 24. — Sphinx (Egypte).



FIG. 25. — Meuble égyptien.



D'autre part, pour chanter la vie et les exploits de leurs pharaons, ne croyez pas que les inscriptions égyptiennes sur les monuments dépareront jamais ces monuments. Bien au contraire, leurs hiéroglyphes sont des illustrations charmantes à l'œil et par la couleur et par le dessin, leurs tissus hiéroglyphés, pareillement.

FIG. 26. — Obélisque de Louqsor.



Si l'on poursuit l'énumération du mobilier égyptien, (fig. 25), on trouve des coffres, des guéridons, des fauteuils, des tabourets, des tables, assez semblables comme silhouette aux nôtres et, quant à l'ornementation, elle consiste en applications de métal, d'ivoire, de nacre et de bois précieux.

D'une manière générale, ces meubles sont revêtus d'une couleur vive, et, des coussins sur les fauteuils et les tabourets, et, sur les lits, des sortes de sommiers en lanières de fibres ou de cuir, témoignent du premier désir de confortable.

Les coffres, eux, sont des maisons ou des temples en réduction.

Au résumé, le style égyptien est caractérisé par l'aspect hiératique et monumental de sa statuaire, par son chapiteau et sa colonne (palmier ou lotus), par son sphinx, par ses colosses à têtes de pharaons ou ses dieux à têtes d'animaux, par son obélisque (fig. 26) et ses pyramides, par ses hiéroglyphes si décorativement disposés, par la

proportion vaste enfin de ses édifices. Ne point oublier au surplus le motif ornemental égyptien typique du scarabée sacré. Mais passons à l'art phénicien.

FIG. 27. — Taureau ailé de Khorsabad (art antique assyrien).



De celui-là, rien à signaler d'original, on en connaît d'ailleurs fort peu de chose. Les Phéniciens auraient été des exportateurs plutôt que des créateurs, bien que d'aucuns voient en eux des ancêtres du génie grec, hypothèse qui sourit à notre conception de l'art issu d'un faisceau d'idéals confus au premier âge.

Toujours est-il que l'on s'accorde à ne voir en l'art phénicien qu'une inspiration mâtinée d'égyptien et d'assyrien. En revanche (n'est-ce pas pour la raison que des témoignages nombreux de cette civilisation nous sont parvenus ?) on reconnaît unanimement en l'art assyrien une originalité exaltée par l'éloge de la puissance royale.

FIG. 28. — Génie à quatre ailes, de Khorsabad (art antique assyrien).



L'architecture de ce peuple est somptueuse ; elle rappelle d'autre part la majesté égyptienne, en gardant néanmoins un pur caractère. Les portes ornées de taureaux ailés (fig. 27), découvertes à Khorsabad, sont typiques, et les bas-reliefs (fig. 28), notamment ceux qui chantent les exploits cynégétiques du roi Sargon, ne le sont pas moins.

Ils nous édifient non seulement sur la noblesse des attitudes de ce peuple, mais encore sur l'opulence de sa parure et de son vêtement.

Le style du mobilier assyrien est également caractéristique, à l'exception de certains trônes, lits, escabeaux et tables en or réservés aux temples et palais, plutôt pour la glorification de la richesse que par amour de l'esthétique.

On a conservé des meubles assyriens d'une élégance singulière et tout au moins des débris d'une reconstitution

aisée où l'on voit des montants en bronze s'ajoutant au bois et des revêtements métalliques le parant.

La décoration est souvent aussi en marqueterie et le bâti des meubles s'inspire avec ingéniosité de la fleur ou de l'animal. Tous ces vestiges parlent de luxe et, en dehors de leur matière précieuse, leurs peintures ardentes témoignent d'une ostentation bien orientale.

De même que nous ne trouvâmes rien de caractéristique à relever en Chaldée, parce que l'Assyrie doit à cette précédente civilisation les éléments de la sienne, nous passerons sur l'art en Judée, inexistant pour des raisons de religion et pour cause sans doute d'impuissante rivalité avec les arts égyptien et assyrien supérieurs.

Mais en Perse, il nous faut remarquer un style propre, bien qu'on y lise naturellement des emprunts aux précédentes expressions. A retenir les chapiteaux persépolitain et de Suse ([fig. 19](#)) et, plus tard, si la Perse subit comme les autres provinces de l'Asie-Mineure l'influence du style grec, les exigences du climat et ses mœurs particulières lui dicteront cependant des adaptations personnelles.

Nous en arrivons à l'art grec qui, après quelque contagion orientale, au début, découvrira, pour sa gloire, une superbe originalité.

Sans parler de la période archaïque où nous ne démêlons que des curiosités sans paternité bien certaine, nous nous arrêterons à l'art grec sous Périclès, c'est-à-dire lorsqu'il touche à sa splendeur la plus palpable.

Nous avons dit les ordres d'architecture, qui donnent à la construction une formule de pittoresque inoubliable marquée par le Parthénon ([fig. 29](#)) et tant d'autres temples d'une grandeur, d'une mesure et d'une sobriété tout exemplaires ([fig. 30](#) et 31) ; il ne rentre point dans notre cadre de nous étendre davantage sur ces bijoux de la pensée idéale, non plus que nous ne nous arrêterons sur la

sculpture grecque immortelle sous le ciseau de Phidias et de son école.

FIG. 29. — Ruines du Parthénon (art antique grec).



Quant au mobilier grec, composé de menus bibelots et de trônes, de lits, de trépieds, etc., il est uniformément d'airain ciselé, bien que l'on ait retrouvé aussi des coffres en bois de cèdre enrichis d'incrustations d'or et d'ébène, ainsi que des cercueils d'une ébénisterie remarquable. D'ores et déjà, il nous faut retenir dans l'ornementation grecque l'introduction typique de la feuille d'acanthé, et nous insisterons ensuite sur les motifs sculptés, gravés ou peints qui parent les moulures ornées, car les autres moulures simples (réglet, tore, astragale, cavet, etc.) et les moulures couronnées (larmier, doucine, etc.) échappent à la description de la plume.

FIG. 30 — Fronton grec.

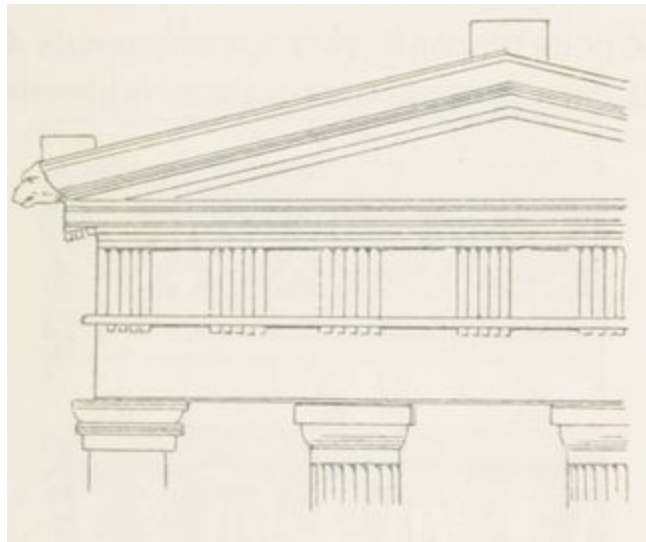
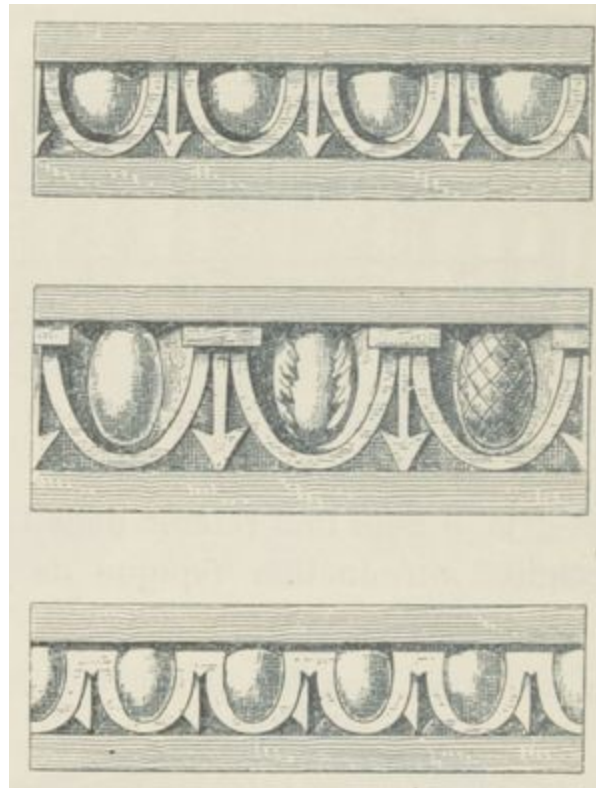


FIG. 31. — Fronton du temple d'Égine avec tympan sculpté et des acrotères (d'après Ch. Blanc).



Comme nous rencontrerons ces ornements dans l'art romain et dans presque tous les ensembles décoratifs des temps modernes, de la Renaissance jusqu'à nos jours, on saisit l'intérêt de s'en imprégner.

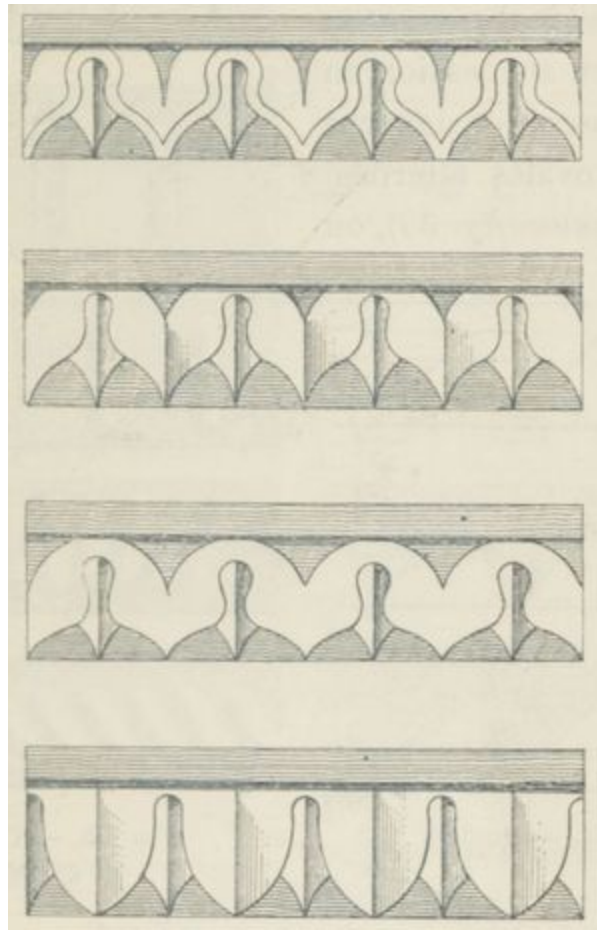
FIG. 32. — Oves.



Ornements de style grec : les oves (fig. 32), succession d'ornements ovoïdes ressemblant à certains fruits renfermés dans une espèce de coque comme la châtaigne.

Les palmettes, imitation sans doute d'un feuillage de lotus, aux feuilles arrondies et recourbées en dedans, alternant avec un autre feuillage aux feuilles aiguës et recourbées en dehors.

FIG. 33. — Rais de cœur.



Les entrelacs, combinaison de lignes courbes pénétrant en tresse les unes dans les autres.

Les postes (fig. 34), ou enroulement de spirales en suite non interrompue.

Les méandres (fig. 40) (guillochis, grecque), ou entrelacement de lignes brisées, coupées à angle droit.

Les rais de cœur (fig. 33), ou fleurons alternant avec des feuilles d'eau.

Les perles et pirouettes (fig. 37), ou succession en manière de collier, de corps ronds et ovales alternés.

Les canaux (fig. 35), ou courtes cannelures au fond desquelles apparaissent des feuilles aiguës.

FIG. 34. — Postes.

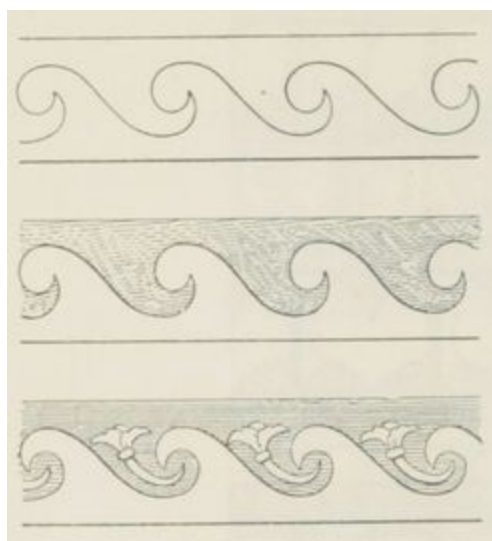
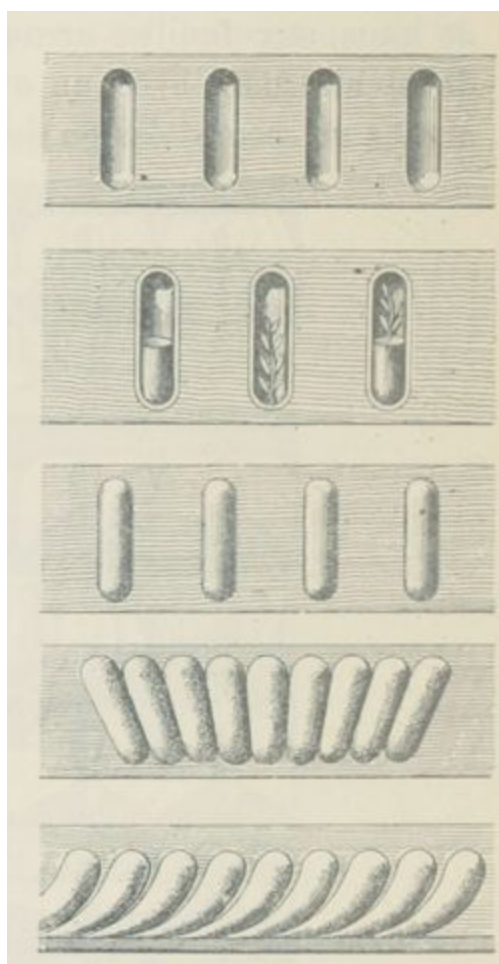


FIG. 35. — Canaux el godrons.



Nous donnons aussi le tore à feuilles de laurier (fig. 38) employé par les Grecs, les Romains et sous la Renaissance, et le bâton rubané, le câble, les rosaces (fig. 39), appartenant, d'une manière générale, à l'architecture antique.

De même que nous insistâmes sur la connaissance des ordres d'architecture, nous ne poursuivrons notre objet qu'après que le lecteur aura gravé dans son esprit cette énumération fondamentale.

Bref, nous voici arrivés (en enjambant l'art étrusque que nous revivrons dans sa beauté essentielle, par la suite) en pays romain, et il nous suffira de désigner le style singulièrement entaché d'impersonnalité de ce peuple, dans les débris que nous avons exhumés des ruines d'Herculanum et de Pompéi.

FIG. 36. — Grecques.

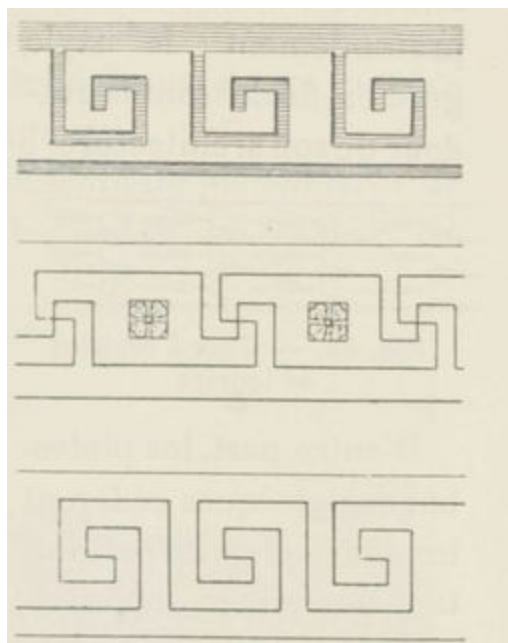
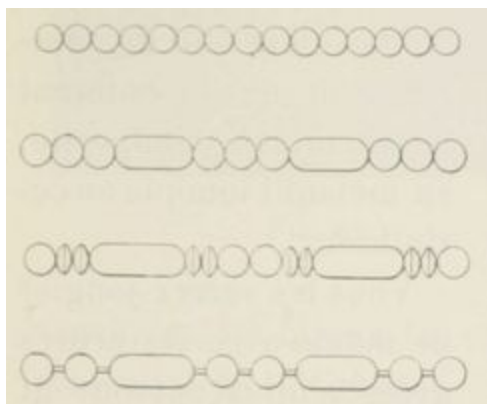


FIG. 37. — Perles, olives, perles et pirouettes, piécettes.



Que remarquons-nous au surplus dans les ruines de leurs monuments ou du moins qu'imaginons-nous dans leurs restaurations, avant que de chercher leurs meubles sous la lave ?

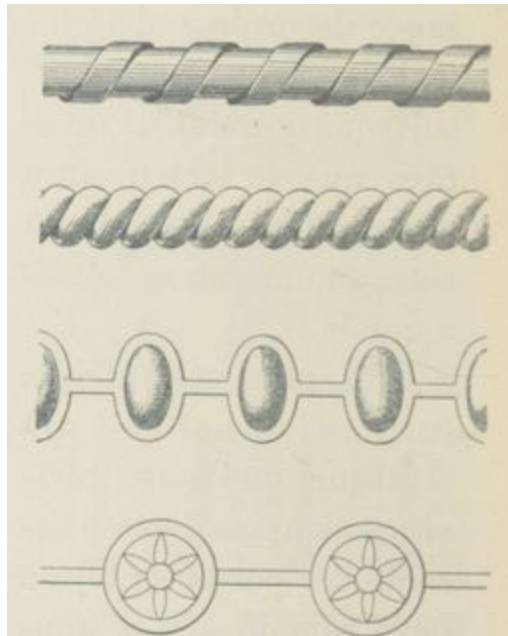
D'abord, les Romains avaient amélioré l'emploi de la voûte et des arcades inventées par les Étrusques. L'introduction de l'arc dans l'architecture modifiait profondément le style grec en fléchissant la raideur de son architecture.

FIG. 38. — Tore à feuilles de laurier



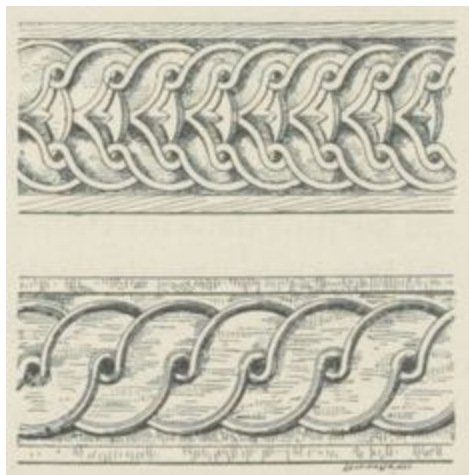
D'autre part, les plates-bandes grecques cédèrent le pas aux arcades permettant des piliers très éloignés autant qu'une succession harmonieuse d'arcs.

FIG. 39. — Bâton rubané, câble, rosaces.



Ce sont encore les Romains, dans leur soif de combinaison, qui inventèrent le chapiteau composite, en mêlant l'ionique au corinthien.

FIG. 40. — Méandres.

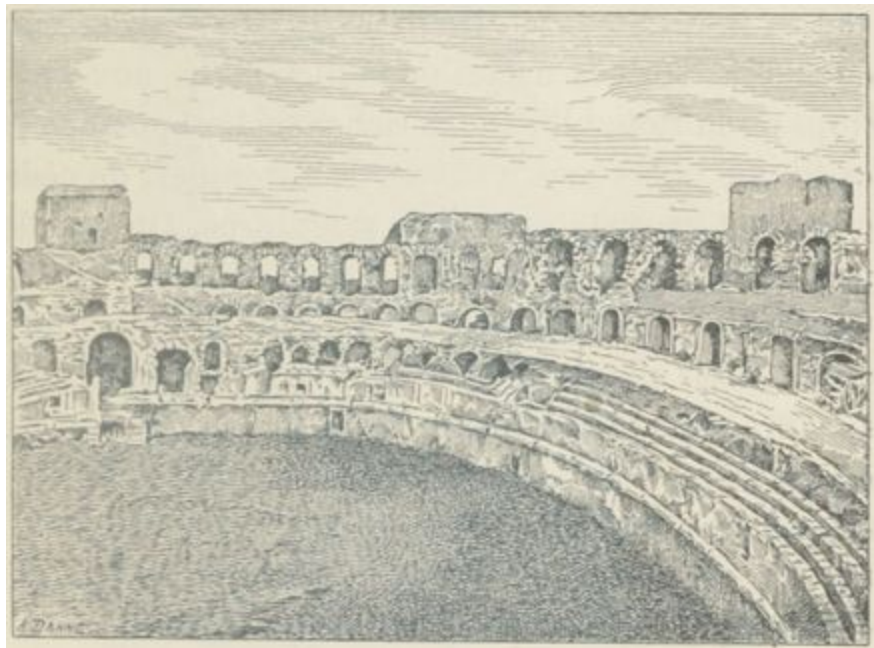


Vous les verrez jongler de même avec les ordres grecs, remplaçant souvent la sobriété par la profusion, non sans une grande beauté toutefois, qui leur tiendrait lieu, presque, de personnalité malgré ses ressemblances.

Sa statuaire pareillement emprunte sans vergogne à la statuaire grecque avec moins de génie, mais peut-être avec un accent de réalisme et une conviction d'une différence avantageuse.

Pourtant, si l'on tient à l'essentielle personnalité de l'art romain, voici qu'avec les palais de marbre, les mosaïques, les bijoux, les camées, etc., on repasse les trouvailles de la Grèce...

FIG. 41. — Ruines du Colisée.



Mais peu importe, la Maison Carrée et les arènes de Nîmes, le Colisée (fig. 41), le théâtre d'Orange, etc., ont bien un aspect propre, à moins que, sous l'appellation de gréco-romain, la conception supérieure de ces deux peuples ne s'associe et ne se fonde dans une parallèle beauté. Aussi bien, si nous ne parlâmes pas des meubles grecs, c'est que nous devons retrouver les mêmes chez les Romains, du moins quant à la structure, sinon quant à la destination.

Voici les lits à plusieurs places, groupés autour de la table ronde ou carrée, voici des lits en forme de sigma.

« Les Spartiates, les Romains des premiers temps couchaient sur des nattes de paille ; mais, aux beaux temps de la République, les riches surtout possédaient des lits de bois rares, d'ébène, de citronnier, de cèdre, embellis d'incrustations et de sculptures. On accédait à ces lits par des gradins. »

Voici les sella ou sièges sans dossier, quels qu'ils soient. Les sièges à dossier s'appelaient cathedra ([fig. 42](#)). Voici la chaise curule, en ivoire ou en métal, aux pieds en X et le solium ou trône à diverses affectations, sans bras ni dossier, pour les magistrats de la République, et en bois ou en marbre, pour les familiers de la maison ou pour une divinité.

Sans compter une multitude de bancs, de trépieds ([fig. 43](#)), de tabourets et de coussins, et des bibelots portatifs en métal, éparpillés dans des salles vastes aux murs nus ou parés de sobres draperies, ou égayés de fresques et de mosaïques, aux plafonds souvent à jour soutenus par de larges colonnes se rejoignant entre elles, parfois au moyen de guirlandes de feuilles enrubannées.

Mais on n'en finirait pas de noter les fontaines jaillissantes éparses dans les villas romaines, les jardins aux plantes aromatiques, etc. ; aussi bien cela nous entraînerait hors de notre plan.

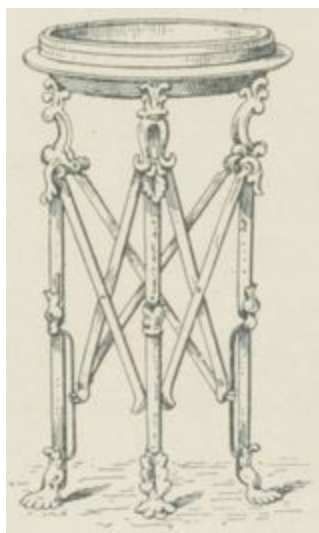
FIG. 42. — Siège grec.



Ce qu'il nous faut retenir présentement, c'est la physionomie des styles précurseurs, leur esprit distinct et tout au moins la qualité de leur emprunt et de leur contagion.

Un rien suffit à différencier une époque ; la preuve en est que nous retrouverons dans le style premier Empire français l'inspiration très nette de la Grèce, de Rome et de l'Égypte même.

FIG. 43. — Trépied grec.



Pour l'instant, nous savons nos ordres et les motifs des moulures ornées grecques, de même que nous n'oublîâmes pas les éléments particulièrement typiques du style égyptien, tellement typiques même, que lorsque l'on regarde notamment le petit temple égyptien situé dans l'île de Philæ, on a l'impression, sans y mettre trop de complaisance, de contempler un temple grec. Répétons-le, tout s'enchaîne ; les styles ne sont que le fruit de plusieurs idéals associés, sous le couvert anonyme de la Beauté éternelle.

Et, au gré de la mode et des événements, ils sont ou plaisants ou graves, en puisant dans le passé l'esthétique satisfaisant au caprice du moment.

Mais la coquetterie, dont nous avons esquissé les premiers atours lorsque, dans la caverne, la femme préhistorique apparaissait recouverte de colliers de pierres colorées, ou de dents d'animaux et de coquillages perforés, va trouver maintenant des satisfactions supérieures, car, chez les Égyptiens, chez les Assyriens ([fig. 44](#) et 45), comme chez les Hébreux et dans toute l'Asie, l'orfèvrerie est déjà poussée à un haut degré de perfection.

On a trouvé dans des sépultures égyptiennes : des pectoraux, des colliers de scarabées, de poissons symboliques, de fleurs de lolus, etc., parfaitement ciselés, mais qui n'approchent point cependant de la bijouterie grecque (fig. 46).

FIG. 44. — Bracelet égyptien.



FIG. 45. — Bague assyrienne.



Les Grecs, en effet, excellèrent dans le travail strict du métal qu'ils repoussèrent avec art et ne soudèrent pas, tandis que les Égyptiens furent des maîtres dans la bijouterie pittoresque.

FIG. 46. — Bracelet grec.



FIG. 47. — Bracelet romain.



Toutefois, l'orfèvrerie romaine (fig. 47) et étrusque nous est davantage familière, grâce aux fouilles opérées dans les nécropoles d'Étrurie et surtout dans les ruines d'Herculanum et de Pompéi qui nous montrèrent des agrafes, des pendants d'oreille, des patères, des miroirs, des fibules, etc., très édifiants comme forme, qualité de goût et beauté ; car les Romains, dans leur amour pour l'or et les pierreries, apportèrent une délicatesse de goût que les Orientaux en général ignorèrent, plus préoccupés qu'ils étaient de l'originalité que de l'esthétique.

Aussi bien les empereurs byzantins, dont nous parlons plus loin, devaient exagérer encore ce luxe du bijou, non sans parfois qu'ils échappent eux aussi au reproche de lourdeur et d'excentricité aggravées par un goût peu délicat.

Pourtant Byzance eut au moins l'excuse du vrai luxe dont la débauche, sans doute, s'amenda dans un grand geste de générale magnificence, « fouillis éblouissant d'émaux, de camées, de nielles, de perles, de grenats, de saphirs, de découpures d'or et d'argent. » (Th. GAUTIER.)

Quant aux Gaulois et aux Francs, ils semblent affectionner les colliers et les anneaux de métal précieux dont leurs tombeaux nous fournissent tant de modèles.

Il nous reste enfin de l'orfèvrerie gallo-romaine nombre de bracelets ou armilles en forme de serpents roulés, de colliers d'or, de plaques, de broches, etc.

D'une manière générale, le style de ces bijoux est inséparable des styles monumental et décoratif. Si le meuble est un petit monument d'architecture, le bijou est un monument d'orfèvrerie en miniature.

Interrogez ce bijou, il porte des dessins que nous reconnâtrons pour les avoir déjà vus au fronton d'un temple, autour d'une colonne ; et sa forme, de même, nous rappellera tel détail d'architecture ou telle courbe d'amphore caractéristique.

Nous aborderons ensuite, au chapitre suivant, les styles du moyen âge, nouvelle étape où s'accroîtront les détails de notre étude qui, suivant notre plan, ne s'attachera guère à devenir le guide pratique qu'elle s'est promis que dès la Renaissance.

Et, après la Renaissance, défilèrent les caractères les plus soigneusement précis et reconnaissables des styles Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, Révolution, premier Empire, Restauration, jusqu'à nos jours enfin, sans préjudice d'une légère incursion dans les pays étrangers.

A chaque chapitre sa tâche, et nous ne répéterons jamais assez l'importance d'une éducation générale des styles avant de toucher à la satisfaction de les distinguer individuellement.

CHAPITRE IV

Les styles du moyen âge

A l'époque gauloise, en dehors des monuments celtiques que nous signalâmes : menhirs, dolmens, etc., nous ne distinguons guère d'originalité dans le style et, dès la domination romaine, ces moindres vestiges de pittoresque, dus plutôt à l'état rudimentaire qu'à un sentiment d'art, se fondent avec la personnalité du vainqueur.

Thermes, théâtres, arènes, etc., sont indifféremment attribués aux Gaulois ou aux Romains, et de même l'ameublement de la Gaule ressemble à s'y méprendre à celui de Rome.

Sous les Francs, même insignifiance caractéristique ; on bataille, et ce n'est qu'à l'ombre de la paix que fleurit une civilisation plus favorable, civilisation indiquée par l'idée chrétienne élevant des monastères auprès des tombeaux de ses saints.

Après Clovis dont le règne indiffère à l'esthétique, Dagobert fait élever une abbaye à Saint-Denis et nous laisse un fauteuil qui porte son nom³, sans toutefois qu'il soit bien typique, tant il ressemble à une chaise curule !

D'autre part, dès l'époque de Charlemagne, on a recueilli des pièces d'orfèvrerie singulièrement byzantines ; il est vrai que les coffrets imputés à cette même époque carlovingienne, ornés de plaques d'ivoire représentant des animaux fabuleux et en marqueterie alternant des bois de différentes couleurs et des incrustations d'ivoire, semblent avoir inspiré plus tard, comme disposition, les artistes ivoiriers italiens.

Sous l'empire d'aspirations religieuses nouvelles, nous allons assister maintenant à l'avènement d'un art nouveau en Occident.

Les catacombes où se sont réfugiés les premiers chrétiens, pour échapper aux persécutions des empereurs, seront le berceau de cet art chrétien qui, peu à peu, devait se dégager de l'esprit antique.

Du moins les peintures à l'encaustique, les riches sarcophages sculptés, sans compter tant d'instruments et d'ustensiles, vases, etc., affirment-ils l'essor d'un idéal inédit dont le caractère serait l'allégorie et le symbole singulièrement empruntés au paganisme.

Toutefois, on démêle dans leur exécution barbare, très inférieure à la qualité des monuments publics de Rome et de celle des palais impériaux, une intention chrétienne qui, au fur et à mesure, se dégagera des réminiscences antiques.

D'ailleurs, lorsque le vaste empire romain se fut incliné devant les croyances nouvelles, lassé de faire des martyrs et d'inventer des tortures, tandis que leurs adversaires, en des images de paix, de bonheur, d'union et d'espérance, exprimaient leur foi, les sujets imaginés dans les catacombes vinrent décorer les églises ou basiliques.

Aussi bien, ces sujets ne seront réellement caractéristiques qu'après Constantin ; époque où l'art chrétien se développa en toute sécurité dans ces églises ou basiliques.

Les peintures alors (les sculptures elles, plutôt rares, et en bas-relief, sur des sarcophages, ne diffèrent pas des peintures comme décor) commencent à s'inspirer de l'histoire et s'appliquent à représenter le Christ, la Vierge, les Apôtres, Abraham et Moïse, Jonas et Daniel, à la façon dont les anciens avaient figuré Persée, Hercule et Thésée.

Ce n'est que lorsque les basiliques enfin eurent succédé aux édifices profanes, que les chrétiens célébrèrent leur

religion par l'image, en reproduisant leur martyre victorieux.

Il est à noter, suivant M. de Rémusat, que les cérémonies religieuses chrétiennes ont gardé l'empreinte funèbre des catacombes : « ... Les lampes et les cierges attestent encore que ces cérémonies avaient pris naissance dans une nuit souterraine. Les cryptes des églises furent des catacombes bâties, et, lorsque la mort les eut peuplées, elles s'emparèrent du chœur, de la nef, des porches, etc., et de la terre même qu'entourait l'église. » C'est des catacombes encore que nous est venu l'usage des niches où l'on place des tombeaux.

Si l'architecture des catacombes (les plus célèbres sont celles de Calliste, de Prétextat, de Domitille) est en réalité plus ingénieuse, sous l'inspiration de la terreur, qu'artistique ; au IV^e siècle, sous Constantin, une architecture latine succède originalement aux anciennes constructions de Grèce et de Rome.

Originalement, surtout par l'intention de se débarrasser des traditions du passé au moyen de toutes sortes d'altérations et d'incohérences, et cet état de choses se poursuit sous les successeurs de Constantin, à travers les péripéties des invasions barbares, peu propices à la création et à la pensée d'une grande architecture.

Bref, avant la décadence des arts qui survient en Occident à partir du vie siècle, mentionnons cette architecture latine née sur les déchets du passé, plutôt adaptation ou réminiscence et amalgame des basiliques profanes, des maisons romaines et des catacombes.

Deux mots sur la basilique, qui fut pendant si longtemps le type des constructions religieuses de la France

La basilique se composait d'un narthex ou portique, d'un atrium, d'où, après avoir franchi le narthex, on avait accès dans l'église même, d'une avenue centrale dite nef (navis), parce qu'elle avait la forme d'un vaisseau ; d'ambons ou

pupitres à l'usage des diacres, pour lire les saintes Écritures, qui garnissaient les galeries latérales réservées aux fidèles ; d'une cathédral pour l'officiant, située à l'extrémité de l'abside ou ensemble de l'hémicycle situé derrière le chœur.

Mais poursuivons, l'Italie va rentrer maintenant sous la domination des empereurs d'Orient. Justinien, qui a fait appeler les artistes grecs, importateurs en Occident du style d'architecture alors en honneur à Constantinople, sera l'instaurateur d'un style dit byzantin.

Le style byzantin est essentiellement oriental, c'est l'Inde, c'est la Perse, c'est la Syrie, c'est l'Asie, dont il chante le luxe du détail et la magnificence ornementale, tandis que la Serbie, l'Arménie et la Russie (voir le Kremlin, [fig. 48](#)), représentent exactement son type monumental.

Le décor byzantin, bien que souvent d'une surabondance éloignée du bon goût, est d'un grand caractère ; nous le retrouvons encore dans l'architecture musulmane, en Espagne, en Égypte ; bref, l'art byzantin est parfaitement original malgré son « clinquant » et grâce à sa silhouette inédite.

Quant à la peinture et à la sculpture byzantines, elles sont remarquables par leur hiératisme conventionnel. c'est-à-dire en dehors de la forme naturelle Les personnages peints se détachent sur des fonds d'or (voyez les icônes russes actuelles), et jamais l'art de la mosaïque n'a été plus en faveur qu'à cette époque.

Les riches étoffes de provenance asiatique, d'autre part, peintes ou brodées, lamées d'or et d'argent, chargées de pierres précieuses, de cabochons, de larges plaques de métal ciselé, sont typiques. Elles sont lourdes et imposantes, tant leur tissu de soie supporte de broderies et autres agréments décoratifs — elles s'imprègnent de parfums violents, aussi violents que les couleurs qui les teignent, éclatantes.

FIG. 48. — Le Kremlin (style russe, d'origine byzantine).



Fleurs, animaux, « épisodes de la vie du Christ » sont les décors favoris. Sur une tunique ou sur un manteau, on voyait jusqu'à six cents figures : ce qui faisait dire à saint Astérius « que les habits des chrétiens efféminés étaient peints comme les murailles de leurs maisons ».

Quant aux lits⁴, sièges, coffrets, vases, etc., ils sont d'ébène, d'ivoire, d'or et d'argent, d'airain, précieusement travaillés.

Cette exaltation du luxe, source d'une dépravation du goût — si séduisante néanmoins — est solidaire des mœurs singulièrement libres et voluptueuses de Byzance ; l'heure de l'immoralité de la fortune a sonné dans un faste dont profite, au résumé, la grandeur de l'art.

Et l'image de ce faste a persisté non seulement dans l'architecture russe, comme nous le disions précédemment, mais dans le costume sacerdotal russe et dans les costumes d'apparat de la Cour.

L'architecture byzantine, d'autre part, innove la voûte, tandis que les arcs succèdent aux arcs, les coupoles aux coupoles, et d'une manière générale, les surfaces rectilignes, carrées, angulaires, chères aux temples grecs,

se métamorphosent en surfaces circulaires, curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur.

Les ordres antiques sont ensuite complètement écartés et le chapiteau ([fig. 49](#)) circulaire des colonnes (au tailloir énorme, faisant l'effet d'un second chapiteau) devient cubique, tandis que la feuille d'acanthe est délaissée pour d'autres feuillages variés, aigus, et souvent enlacés.

Quant aux moulures, on les orne également de feuilles sculptées, sans toutefois renoncer aux anciens ornements helléniques (entrelacs, losanges, méandres, etc.) combinés cependant avec des dessins persans.

Autres signes caractéristiques des monuments religieux byzantins [dont Sainte-Sophie de Constantinople ([fig. 50](#) et 51), l'église des Saints-Apôtres, à Salonique ([fig. 52](#)), et Saint-Vital de Ravenne sont le type] : la coupole s'inscrit au centre d'un carré divisé en deux nefs principales se coupant à angle droit par le milieu, de manière à figurer à l'intérieur une croix grecque.

[FIG. 49.](#) — Chapiteau byzantin.



Les dômes sont disposés en pendentifs, c'est-à-dire qu'ils reposent sur quatre grands arcs disposés sur un plan carré.

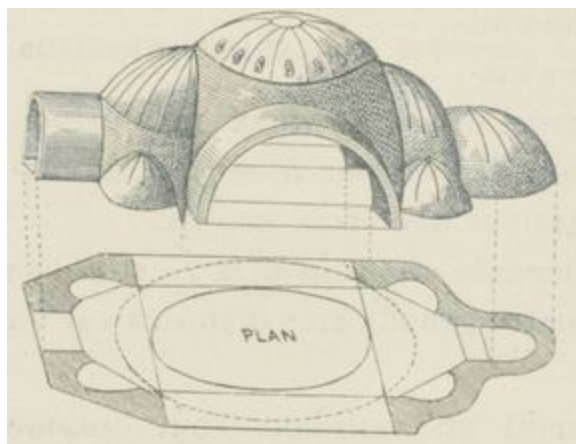
Revenons maintenant au mobilier. Tout comme les Orientaux modernes, les anciens Orientaux se contentaient de meubles sans grande variété, leur luxe résidait uniquement en les étoffes précieuses qui ornaient des bâlis tendus de courroies et de sangles sur lesquels ils couchaient.

FIG. 50. — Mosquée de Sainte-Sophie (Constantinople) (style byzantin).



Point de chaises, point de tables ni autres pièces équivalentes à notre mobilier moderne (hormis dans les palais des rois). Ce sont des coffrets, des cabinets, etc., de petites dimensions, qui remplissent tous les offices à la fois, et l'on explique cette pénurie par la difficulté de se procurer alors des bois favorables autant que par la simplicité des mœurs du commun, car il n'y eut guère de milieu, sans doute, à ces époques, entre la folle richesse et la pauvreté.

FIG. 51. — Coupole de Sainte-Sophie.



Mais le luxe des palais royaux, en revanche, était extraordinaire, autant que l'on peut en juger par des débris et les fresques et mosaïques.

Trônes massifs, aux dossiers cylindriques ou composés de plusieurs cercles accolés, sièges carrés recouverts d'un coussin, pieds droits, ronds et lourds, tout d'une pièce.

FIG. 52. — Église des Saints-Apôtres, à Salonique (style byzantin).



Ornementation de couleur crue aux motifs alternants, hiératique, sobre dans la ligne autant que luxueuse dans la matière.

Rideaux de séparation aux plis lourds et soyeux, aux bordures peintes, mosaïques et fresques.

Lustres, candélabres, grilles, ouvragés à profusion.

Au résumé, le style byzantin laisse un souvenir d'une grande majesté, il participe du grec tout en répudiant sa simplicité, et c'est cet écart qui fait sa beauté hasardeuse et prenante. Sa stylisation décorative d'autre part, qui tint l'expression de la nature dans la routine et la répétition, vaut par ce défaut même. Elle est la caractéristique d'un type ornemental d'une réelle beauté.

Nous en arrivons à l'influence que le style byzantin exerça tout autour de lui.

La voici palpable cette influence, en France, en Périgord, en Saintonge et en Angoumois. Voici notamment la coupole de Saint-Front à Périgueux nettement byzantine, et nous verrons que l'architecture romane ne devait pas rester non plus insensible au système de l'art flatté par Justinien, alors que l'architecture gothique s'en débarrassait totalement.

En Italie, indépendamment de Saint-Vital, la cathédrale de Saint-Marc à Venise, Santa-Fosca dans l'île de Torcello, Saint-Cyriaque d'Ancône, entre autres, sont inséparables du style byzantin ; de même qu'en Sicile, en Russie, en Arménie et en Géorgie, on aperçoit l'imitation de cette expression corrigée néanmoins par d'autres emprunts à l'Asie, à la Perse (ceci s'adresse particulièrement à la Russie), accommodée au surplus, selon un certain goût national.

Aussi bien, dans l'art arabe, l'influence byzantine est évidente ; mais n'anticipons pas.

Nous louchérons quelques mots maintenant de l'architecture musulmane.

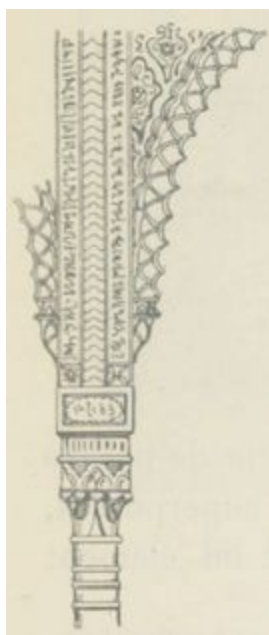
Il paraît que les Arabes eurent aussi recours aux artistes grecs, pour la construction des mosquées qui suivirent l'édification de leurs églises selon le goût byzantin, et si l'on ajoute à cette contagion la fascination qu'avaient exercée sur eux les arts de la Perse et de l'Égypte, au cours de leurs conquêtes, on s'explique l'enchevêtrement singulier de leur style propre avec les précédents.

Voyez encore combien les Arabes ont usé de leur écriture, au point de vue décoratif, à la manière des hiéroglyphes !

FIG. 53. — Chapiteau arabe.



FIG. 54. Chapiteau arabe et départ de l'ogive.



Mais ici ne s'arrête pas le singulier accord du style arabe : les colonnes qui soutenaient les plafonds et les dômes de leurs monuments appartiennent à des monuments grecs ou romains.

Leurs chapiteaux (fig. 53 et 54) ne sont qu'une formule dégénérée du chapiteau corinthien. Pourtant leurs plafonds souvent remplacés par des séries de petites coupoles, leurs arcades en pierres blanches et en briques appareillées, leur système ornemental enfin où communient si ingénieusement et si harmonieusement les figures géométriques, et les fleurs et fleurons avec leur écriture, est purement arabe.

Et puis, si les colonnes grecques étaient épaisses, les colonnes arabes sont minces, et le revêtement en pierres de diverses sortes ou en briques émaillées est bien musulman ; sans compter que la série de petites coupoles en pendentifs, les petites niches superposées, combinées en manière de stalactites, est un élément architectural particulier à l'art arabe.

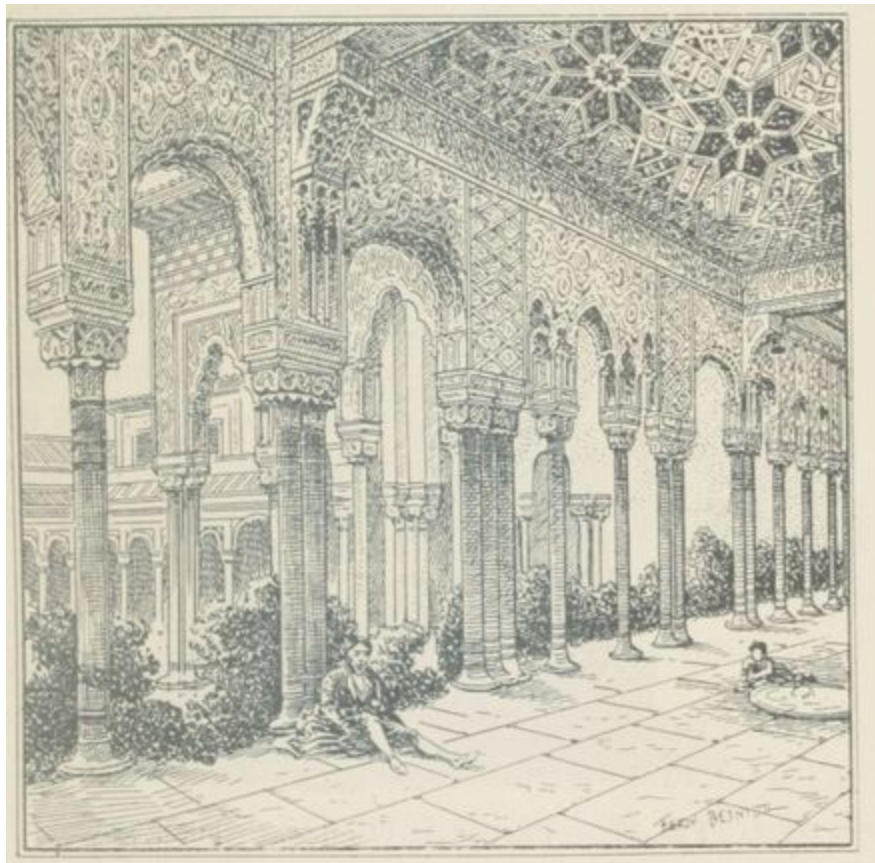
FIG. 55. — Mosquée d'Omar (Jérusalem).



La couleur rutilante au surplus de ces décors, soit en bois peint, soit dorés, est bien caractéristique, et l'aspect encore de ces grands murs blancs crénelés, surmontés d'une coupole, flanqués de minarets, percés de portes surmontées d'arcs brisés, en fer à cheval, en ogives, est inoubliable et personnel.

Voici les mosquées du Caire (de Touloun, de Barkauk, d'Hassan), d'Omar ([fig. 55](#)), voici en Espagne la mosquée de Cordoue et l'hallucinant Alhambra ([fig. 56](#)) de Grenade ; et, dans l'Inde, en Sicile, en Perse, etc., l'art arabe plié à la nature des sols différents, n'est pas moins merveilleusement adapté aux diverses mœurs nationales.

[FIG. 56.](#) — Palais de l'Alhambra (art arabe).



Autre style original : le style hindou avec ses pagodes ([fig. 57](#)) pyramidales, ses rochers taillés en forme de temple, son architecture souterraine — avec ses colonnes

gigantesques, avec ses chapiteaux figurant des animaux monstrueux — régie par des canons, tout comme la construction grecque et romaine.

FIG. 57. — Pagode de Tandjaour (Inde).



Combien cette silhouette géante est émouvante ! Combien tout ce monde fantastique, d'êtres grimaçants, s'anime dans la pierre !

Et la montée vers le ciel de cette superposition monumentale est d'une exubérance et d'un idéal saisissants, qui nous font regretter d'autant l'ignorance en laquelle nous nous trouvons de la civilisation de tels architectes et de tels sculpteurs !

Ici encore, certes, les influences se lisent, assyriennes, égyptiennes, persanes ; mais il faut avouer que ces contagions ont été des mieux adaptées et transformées en un style propre.

En Indo-Chine, au Cambodge, l'art khmer, issu du vieil art hindou, nous a laissé, notamment à Angkor, des ruines imposantes, qu'il nous suffit d'avoir vues une fois pour qu'elles s'impriment à jamais dans notre vision.

Quant au mobilier hindou, il nous échappe ; sans doute se rapprochait-il du meuble persan ou assyrien, et déjà, on se le figure proche de l'architecture, massif, extrêmement sculpté, très riche en reliefs où les mêmes animaux chimériques, les pareils êtres contorsionnés, étaient représentés.

FIG. 58. — Pagode chinoise.



Issus de la même foi bouddhique, voici que l'Inde, la Chine et le Japon offrent, ensuite, une civilisation analogue.

La Lente fut, nous le savons, le type de la construction monumentale chinoise ; les maisons chinoises, a-t-on dit, semblent attachées à des pieux qui, plantés en terre, auraient fini par y prendre racine et s'immobiliser.

D'autre part, si les temples de ce style ont l'aspect d'une agglomération de tentes, les pagodes (fig. 58) elles-mêmes apparaissent comme des tentes empilées les unes sur les autres, de telle sorte qu'un village ferait l'effet d'un camp.

FIG. 59. — Chimère chinoise.



Rappelons-nous encore l'inspiration plus heureuse, sinon plus exacte que nous citâmes, du cèdre déodora révélant à E. de Concourt la forme de la pagode chinoise.

Nous rencontrons aussi en Chine des temples remplis d'idoles, où officient les bonzes ; des portes monumentales, sortes d'arcs de triomphe comparables à ceux des anciens, des palais, la grande muraille longue de six cents lieues, etc.

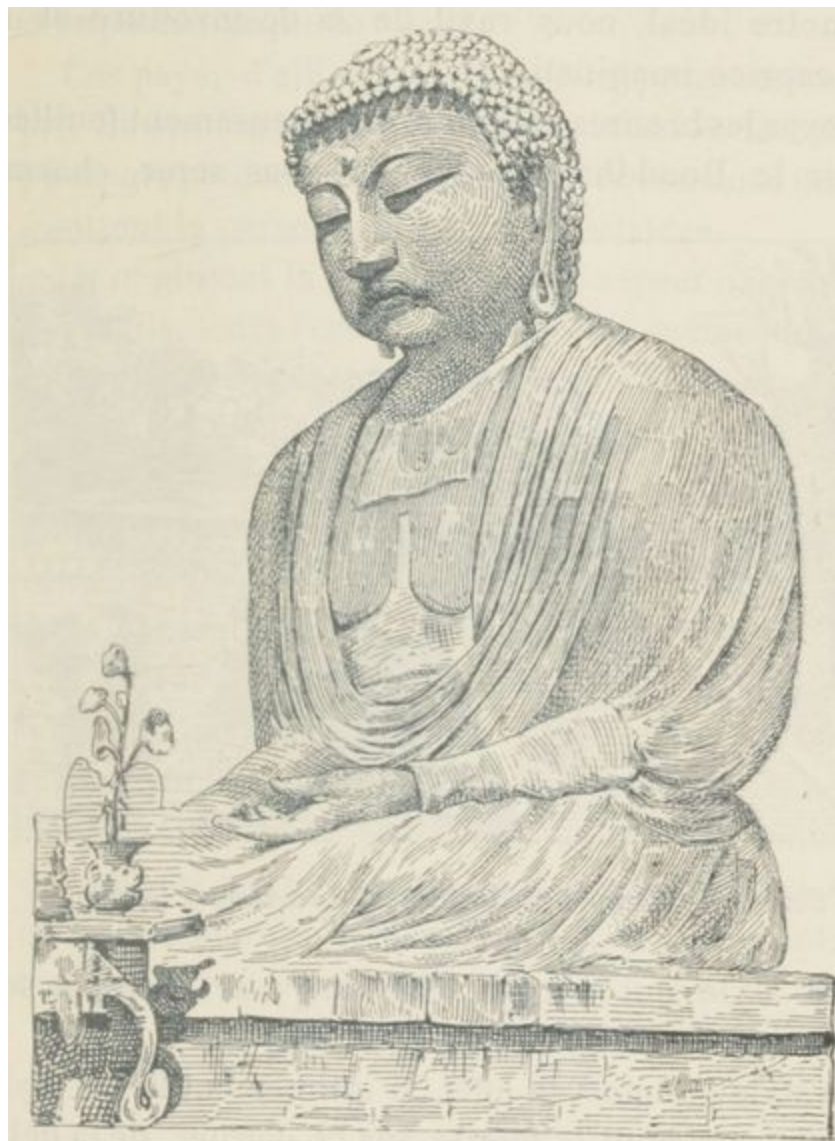
Aussi bien les meubles chinois ont un cachet particulier ; ils sont en bambou, laqués, en bois de cèdre, ornés de peintures dorées, en léger relief.

Leur conception décorative est d'intention terrifiante ou caricaturale (chimères (fig. 59) dévorantes, dieux excessivement ventrus, etc.), leurs tissus chatoyants aux sujets brodés d'or, leurs vases de porcelaine, leurs émaux cloisonnés au décor fouillé, sont parfaitement harmonieux

D'une manière générale, les Chinois interprètent étrangement la nature ; leurs peintures et sculptures ont plutôt une volonté décorative. Leur finesse et leur habileté de rendu surprenantes suffisent d'ailleurs à leur beauté

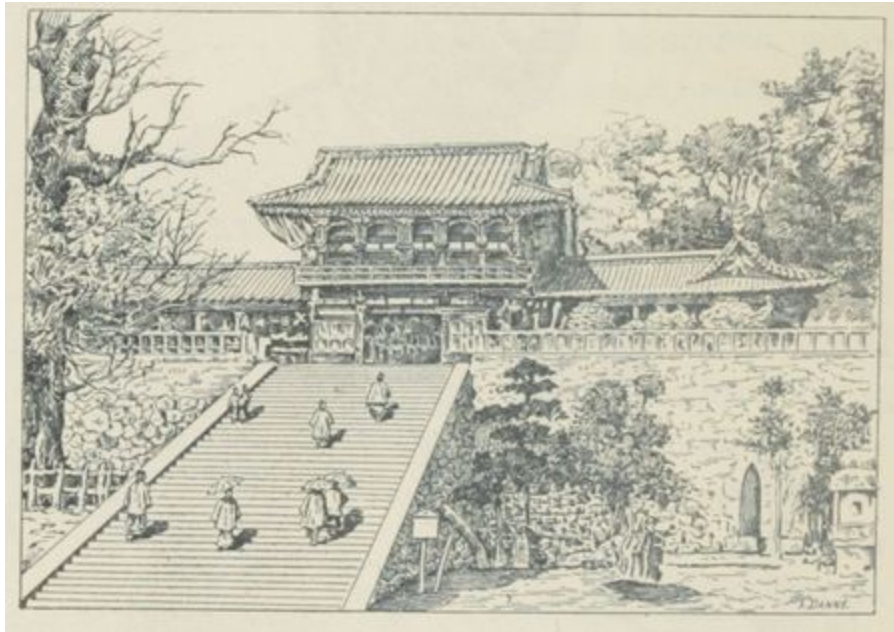
qui, si elle s'éloigne complètement de notre idéal, nous ravit de sa désinvolture et de son caprice imaginatif.

FIG. 60. — Grand Bouddha, Kamakoura (Japon).



Voyez les bronzes chinois si ingénieusement fouillés, voyez le Bouddha typique et vous serez charmé de ce style qui n'a pu être surpassé que par les Japonais.

FIG. 61. — Temple de Hachiman, Kamakoura (Japon).



Le style japonais en effet, si intimement lié au style chinois, a surtout le mérite, sur ce dernier, de la délicatesse artistique.

Du moins, si en architecture la Chine et le Japon ([fig. 61](#)) se ressemblent, il n'en est pas de même de leur traduction plastique plus variée et plus ingénieuse, bien qu'immobilisée — et c'est ce qui nous séduit — par un procédé immuable où la tache a plus d'importance que la vérité.

Ces pays, d'ailleurs, n'ont point progressé en leur art, ils ont leur marque, ayant résisté à la tendance photographique où certains progrès ennemis de l'idéal guettent la personnalité pour la détruire.

Ils négligent la perspective et l'aspect nature ; leurs éventails, leurs écrans, chantent les mêmes mousmés minces et élancées, les pareils guerriers au masque féroce, les mêmes bouddhas obèses, que leurs ivoires, leurs plateaux et leurs brûle-parfums.

Et tout ce petit monde fantaisiste s'entremêle de rameaux fleuris, d'oiseaux rares, pour le seul plaisir de la

décoration.

D'ailleurs, la légèreté ornementale aussi bien que constructive a fait place aux précédentes massivités ; Le bambou fuselé succède à la pierre, le clocheton à la cloche ; il semble que ces peuples aient aussi plus de grâce et moins de grandeur que les précédents, et cette constatation vient à point pour clore notre excursion en pays étrangers.

CHAPITRE V

Les styles Latin et Roman

L'architecture, en s'appuyant sur l'archéologie, résume de la manière suivante les étapes de la construction française qui va, maintenant, nous occuper particulièrement :

Première période : STYLE LATIN (*du IV^e au XI^e siècle*).
STYLE ROMAN: Architecture à plein cintre (*XI^e siècle et première moitié du XII^e*).

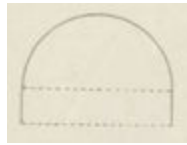
Deuxième période : STYLE ROMANO-OGIVAL OU ROMAN DE TRANSITION : Architecture à plein cintre et à ogive (*seconde moitié du XII^e siècle*).

Troisième période : STYLE OGIVAL PRIMAIRE, dit en lancette (*XIII^e siècle*).
STYLE OGIVAL SECONDAIRE, dit rayonnant (*XIV^e siècle*).
STYLE OGIVAL TERTIAIRE, dit fleuri ou flamboyant (*XV^e siècle et commencement du XVI^e siècle*).

Ces trois variations du style ogival caractérisent l'ensemble de l'architecture à ogive.

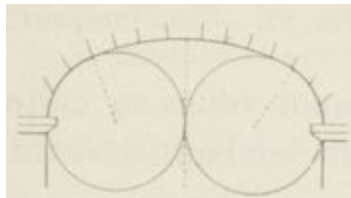
Le style latin. — On appelle style latin le style de tous les monuments directement issus de l'architecture romaine, c'est-à-dire avant que l'influence byzantine n'ait modifié l'art chrétien primitif.

FIG. 62. — Arc plein cintre, jusqu'à la première ligne pointillée, et arc plein cintre surhaussé, jusqu'à la seconde ligne pointillée inférieure.



Dans ce style, la brique, d'une forme et d'une fabrication spéciales, est jointe à la pierre, les fenêtres sont toujours à plein cintre, c'est-à-dire qu'elles décrivent une demi-circonférence parfaite, les portes sont carrées, les colonnes, rondes généralement, portent des chapiteaux dans le genre corinthien ou des ornements barbares.

FIG. 63. — Arc surbaissé ou en anse de panier.



Dans son ensemble, ce style sévère au début, enrichi de mosaïques dorées, de marbres précieux et de nombreuses sculptures, au fur et à mesure de son affranchissement de l'art païen et de sa marche vers le christianisme, est inséparable pourtant de son imitation architectonique.

Citons parmi les édifices religieux se rattachant à ce style, à qui les monuments de luxe étaient inconnus et exclusivement voués au culte : l'église Saint-Jean, à Poitiers, ancien baptistère du VI^e siècle ; Notre-Dame des Doms, cathédrale d'Avignon (XI^e siècle) ; l'église de Saint-Trophime, à Arles (commencement du XII^e siècle), etc.

FIG. 64. — Arc rampant.

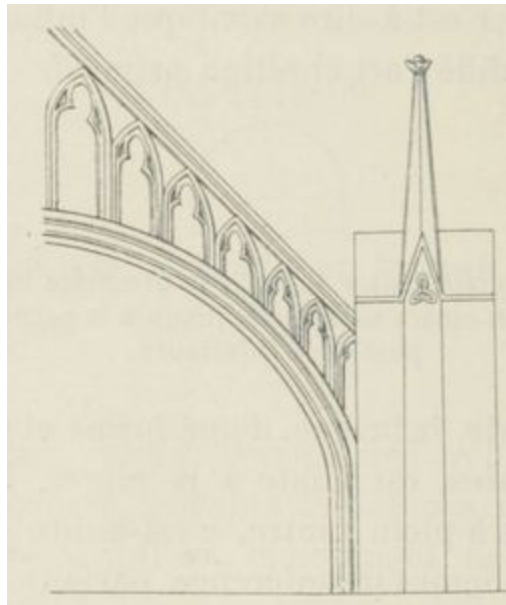


FIG. 65. — Fronton romano-byzantin formé de mosaïques.



Le style roman. — Le style roman naquit des anciens principes romains et d'une quantité d'emprunts faits à l'art byzantin (au règne de Justinien).

FIG. 66. — Arcades en mitre.

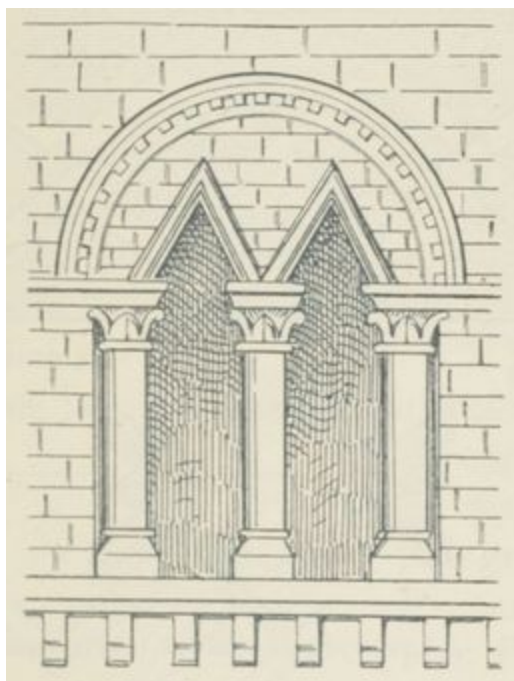
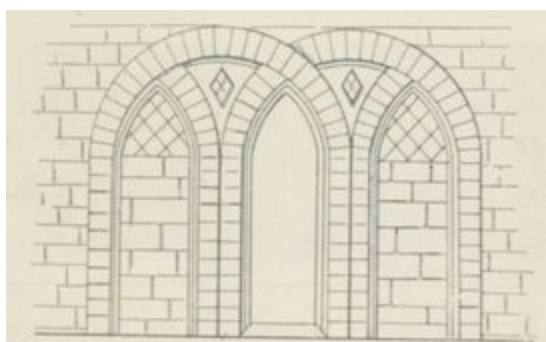


FIG. 67. — Intersection, peut-être origine de l'ogive.



Son aspect est sévère, noble et grand, et l'arc qui le caractérise est le plus souvent en plein cintre ([fig. 62](#)), bien qu'il soit encore à cintre surhaussé ([fig. 62](#)), c'est-à-dire la courbe se trouvant prolongée au-dessous de son centre, à cintre surbaissé ([fig. 63](#)), c'est-à-dire sa courbe se trouvant abaissée au contraire au-dessous de son centre, ou à arcs rampants ([fig. 64](#)), c'est-à-dire ne décrivant qu'un quart de cercle.

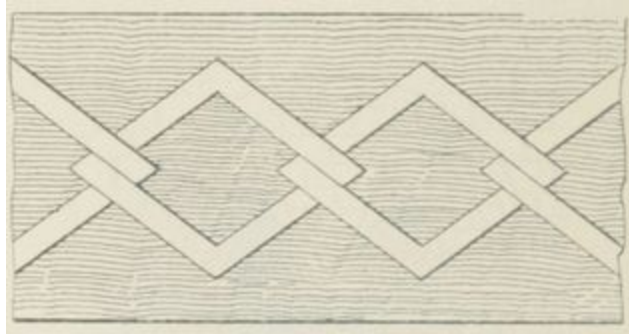


FIG. 68. — Losanges enchaînés (style roman).

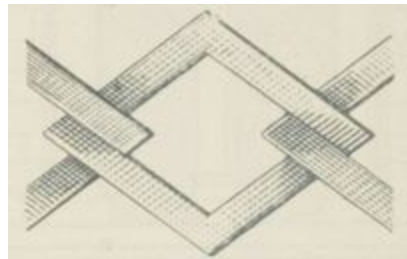
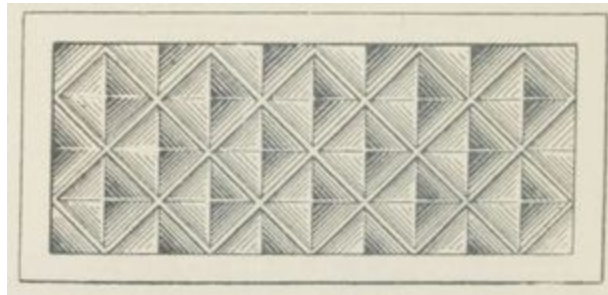


FIG. 69. — Damier (ornement de style roman).



La forme ogivale apparaît souvent dans ce style, mais timidement : du moins le style roman ébauche-t-il lourdement la dentelle du style ogival qui lui succède.

Ainsi, sur la façade de l'église romane, l'œil-de-bœuf typique formant trèfle, au contour découpé de trois, de quatre et d'un plus grand nombre d'échancrures, ou bien semé d'arcatures ou de colonnelles, n'est que l'ébauche de la belle rose ogivale.

FIG. 70. — Frettes crénelées (style roman).

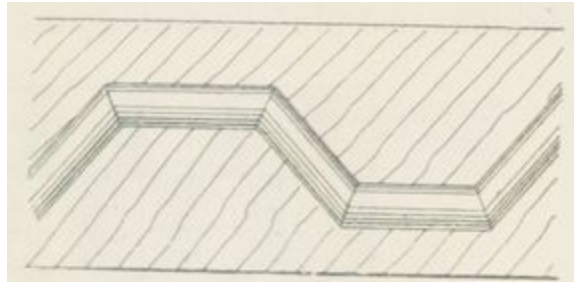
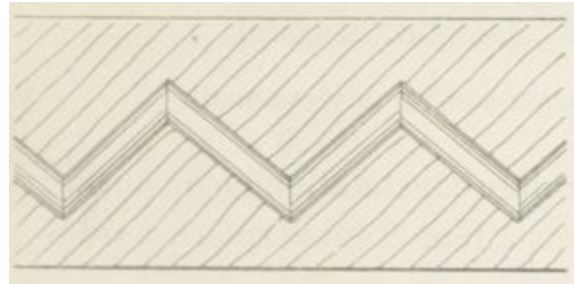
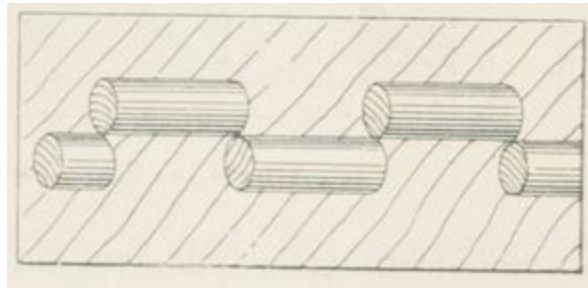


FIG. 71. — Bâtons rompus (style roman).



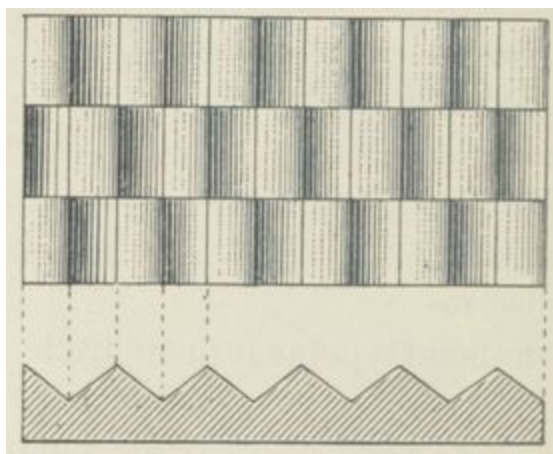
Et la combinaison d'arcades géminées portant sur colonnes, que l'on rencontre souvent encore dans l'architecture romane, indique aussi l'élégante fenêtre de style ogival.

FIG. 72. — Rillettes (style roman).



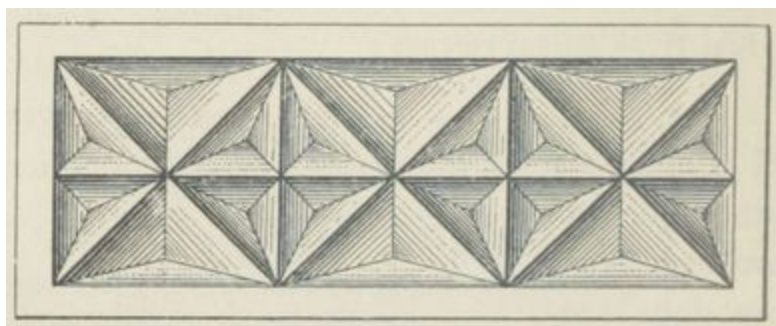
C'est ainsi que profitent les époques entre elles, et l'avantage de succéder à un autre art, s'il est parfois périlleux, est plutôt avantageux.

FIG. 73. — Ornaments gaufrés (style roman).



Nous ferons celle dernière constatation jusqu'au moment où les styles, arrivés à leur étape dernière, auront accumulé un trésor tellement inépuisable et fascinant que l'art se trouvera fort embarrassé pour puiser ailleurs. Mais poursuivons l'examen des particularités du style roman.

FIG. 74. — Etoile romane.



Voici le fronton romano-byzantin ([fig. 65](#)) et l'arcade géminée en mitre ([fig. 66](#)), renouvelée de l'art byzantin, de même que les arcades festonnées, encochées, ressemblent à l'art musulman. Ces arcades véritables ou simulées sont aussi parfois enlacées, formant, entre chaque colonne un arc pointu ou brisé qui inspira l'ogive ([fig. 67](#)).

FIG. 75. — Imbrications ou écailles (ornements de style roman).

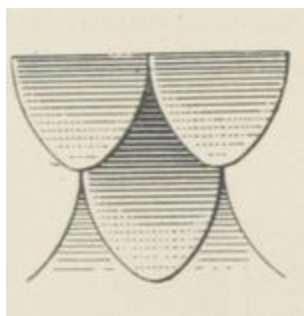
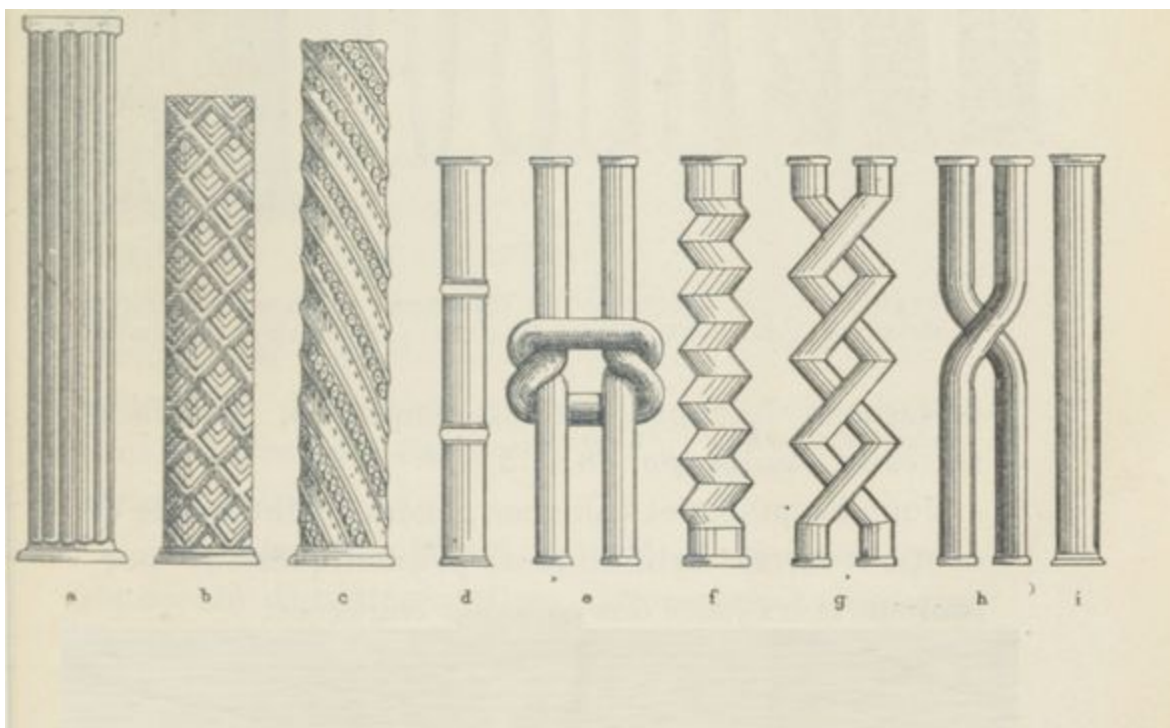
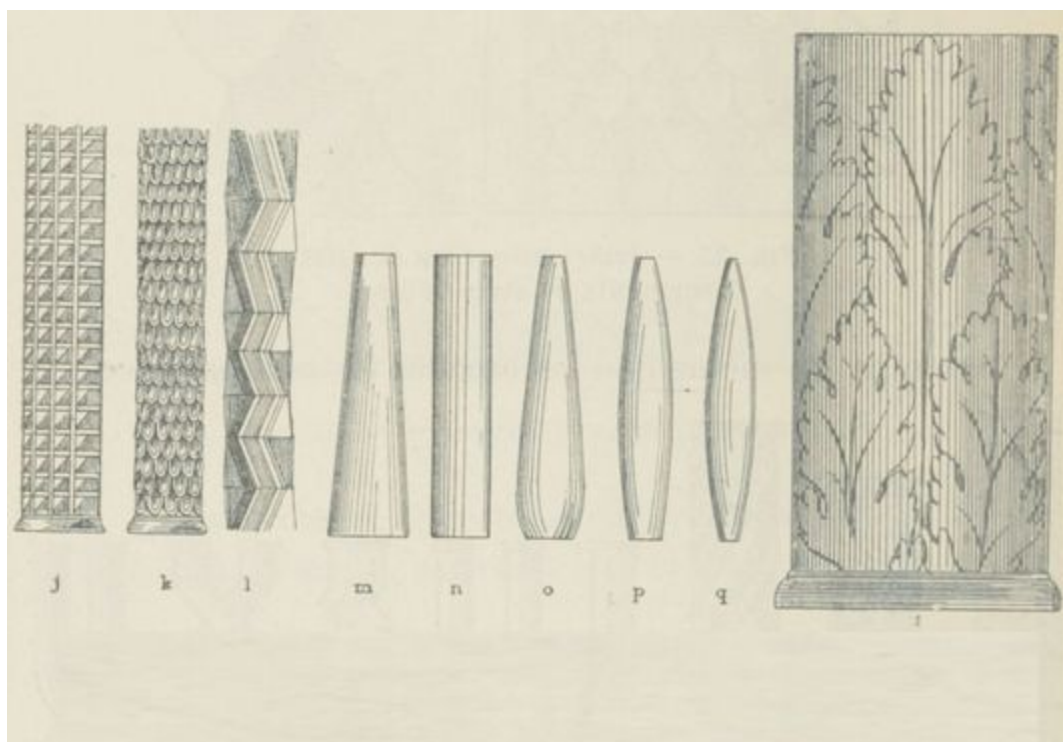


FIG. 76.



Autres ornements usités : zigzags, dents de scie, billettes, damiers, bâtons rompus, frettes crénelées, imbrications, losanges, étoiles, gaufrages, entrelacs, rinceaux, étoiles (fig. 68 à 75).

FIG. 77.



Voici les piliers et colonnes généralement lourds et courts : carrés, cylindriques, prismatiques, et portant sur leurs faces des colonnes engagées.

Le fût de ces colonnes est tantôt fuselé, conique, cylindrique, en balustre, renflé, torse, à moins qu'il ne soit entrelacé, noué, brisé, ondulé, etc., masqué parfois aussi par une cariatide.

Quant à l'ornementation de ces fûts ([fig. 76](#) et [77](#)), elle est des plus diverses, après avoir été nulle jusqu'à la fin du XI^e siècle.

Celle ornementation est symétrique et fantaisiste, en dehors de la nature. Elle n'est pas simple en sa ligne et cumule souvent deux ou plusieurs systèmes d'ornements dits : étoilés, gaufrés, en écailles, en spirales, cannelés, losangés, striés, nattés, rubanés, etc., ou bien elle s'orne d'entrelacs, de rinceaux, d'enroulements et de feuillages.

Le chapiteau roman ([fig. 78](#)) est aussi des plus fantaisistes, bien que ressemblant un peu à l'ordre dorique

des Romains et surtout au corinthien et encore à quelques chapiteaux égyptiens.

FIG. 78. — Chapiteaux romans (abside de l'église Saint-Pierre, à Aulnay).



Le chapiteau roman est historié, c'est-à-dire qu'il est décoré de représentations historiques, d'allégories religieuses, dont les sujets traités plutôt grossièrement sont trapus proportionnellement à la corbeille ou chapiteau.

En dehors de cette ornementation, des feuillages entrelacés, des nattes, des fruits, des griffons, des sirènes, des chimères, etc., en faible relief, dans la manière byzantine reprise par les Arabes — sont encore caractéristiques, comprimés sous un large tailloir, d'une manière plus singulière qu'élégante.

Si, dans sa construction générale, le style roman, préoccupé de solidité (ses murs notamment sont

extrêmement épais), ne présente guère de finesse, il se rattrape sur le décor de ses pierres massives.

Bandeaux, archivoltas, encadrement des baies, pieds droits des portails, etc., sans oublier les chapiteaux et les tailloirs tour à tour lisses avec des moulures antiques ou ornés de méandres, d'oves, de palmettes, etc., reçoivent une copieuse décoration, formée en partie de motifs géométriques empruntés en somme au goût primitif du Nord, soit à la Syrie, soit à Byzance et à Rome.

Mais détaillons les ornements de ce genre, particulièrement affectés aux grandes surfaces : murs, archivoltas des arcades, fenêtres et portes (des tailloirs de chapiteaux, même).

Ce sont des étoiles alternant avec des perles, des galons de perles, des têtes humaines symétriquement alignées, des ornements à facettes dits têtes de clous, des zigzags, des câbles ou tores tordus, des grecques, des losanges juxtaposés et entrelacés, des damiers, des chevrons (zigzags réunis), etc.

D'autre part, les corniches romanes s'appuient sur des modillons représentant des hommes singulièrement contorsionnés, sur des monstres grimaçants, ou bien elles sont parées simplement de fleurs, de rosaces et autres ornements d'une stylisation ou d'une symétrie analogues aux précédents.

Et puis, au sommet des toits ou des pignons, signalons des franges, festonnées qui, répétées à chaque étape, évoquent le souvenir des constructions « en stalactites » arabes ; et ces toits ou pignons sont souvent encore bordés d'arcatures (simulées, c'est-à-dire non à jour) supportées par de petites colonnettes.

Murs simples, quelques légers pilastres et contreforts seulement, aux points d'appui de la nef ; transepts en saillie sans décorations intéressantes, alors qu'en revanche l'abside, partie la plus importante de l'édifice, s'agrémenta souvent de colonnes engagées et de moulures.

Autour du chœur, lorsque l'église est importante, on voit un grand nombre de chapelles.

Pour ajouter encore à la solidité des murs, le style roman a prévu des contreforts, placés d'espace en espace, qui courent du bas du mur au faîte, contreforts sans guère de relief, allant en s'amincissant par des raccords brusques.

Une autre sorte de contreforts, dits bandes lombardes, est encore à remarquer ; ceux-là sont à arcatures. Sans compter des contreforts cylindriques, coniques à leur extrémité et tant d'autres formes d'appui dérivées des précédentes.

Ces contreforts ou pilastres, toutefois, sont peu nombreux, ils décorent à eux seuls les longues murailles (tandis qu'aux époques postérieures leur importance augmentera clans l'intérieur, du moins), soutenant la tour du clocher divisée en étages plus ou moins élevés, décorés d'arcades simples ou accouplées deux à deux et divisées par des bandeaux ou des corniches.

FIG. 79. Pilier de crypte (XII^e siècle).



Et puisque nous touchons au clocher roman, voici sa signalétique : il consiste en un comble généralement en pierre, conique ou pyramidal, selon le plan circulaire ou carré sur lequel la tour du clocher est construite.

Disons enfin que si la coupole est la forme symbolique de l'église d'Orient, le clocher est la forme symbolique de l'église d'Occident.

Rentrons maintenant dans l'église romane. La forme de la basilique est conservée, bien que modifiée en sa proportion et son plan, mais le style romain domine encore. Les bras du transept sont augmentés, et le monument, en son ensemble, prend dès lors l'aspect d'une croix.

On oriente aussi l'édifice (de l'Occident à l'Orient), et tandis que l'abside (partie de l'église opposée à la façade) est ornée de chapelles absidiales, les bas-côtés prolongés autour des chœurs forment un déambulatoire.

Nefs divisées en travées, ornées de grandes colonnes engagées d'où partent des nervures en pierre jusqu'aux voûtes. Ces travées sont percées de triples fenêtres superposées, les premières éclairant les bas-côtés de la nef, les secondes la galerie située autour de l'église, les troisièmes les arceaux de la grande voûte de la nef.

Souvent, au centre de la croix, au sommet de la voûte, on voit dans une percée une sorte de coupole sur pendentifs ou sur encorbellements, suivant la forme extérieure, dôme ou clocher.

FIG. 80. — Fenêtre romane.

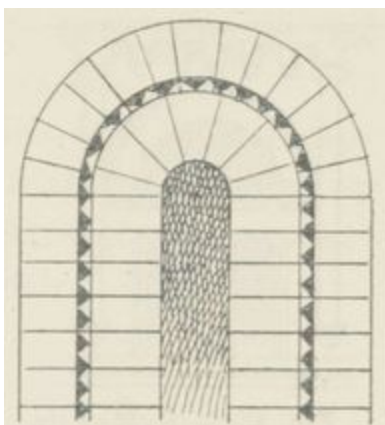
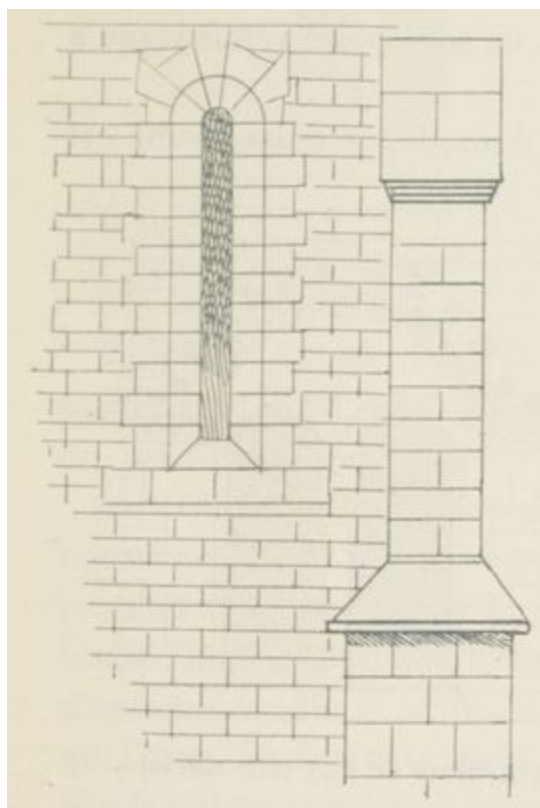


FIG. 81. — Fenêtre et pilier romans.



Une crypte (fig. 79) ou chapelle souterraine existe parfois aussi, sous le chœur de l'église romane, sa voûte en berceau, reposant sur des chapiteaux abondamment sculptés, est typique et, si la voûte de cette crypte est basse, en revanche il arrive que fréquemment celle qui surmonte le chœur est plus haute que celle de la nef, et les

nervures de ces voûtes, leur ossature, est alors ornée à la manière romane que nous avons dite.

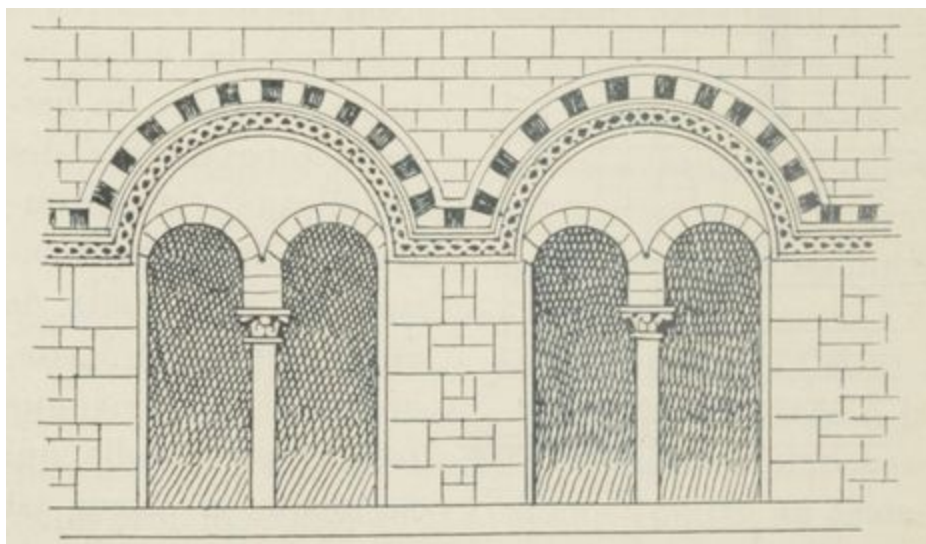
FIG. 82. — Évêché de Beauvais (fenêtre).



Il s'ensuit que les arcs qui soutiennent le chœur étant de différentes dimensions que celle de la nef offrent des décrochements, des pénétrations dont les entrées de chapelles placées autour du chœur profitent ingénieusement. On suppose que les fenêtres des églises de cette période s'ornèrent de vitraux dont les témoins malheureusement ne sont point venus jusqu'à nous.

En revanche, la preuve d'un décor polychrome est faite par des églises romanes italiennes dont les colonnes et tout l'intérieur même sont revêtus de riches peintures ornementales, sans compter les fresques empruntées à l'histoire sacrée.

FIG. 83. — Fenêtre de la cathédrale du Puy (XII^e siècle).



Portes rectangulaires au surplus, leur linteau s'appuyant sur deux colonnes, ou fenêtres séparées en deux baies par un trumeau et surmontées d'une voussure cintrée plus ou moins profonde.

FIG. 84. — Arcs du cloître, abbaye de Thorouet (Var).



Fenêtres ([fig. 80](#), [81](#), [82](#) et [83](#)) dont l'arcade porte sur un pied-droit muni d'un tailloir chanfreiné ou sur un pied-droit sans tailloir.

Au résumé, en dehors des signes distinctifs que nous venons de noter et sans rentrer dans les différentes écoles romanes (d'Auvergne, périgourdine, poitevine, normande),

il nous faut insister, après l'aspect d'ensemble mâle et sévère de ce style, sur la statuaire qui l'orne, équivalente, avec ses figures maigres, à l'attitude calme et roide, aux proportions tantôt lourdes, tantôt allongées extrêmement, suivant leur destination. Ces figures sont vêtues de robes à plis fins et serrés ; leur ornementation est tout orientale : galons, cabochons, etc.

Et puis l'invention de l'illustration des façades romanes est caractérisée par ces sculptures curieusement ouvragées, où des personnages évoquant l'épopée chrétienne se mêlent à des ornements singuliers, à tout un réseau d'arcatures sur lesquelles ils semblent brodés (fig. 85).

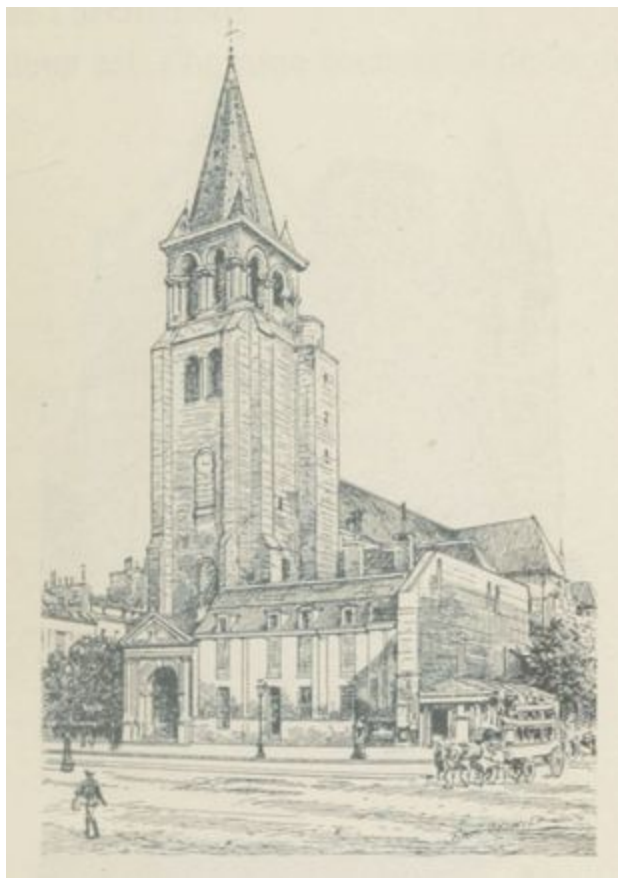
FIG. 85. — Tympan de style roman (église Saint-Pierre de Moissac).



Enfin, l'âge même de ces monuments ne saurait échapper à l'érudit, grâce aux inscriptions dont ils se parent volontiers dès le XI^e siècle, inscriptions en lettres capitales romaines ou en lettres onciales, sortes de lettres aux formes arrondies.

Citons maintenant quelques exemples typiques du style roman. C'est, en France : Notre-Dame-la-Grande (Poitiers), Sainte-Croix (Bordeaux), Saint-Philibert (Tournus), Saint-Germain-des-Prés (Paris) ([fig. 86](#)), les cathédrales d'Autun, d'Angoulême ([fig. 87](#)), du Mans ([fig. 88](#)), de Nevers (Saint-Étienne), de Toulouse (Saint-Sernin), etc. ; les églises de Saint-Philibert (Dijon), de Paray-le-Monial, de Vézelay, de Royat, d'Orcival, de Brioude, le cloître de Fonfroide ([fig. 89](#)), etc.

[FIG. 86.](#) — Eglise de Saint-Germain-des-Prés.



Entre le style roman et le style ogival primaire que nous allons aborder, il y a place pour un style de transition. Tout style transitif, étant le passage d'un système à un autre, manque d'unité, d'harmonie et, jusqu'à un certain point, d'originalité.

FIG. 87. — Cathédrale d'Angoulême.

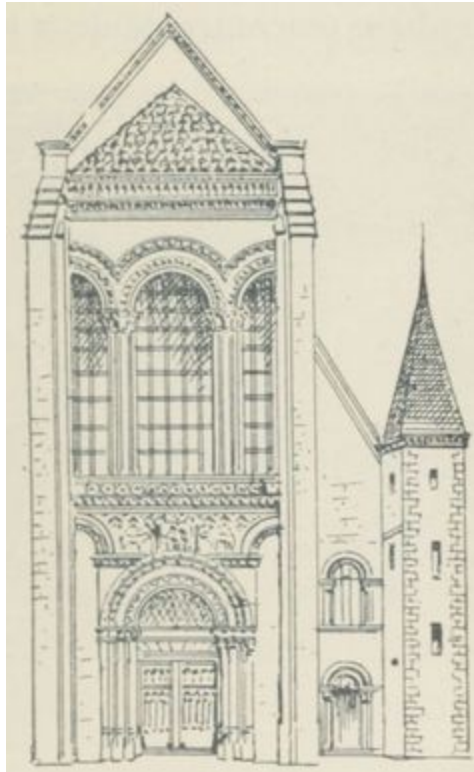


La période des styles transitifs est celle généralement où règne l'ingénieur.

Ainsi le Romain était ingénieur plutôt qu'artiste, et il en fut pour les Romains comme de notre temps où le génie civil tend à l'emporter sur l'architecture, l'ingénieur sur l'architecte.

L'ingénieur est l'homme recherché de la transition moderne ; c'est lui qui exécute tous les grands travaux d'utilité publique ; il n'est pas le poète de la forme, c'est-à-dire l'architecte.

FIG. 88. — Porche de la cathédrale du Mans.

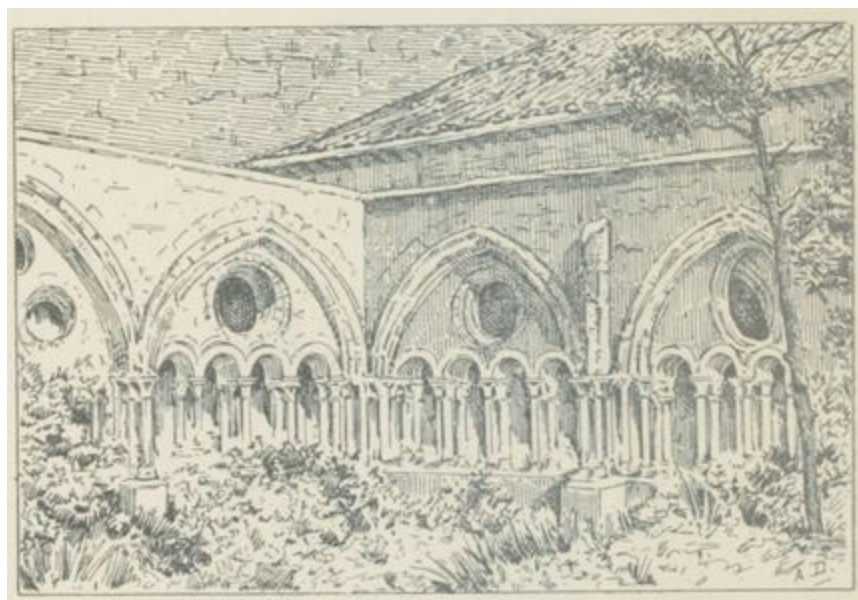


De même, le Romain, incapable de rivaliser avec le Grec pour la poésie, pour la philosophie et les arts plastiques, l'emporte sur lui dans la construction des ponts, des thermes, des égouts, des aqueducs, etc.

Le Romain est l'ingénieur de l'antiquité, et les transitions sociales sont, répétons-le, les périodes de suprématie de l'ingénieur sur l'architecte, de la science sur la poésie et l'art, du rationalisme sur la foi.

Nous signalerons cependant, à propos de science et d'art, cette singulière rencontre de deux idéals plutôt opposés, que nous empruntons à notre livre *l'Education artistique par l'Image et l'Anecdote* :

FIG. 89. — Cloître de Fonfroide (style roman).



« Michel-Ange cherchait la forme qu'il donnerait au dôme de l'église Saint-Pierre de Rome, et son instinct naturel décida seul de la hauteur et de la largeur esthétiques du dôme, ainsi que de l'ovale réclamé par les deux dimensions.

« Or, à quelques années de là, un fameux géomètre voulut analyser l'élégance et la hardiesse de ce dôme. Il en prend la courbe et en cherche les propriétés par la géométrie. Quelle n'est pas sa surprise, quand il voit que c'est celle de la plus grande résistance !

« Dans le commencement des travaux de restauration du château de Pierrefonds, Viollet-le-Duc avait recommandé de chercher le puits qui devait se retrouver, parce que la forteresse, n'ayant pas de fontaine, devait en avoir un, et, comme la nappe des eaux souterraines ne pouvait être qu'à un certain niveau, il indiqua la profondeur du puits !

« On restaurait à ce moment la chapelle. Un des architectes placés sous ses ordres lui demanda un profil pour les colonnettes avec ses proportions et ses détails.

« Il plie alors la feuille en deux, et on voit avec admiration que les lignes du côté droit s'appliquaient sur celles du côté gauche comme si elles avaient été calquées

l'une sur l'autre. Peu de jours après, à la profondeur indiquée, on découvrit le puits dont Viollet-le-Duc avait annoncé l'existence.

« Le puits était rempli de débris de toutes sortes, parmi lesquels on trouva une partie des anciennes colonnettes de la chapelle.

« On en mesura le module : c'était exactement celui que Viollet-le-Duc avait prescrit de donner aux colonnettes nouvelles. »

Mais les exceptions confirment la règle.

C'est ainsi que, pour en revenir au style de transition dit romano-ogival qui nous sépare du style ogival primaire « par l'étude des sciences abstraites qui prirent du développement (au XII^e siècle) et par l'expérience particulière des maîtres de l'œuvre, la pratique de l'art de bâtir s'était améliorée beaucoup, à ce moment ».

Pourtant la science qui, en architecture, perfectionne techniquement l'art, ne s'oppose pas alors à sa magnificence, puisque jamais le décor n'a été aussi brillamment distribué et fouillé ; d'autre part, dans la période de calme qui précède toute invention, on polit et repolit la trouvaille dernière.

Ce sont des détails que l'on ajoute, des moulures de profils que l'on enrichit, c'est aussi l'avènement du style suivant que l'on prépare sans s'en douter, parce qu'une idée en amène une autre qui corrige ou amende la précédente.

Voilà comme quoi des dais ou tabernacles ou couvre-chefs, sortes de décoration parasitaire des portes, couronnent des statues qui font l'office de colonnes ; voilà comme quoi des voûtes et arcs d'ogive remplacent les voûtes en berceau.

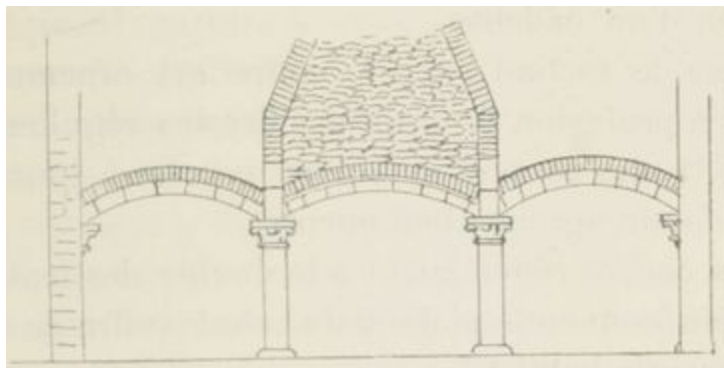
Sans compter que l'ogive commence à se dessiner et tant d'autres menues particularités qui, en somme, sont d'une nuance délicate à préciser dans le XII^e siècle, sans toutefois

qu'ils échappent néanmoins à la caractéristique du style roman et qu'ils empiètent sur le style ogival qui va suivre.

Mais, durant ces époques, que devient le meuble ? C'est ce que nous allons examiner ensuite.

Tandis que les nomades, obligés de se passer de confort, ignorent le foyer (fig. 90) et son décor, tandis que les migrants et les guerriers s'inspirent à droite et à gauche, au hasard du pillage et de l'occupation, des civilisations grecque, romaine ou byzantine, tandis que les barbares, fascinés par l'orfèvrerie, adoptent de préférence les meubles de métal, on doit retenir néanmoins le coffre de voyage et le lit comme meubles particulièrement appropriés à la stricte nécessité primitive.

FIG. 90. — Cheminée (XII^e siècle).



A côté du coffre de voyage vient se ranger le coffre de mariage ou arche renouvelée de l'antique, qui servira tour à tour d'autel, de bahut, de huche à pain et de banc.

Certainement le coffre posé verticalement donna aussi l'idée de l'armoire.

Le coffre remonte essentiellement au moyen âge ; sa forme, ses dimensions varient suivant les époques, que la richesse et la qualité artistique des ornements, au surplus, déterminent approximativement.

Le coffre est en bois ou recouvert entièrement de toile peinte ou de cuir. Dans le premier cas, les ais ou planches qui le composent sont consolidés par des pentures ou

ferrures plates, ornementées par des encoignures et des pattes également en fer.

Son couvercle est plat et à charnières ; il ferme au moyen d'un cadenas.

Dans le second cas, le coffre est ornementé de clous à profusion figurant des dessins réguliers que, çà et là, des rosaces de cuivre percées à jour ou en étain fondu agrémentent encore :

Ces coffres répondaient à la double destination du meuble (couvercle plat) ou du bahut (coffre de voyage à couvercle bombé).

Quant à l'armoire, c'est avec le coffre le meuble essentiel, la seule propriété des gens de quelque importance. On la fait en bois massif, garni de ferrures, et ses battants, pourvus d'un appareil de serrurerie massive, ajoutent à son aspect maussade de forteresse en réduction.

Aux premiers temps, ce sont les charpentiers qui façonnent les meubles, puis c'est aux huchiers, devenus plus tard menuisiers, que le travail plus minutieux du bois, ou charpenterie fine, incombe.

Assemblages à tenons, mortaises chevillées en fer ou en bois. Sculptures en plein bois.

Les sculpteurs ensuite pareront les lambris des châteaux et les stalles des églises ; ils modifieront aussi la forme géométrique des coffres sous l'œil des architectes qui assigneront aux huchiers leur tâche exacte.

Les meubles exclusivement mobiles, limités encore au coffre, à l'escabelle, au lit et à l'armoire, grâce à des coussins ingénieux varient pourtant leur office.

Quant au mobilier fixe, il n'apparaît que vers le XV^e siècle. Il garnira le château, qui jusqu'alors n'a reçu que des coffres, lits, bancs, tables et buffets à gradins, voiturés à dos de mulet ou sur des chariots.

Dans les coffres se trouvent des coussins, des tentures murales : toiles peintes ou tapisseries, des pièces

d'orfèvrerie pour orner les buffets et des étoffes qui serviront de tapis, lorsque des litières de plantes odoriférantes ou de pailles ne plairont pas davantage.

Description d'une armoire attribuée au XII^e siècle : aspect massif, ornementation de la façade consistant en vantaux cintrés dont les bâtis verticaux forment les pieds. Bois peint garni de pentures, de serrures et de clous.

Description d'une armoire attribuée au XIII^e siècle : aspect d'une cathédrale en miniature, couronnement aux dentelures sculptées, volets ou panneaux articulés soutenus par des pentures en fer. Toute l'armoire est ornée de sujets peints sur toile.

Description d'une stalle du XIII^e siècle, celle de l'église Saint-Andoche de Saulieu : scènes du Nouveau Testament sculptées alternativement en bas-relief et en ronde-bosse, sur les côtés extérieurs. Montants, soutenant le dais composé d'un plafond rampant, ornés de motifs floraux. Des têtes d'un caractère saisissant marquent la séparation des sièges entre eux.

Au résumé, les meubles jusqu'au XIV^e siècle, époque merveilleuse pour leur essor, se bornent à être de petits monuments d'architecture ; leur style est pareil et leur nombre des plus limités (le coffre, l'escabelle, le lit et l'armoire représentent les formes primitives du mobilier).

Ajoutons maintenant à cette énumération : le bahut à deux corps, dérivé d'une complication du banc, un coffre à battants faisant office de dossier et un coffre à couvercle servant de siège.

Et puis le « faudesteuil⁵ », père de notre moderne fauteuil, appartenant à la même famille que l'escabelle.

Jusqu'ici donc, le meuble est sacrifié à un rôle strict d'embellissement architectural ; on le fait en bois au lieu de le faire en pierre ; c'est toute la différence, et des coussins seuls représentent le moelleux et le confort.

Aussi bien les résidences d'alors se composaient de vastes pièces séparées entre elles par des tentures formant compartiments et, comme les meubles suivaient toujours leurs propriétaires, il en résulta un goût amoindri à l'égard de cette même garniture du décor dont nous affectionnons aujourd'hui la diversité et l'intimité.

Mais nous avons le temps encore de voir poindre ce goût, cette variété et cette intimité nés des progrès de la sculpture sur bois, autant que de l'affranchissement de certaine loi décorative qui condamnait l'art à ne point rechercher sa parure en dehors de la matière elle-même.

A chaque heure sa métamorphose et son étonnement, et nous allons voir au chapitre suivant la dentelle sourire dans la pierre, signal auquel le meuble obéira, au plus grand bénéfice de sa grâce presque et de sa légèreté approximative.

CHAPITRE VI

Le style ogival ou gothique

Tandis que l'art architectural demeurerait esclave des styles de l'antiquité, jusqu'à la fin du XII^e siècle, malgré tant de variantes, de modulations et d'arrangements ; tandis que cependant les styles grecs et romains tentaient de s'évanouir dans la ligne assouplie, dans des simplifications et accommodements plus rationnels, grâce à la communion de l'art et de la science, voici que tout à coup, au XIII^e siècle, naît en France une architecture originale.

La rupture est complète avec la physionomie monumentale antérieure et cela dès la manifestation primaire de l'ogive ; voilà la personnalité du moyen âge, sa caractéristique, l'œuvre qui le résume en un mot.

Quant à l'appellation double de style ogival ou gothique, on s'accorde à la trouver doublement irrationnelle, parce que l'arc aigu ou ogival était à vrai dire déjà connu des architectures romane et byzantine, et que, d'autre part, le style dit gothique est essentiellement français.

Les Goths en effet, ou barbares (car, pour les anciens Romains, tous les étrangers envahisseurs et tourmenteurs de la civilisation latine étaient des Goths), ne durent l'attribution de cette paternité sublime qu'à leur singulier anonymat, qu'à la force de l'habitude séculaire, car il est prouvé que les Allemands désignaient au moyen âge le style « gothique » sous le nom d'art français, et que les maîtres de la Renaissance le qualifiaient d'architecture française, sans compter que certaine architecture à Naples

et en Sicile, dite de « structure française ou normande », n'était autre que notre propre architecture gothique.

Si l'Occident et le Nord ont engendré l'architecture gothique, et l'Orient et le Sud l'architecture arabe, il faut avouer néanmoins que les bases de ces constructions sont identiques, c'est-à-dire la colonne étant réunie à d'autres colonnes au moyen de la voûte.

Dès la décadence de l'empire romain, l'architecture grecque n'est plus respectée ; sa ligne impeccable, son ordonnance rigide et simple affectionnant les longues pierres réunies entre elles, vont céder le pas à une harmonie sans doute plus économique et moins tyrannique, en progrès enfin, sous le rapport de la construction, mais en décadence certainement, au point de vue de l'art.

C'est là l'architecture du Bas-Empire, plus riante, plus clinquante, plus variée aussi, d'où dérivèrent les architectures romane, gothique et arabe.

Dans le roman, l'arcade qui réunit les colonnes est demi-circulaire ; le roman est ainsi solide, grave et d'une pesante solennité, tandis que le gothique avec son arcade en ogive est audacieux, élancé et léger.

Si l'on étudie ensuite l'architecture arabe, on remarque une arcature plus variée mêlant l'arcade romane et l'arcade gothique.

Or, cette récapitulation n'était pas sans utilité avant d'aborder le style gothique en son originalité évidente, malgré qu'il ait fleuri, du moins en l'une de ses indications caractéristiques, sur les cendres du passé.

Bref, la forme ogivale fut substituée au plein-cintre que les artistes romans avaient emprunté aux Romains.

Les coupoles et les dômes de l'Orient n'avaient été que peu imités dans la construction des églises d'Occident. Après avoir changé la forme des dômes, notamment, devenus octogones avant d'être remplacés par de simples toits, puis supprimés finalement les masses de la construction furent sensiblement diminuées et l'on adopta

une combinaison de voûtes différentes (dont l'architecture lombarde, romane, etc., est le type).

Cette combinaison nous valut la voûte d'arête (déjà connue des Romains, d'ailleurs), qui, composée de nervures en pierre, formait l'ossature (l'ossatura des Italiens), avec de petits moellons, sans d'autre utilité aux points où la résistance n'était pas nécessaire, que le remplissage.

Aussi bien de la complication de ces arcades et des voûtes, de leur enlacement multiplié de nervures comme de leur multiplication et de leur enchevêtrement, naquit la forme ogivale (fig. 91, 92 et 93) que les poètes imputent encore à l'imitation des arbres séculaires, aux rameaux entrelacés des forêts du Nord.

FIG. 91. — Ogive à tiers-point.

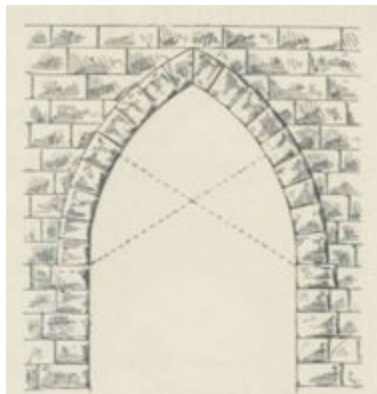


FIG. 92. — Ogive surbaissée.

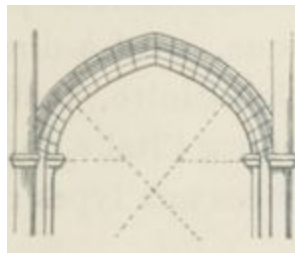
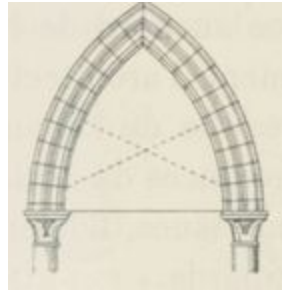


FIG. 93. — Plein cintre brisé.

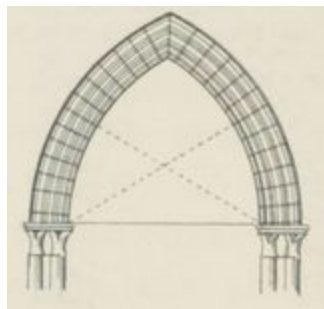


On aurait eu ainsi l'idée de relier des montants verticaux au moyen de branchages ou nervures.

Pourtant, sans nier l'inspiration naturelle dont nous avons fourni tant d'exemples déjà, il est admissible encore que l'ingéniosité de ce système soit née du merveilleux perfectionnement des pratiques précédentes, flatté par un désir de grâce et de légèreté.

En tout cas, si le style gothique est d'une Beauté supérieure et essentiellement français dans ses chefs-d'œuvre que les architectes de notre sol allèrent répandra sans compter, à l'étranger, ce n'est pas le diminuer, en son apothéose, que de remarquer ses bégaiements dans plusieurs pays à la fois.

FIG. 94. — Ogive en lancette.



D'ailleurs, bien qu'il ait été soumis partout aux mêmes lois, les modifications que les mœurs ont fait subir à ce style à travers ces différents pays, lui ont donné chez nous une signification d'un grandiose inégalé.

Il est à remarquer, néanmoins, que les provinces de France au nord de la Loire affectionnèrent particulièrement l'architecture gothique, c'est-à-dire celle qui résulte de l'abandon du plein-cintre, tandis que les provinces du Midi furent comme l'Italie dont elles étaient issues, fidèlement attachées aux types romans et lombards.

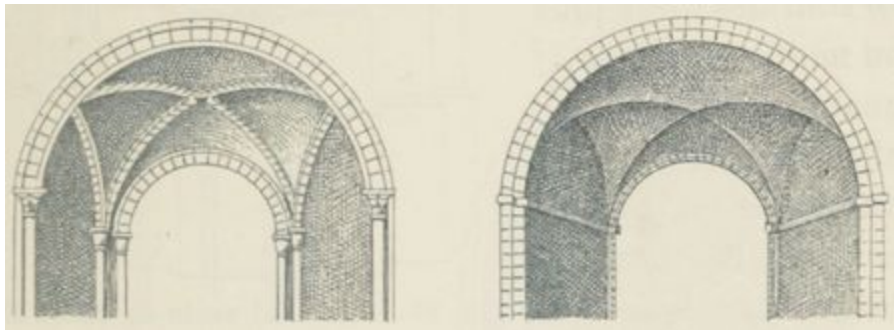
Aussi bien le gothique ne prévalut jamais en Italie, farouche gardienne des principes de l'antiquité dont elle héritait directement ; l'ogive n'existe guère chez elle qu'à l'état d'importation.

Ce furent des Arabes qui l'introduisirent en Sicile et, dans le Nord, des artistes français et allemands travaillant au goût de leurs employeurs.

On a distingué trois genres de gothique : le gothique primaire ou en lancette, le gothique secondaire ou rayonnant, le gothique tertiaire ou fleuri ou flamboyant.

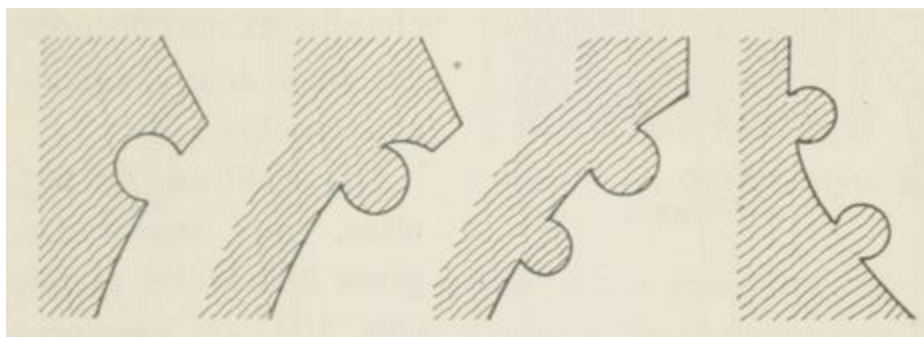
Nous dirons d'une façon succincte les caractéristiques de chacune de ces manifestations.

FIG. 95 et 96. — Arcs doubleaux.



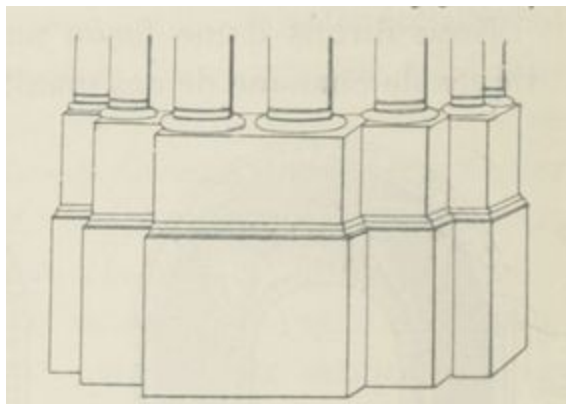
Gothique primaire ou en lancette. — Il procède du style roman et son élément essentiel est l'arc aigu ou en lancette (fig. 94). Il emploie des arcades à trois ou cinq contre-lobes dessinés par des tores plus ou moins saillants. Ces arcades reposent sur des colonnettes ou bien, terminées par un culot ayant la forme d'un chapiteau, elles ne portent sur rien et sont dites alors en pendentifs.

FIG. 97. — Moulures ogivales.



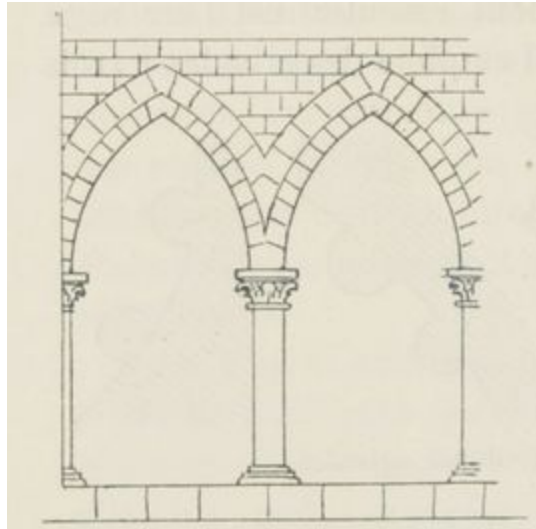
Les archivoltes, les arcs-doubleaux (fig. 95 et 96), les cordons, etc., c'est-à-dire les moulures (fig. 97) qu'ils comportent, sont encore simples, ce sont des tores plus ou moins rapprochés ; quant aux colonnes, elles sont lisses et cylindriques et les piliers ont des complications de colonnettes (fig. 98).

FIG. 98. — Base et socle de colonnes groupées (XIII^e siècle).



L'ornement typique est le crochet ou crosse : c'est une sorte de bourgeon qui se dresse sur les rampants des pignons, sur les arcades et les arêtes ; les chapiteaux sont décorés, sur un ou deux rangs, de ce « crochet ».

FIG. 99. — Fenêtre (XIII^e siècle).



Les fenêtres ([fig. 99](#)), elles, sont ornées d'ogives à lancette simple ([fig. 100](#)) ou géminées ([fig. 101](#)) le plus souvent surmontées d'une rose ([fig. 102](#)) ou grande ouverture circulaire formée de vitraux disposés en compartiments.

Les roses affectent toutes sortes de dispositions plus ou moins compliquées ; leur ornementation est plus ou moins riche, elle comporte des trèfles, des colonnes réunies à une sorte de moyeu comme les rayons d'une roue, des mêlées d'ogives, de contre-lobes, etc.

FIG. 100. — Fenêtre à lancette simple.

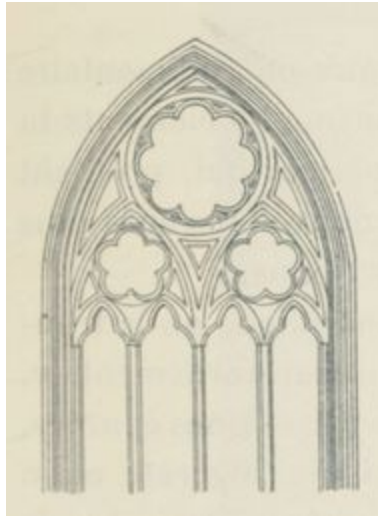


FIG. 101. — Fenêtre à lancette géminée.

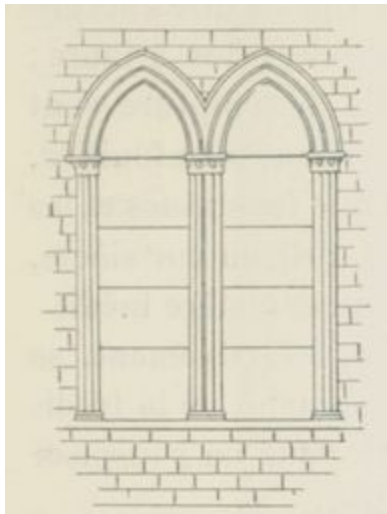
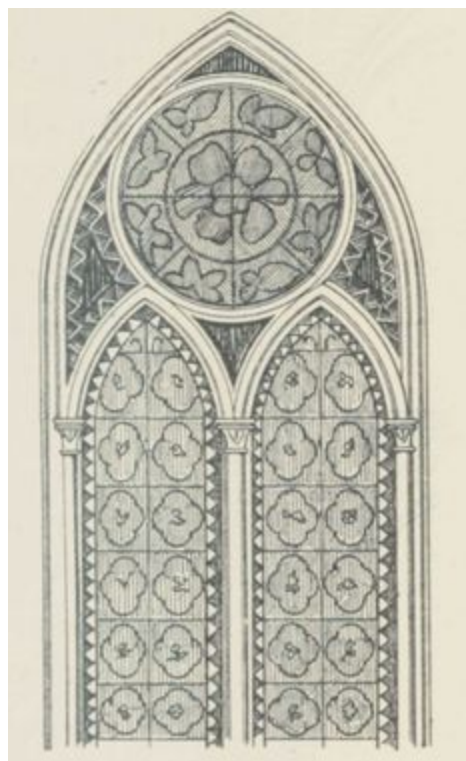


FIG. 102. — Fenêtre de style ogival primaire.

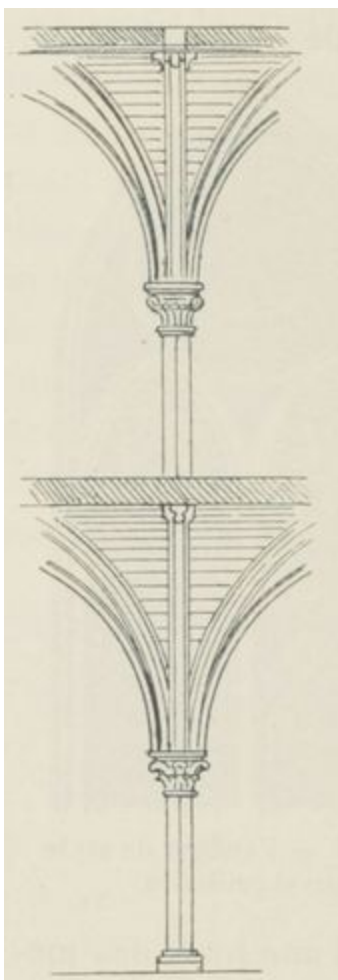


Toutes les voûtes sont d'arête bâties en petites pierres appareillées, chaque voûte s'appuyant sur des arcs reposant sur un pilier (fig. 103) isolé ou engagé.

Les contreforts, les arcs-boutants, etc., commencent à se dégager de leur massivité et à masquer leur utilité par une beauté décorative.

En un mot, le gothique primaire ou rudimentaire (XII^e siècle). porte en lui-même les éléments du gothique supérieur qui, profitant de la donnée nouvelle, n'aura plus qu'à la perfectionner.

FIG. 103 — Bâtiment de Vaclair, pilier



EL cette perfection, on la trouvera dans la broderie ornementale, dans l'élégance des lignes épurées, dans l'audacieuse légèreté enfin des clochers et autres jets de pierres vers le ciel.

Nous allons voir ensuite s'accroître les découpures, les à-jours ; tous les détails de sculpture vont être plus minutieux, plus fouillés, sans compter que les statues et les bas-reliefs (fig. 104), au XIII^e siècle, vont prendre un caractère inédit.

La statuaire, effectivement, se dégage, à ce moment, de la tradition byzantine pour ne s'inspirer que de la nature.

Un peu de vie vraie va animer la pierre ; les têtes des personnages auront une expression propre ; ils seront

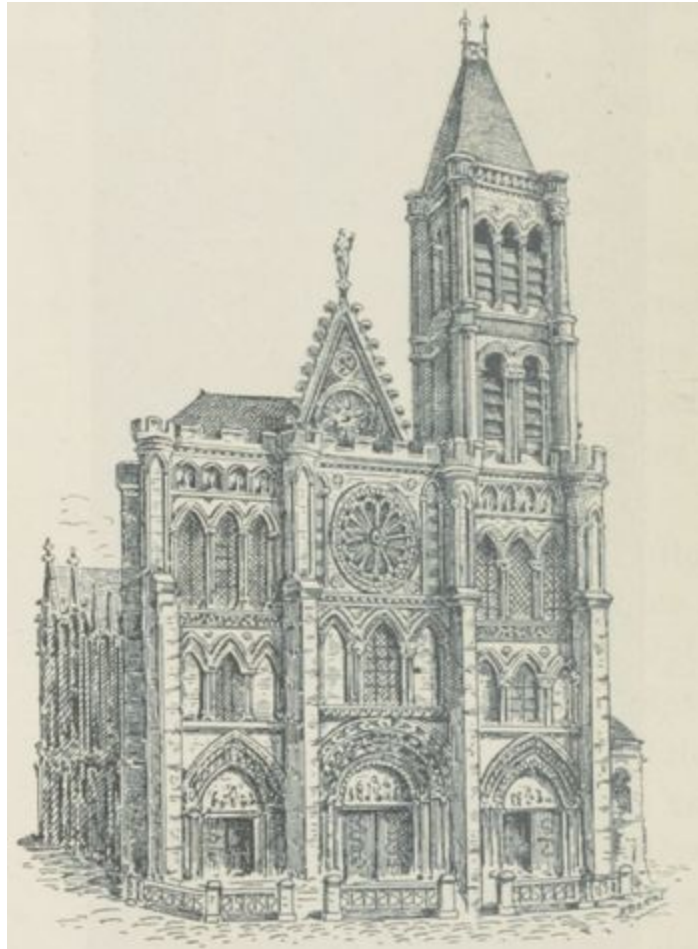
vêtus à la mode de leur temps, suivant leur qualité religieuse, civile ou militaire.

En un mot, le mouvement de ces statues échappera à la raideur dogmatique et représentera des êtres animés, sans toutefois qu'ils se départissent de cette sécheresse et de cette quasi-maladresse caractéristiques de la sculpture au moyen âge.

FIG 104. — Cordons et frises (cathédrale de Paris.)



FIG. 105. — Cathédrale de Saint-Denis
(style gothique à peine dégagé du roman).



D'autre part, l'écriture des inscriptions est totalement modifiée, l'écriture gothique, inspirée de l'alphabet allemand, fait son apparition.

Cette écriture, par son aspect et son intention décoratifs, rappelle les hiéroglyphes et les lettres arabes sans leur ressembler toutefois.

Plus nous traitons de ces époques et surtout des différences de ces époques entre elles — nous voulons parler particulièrement des styles roman et ogival — plus il nous apparaît délicat, sinon impossible, de donner leurs caractéristiques essentielles. Les mots, en effet, manquent de précision malgré leurs efforts, aussi bien renvoyons-nous le lecteur à nos gravures, qu'il suffira de comparer

entre elles pour mieux saisir l'esthétique différente des styles.

FIG. 106. — Cathédrale de Reims
(XIII^e siècle).



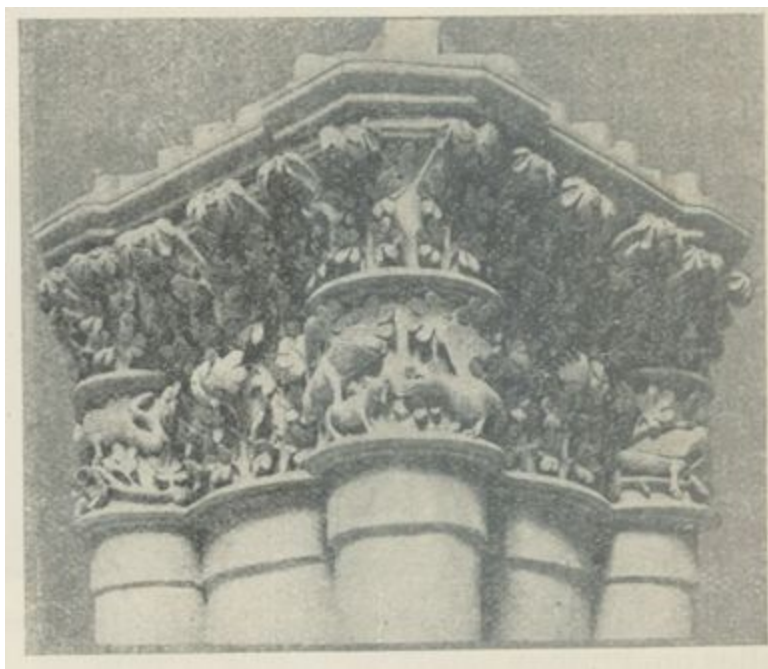
C'est par des déductions, des rapprochements de détails, des silhouettes apprises par cœur, que l'on discerne les styles, et les textes, inférieurs toujours à l'enseignement visuel, ne servent qu'à donner des bases le mieux possible, à cet enseignement.

Cependant le meuble a davantage besoin des éclaircissements du texte, et nous n'en sommes point encore là ; il nous faut d'abord franchir les étapes arides de l'architecture — (arides, ici surtout, au point de vue pratique que nous poursuivons) — et Loucher à des civilisations plus posées, plus sédentaires, mieux connues aussi, pour rentrer dans des demeures établies, définitives.

N'oublions pas que le meuble n'a pris de l'extension et de la variété que dans le calme du foyer, que dans les civilisations « douillettes » et raffinées ; or, pour l'instant, l'art de l'architecture ne s'adresse point à la maison, il

n'est voué qu'aux églises, qu'aux cathédrales, qu'au culte, enfin.

FIG. 107. — Chapiteau de la nef, cathédrale de Reims (XIII^e siècle).



Nous allons seulement — avec l'ère du style ogival secondaire ou rayonnant (XIV^e siècle), voir la vie civile s'organiser, naître des palais pour les seigneurs, des maisons pour les bourgeois, des hôtels de ville pour les communes ; bref, le luxe va s'introduire dans les mœurs et l'on commencera à goûter l'art pour lui-même.

Alors les murs se couvriront d'images peintes, les portes et les lambris seront parés de sculptures ainsi que les meubles qui, chaque jour plus nombreux, garniront les salles des châteaux.

Mais n'anticipons pas ; nous parlerons du meuble de cette époque, après avoir défini en ses grandes lignes les perfectionnements du style ogival secondaire. Et, auparavant, citons des exemples du style ogival primaire : ce sont les cathédrales de Saint-Denis (style transitoire) ([fig. 105](#)), de Bourges, de Laon, Noyon, Soissons, de Reims⁶

(fig. 106 et 107), Chartres, Notre-Dame de Paris (fig. 108), Meaux, Rouen, Tours, Cambrai, etc.

FIG. 108. — Notre-Dame de Paris.



Gothique secondaire ou rayonnant. — D'une manière générale, ce style, s'il est moins sévère que le précédent, grâce à la coquetterie de ses sculptures, grâce à la finesse de son « ossature », serait peut-être d'une pureté moindre.

Observons maintenant ses arcades et cordons. Les arcades sont ornées de tores, davantage, et, signe caractéristique de l'époque actuelle, le tore central et inférieur n'est plus en forme de corde, il est muni d'une arête mousse.

Quant au tore principal des cordons, l'arête mousse qui le précise devient de plus en plus large à mesure qu'on approche davantage du XV^e siècle ; au surplus, ces motifs décoratifs plus nombreux ont un aspect plus maigre que précédemment, de même que le fût des colonnes cylindriques.

Signe typique des bases des colonnes : elles s'appuient généralement sur des plinthes et des socles de forme polygonale très élevés et décorés de mâles moulures.

Et ces socles, au surplus, en lesquels des colonnes groupées viennent s'insérer, sont fasciculés, c'est-à-dire en faisceaux enchevêtrés. Quant aux chapiteaux ([fig. 109](#)), ils ont délaissé les crochets recourbés extérieurement, en faveur de rinceaux de chêne, de fraisier, de figuier, de vigne, etc., infléchis en dedans pour rejoindre la corbeille du chapiteau.

Ces rinceaux formant chapiteaux sont disposés sur deux rangs, le rang inférieur moins large que le supérieur.

D'autre part, les crosses se multiplient dans la décoration ; leur forme est celle des crochets vis-à-vis du chapiteau.

Notons encore les rinceaux de feuillage qui ornent les cordons et corniches sous les toits, rinceaux en relief à jour sur le fond.

Un autre ornement particulier à cette époque est le trèfle et le quatre-feuilles, chacun des lobes de la fleur se composant en ogive, sans oublier les balustrades percées à jour ou aveugles représentant des roses composées de quatre lobes en ogive encadrées par quatre petites roses de même forme.

FIG. 109. — chapiteau
(XIV^e siècle).



La répétition de ce motif symétrique sur les balustrades (typiques dans cette seconde époque) couronnait agréablement les chéneaux des églises.

Sans s'arrêter aux voûtes qui ressemblent à celles de l'ogival primaire, avec cette seule différence de la légèreté et de la complication ornementale indiquée déjà par les cordons aux tores plus nombreux, nous examinerons les fenêtres (fig. 110 et 111) dont les roses plus nombreuses indiquent de prime abord la particularité essentielle.

Ogives géminées, superposition de roses, colonnettes grêles couronnées d'un chapiteau comme celui que nous indiquâmes plus haut, galbe en pointe aux rampants garnis de crosses, couronné au sommet d'un fleuron, le tympan de ce galbe étant percé de trèfles à jour, etc.

FIG. 110. — Fenêtre de style ogival rayonnant.

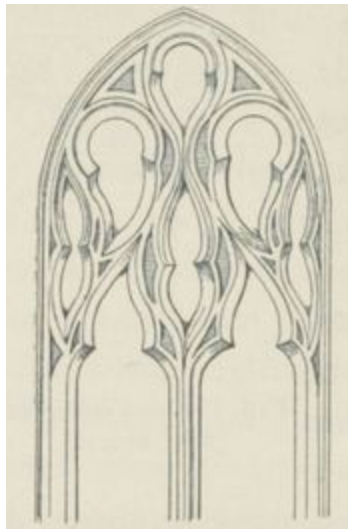
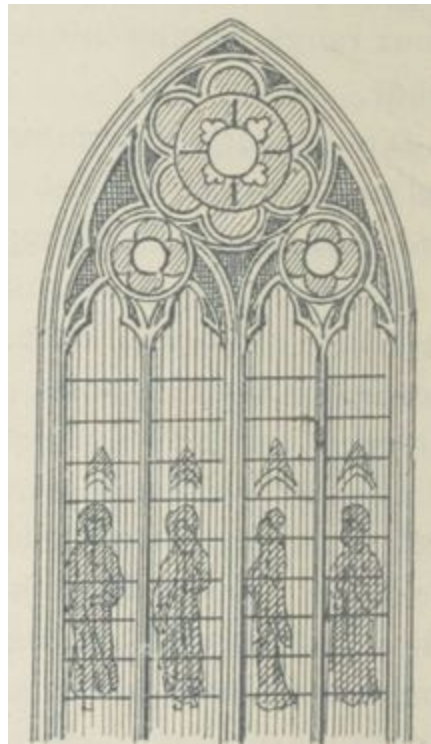
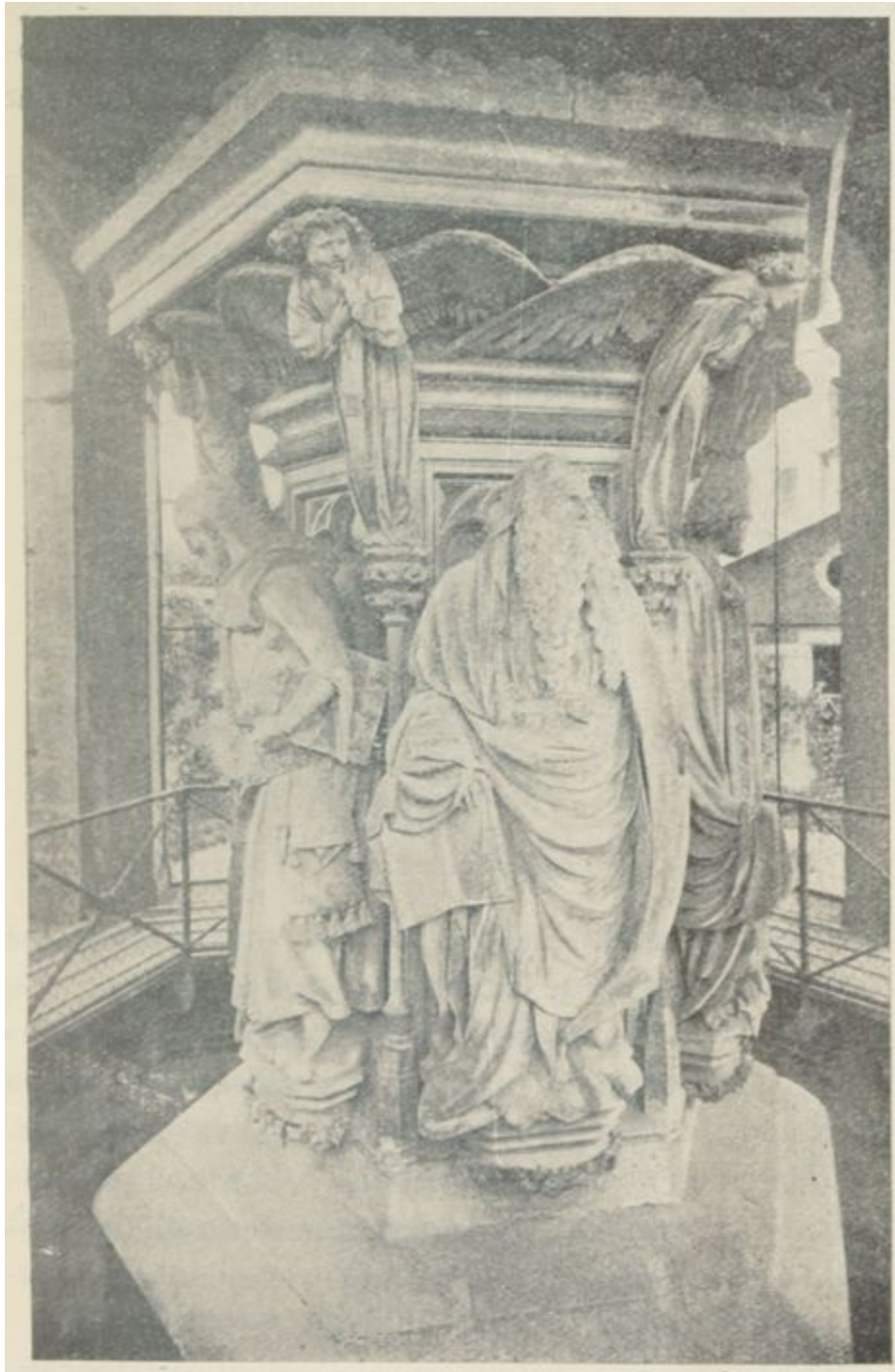


FIG. 111. — Fenêtre de style ogival rayonnant.



Restent les dais, arcs-boutants et contreforts dont l'ornementation déjà (forme des crosses, décor des chapiteaux) nous disait l'âge et, d'autre part, les piliers butants sont couronnés à leur sommet par des clochetons ou des pignons d'une forme gracieuse.

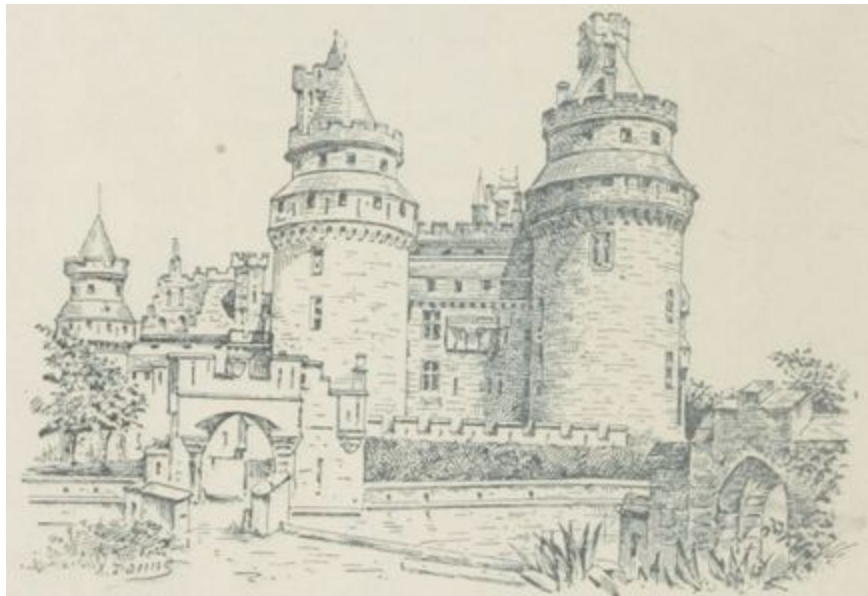
FIG. 112. — Puits de Moïse, par Claus Sluter
(sculpture gothique provenant de l'ancienne Chartreuse de
Dijon, commencement du XV^e siècle).



Clochetons aux arêtes couvertes de crosses et portant à leur faîte un bouquet épanoui ou bien une statuette.

Bref, à cette époque, l'audace des architectes s'est enhardie davantage, et la statuaire qui suit l'architecture pour embellir le gros œuvre, ayant progressé également vers les délicatesses de la vérité naturelle grâce à un métier plus sûr, nous assistons à un mouvement d'enjolivement général qui, lorsqu'il atteindra à son apogée, touchera du même coup à sa décadence.

FIG. 113. — Château de Pierrefonds (fin du XIV^e siècle).



Effectivement, quand la fantaisie déborde, elle tombe dans l'exagération. L'encombrement du détail fait pièce à la grande sobriété ; c'est l'avènement du mauvais goût presque.

Mais terminons, le style ogival secondaire est reconnaissable encore à ses gargouilles monstrueuses, à la hardiesse de ses arcs rampants ; il tient enfin le milieu entre la grande pureté de l'ogival primaire et la dentelle peut-être excessive de l'ogival tertiaire.

Exemple de style ogival secondaire : Saint-Ouen à Rouen, Saint-Urbain à Troyes, la cathédrale d'Orléans, le Puits de Moïse (fig. 112) (ancienne Chartreuse de Dijon), les cathédrales de Clermont-Ferrand, de Beauvais (fig. 114), de

Milan, cette dernière commencée du moins en 1386 (fig. 115), etc.

Si nous nous tournons maintenant du côté du meuble, nous voyons que son luxe croît parallèlement à l'architecture. Il est fait mention alors d'un meuble enrichi de sculptures et de table « à mangier » et puis en outre des bancs, coffres, chaises et bahuts précédents, il faut noter : un fauteuil en fonte de cuivre (dans le genre de ceux que les tableaux de Jean van Eyck nous montrent) où les rois s'asseyaient, des bouges (sortes de malles) des chaises à dossiers, des étuis à pendules, des dressoirs, des armoires et des paniers de voyage.

FIG. 114. — Intérieur de la cathédrale de Beauvais
(XIV^e siècle).

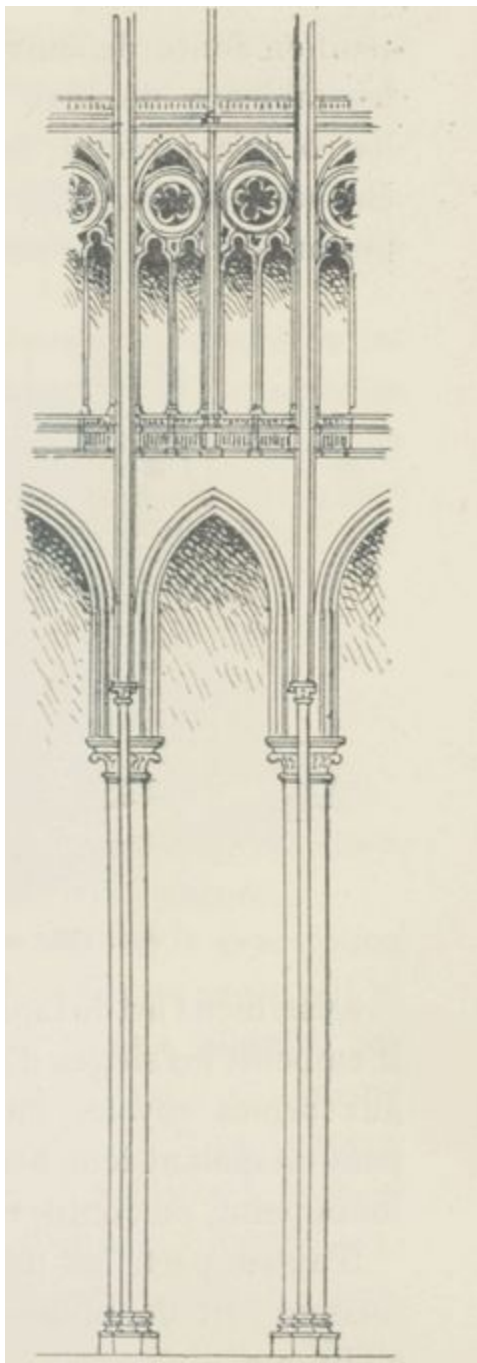


FIG. 115. — Cathédrale de Milan.



Aussi bien l'art du tapissier commence à se faire jour ; il embellit les sièges d'apparat. Etoffes riches peintes aux armes royales, cuir, ferrures et peintures alternant ou mêlant leur beauté avec des coussins en velours peint, en coutil, etc., remplis de duvet, etc.

D'autre part, les délicatesses de la literie apparaissent : lit de plumes, matelas, courtepointe, ciel de lit, etc.

Physionomie d'une chambre royale à cette époque : lit adossé le long de la paroi recouverte de tapisseries attachées au moyen de cordes ou de crochets. (Ces tapisseries changeaient fréquemment leur sujet, et ce sujet servait à distinguer les chambres entre elles.) Rideaux au lit brodés d'armoiries ou semés d'étoiles, ciel de lit au dossier, courtepointe sur le lit et une au bas du lit pour les pieds.

Sous un demi-ciel était aménagé une sorte de lavabo, et deux chaires travaillées à jour et recouvertes de velours peint servaient tour à tour de siège au maître de céans, tandis que les officiers et les courtisans s'asseyaient sur des carreaux de coutil rembourrés.

On cite encore des chambres toutes de bois, garnies de velours rouge ou de cendal (étoffe de soie) vermeil.

Et puis, voici qu'apparaissent des pièces de gaineries destinées aussi bien à renfermer des meubles que des objets précieux lorsque l'on voyageait.

Au surplus, donnons, d'après Sauval, la description du mobilier du Louvre en 1367 : « On ne se servait ni de chaises, ni de placets, ni de sièges pliants ; ces sortes de meubles si commodes n'ayant point encore été inventés. Dans la chambre du roi et de la reine, il n'y avait que des tréteaux, des bancs, des formes et des faudesteuils ou fauteuils ; et pour les rendre plus superbes, les sculpteurs en bois les chargeaient d'une confusion de bas-reliefs et de rondes-bosses, les menuisiers les entouraient de lambris et les peintres les peignaient de rouge et de rosettes d'étain blanc... On ne voyait alors que des buffets, grands, gros, épais et chargés de basses-tailles mal travaillées. »

Au résumé, le meuble de cette époque est reconnaissable d'abord à sa sculpture, à son architecture si adéquate à celle des monuments ; d'autre part, la beauté de cette sculpture sur bois est supérieure, grâce à la connaissance pratique des procédés plus approfondie.

Certains meubles de ce siècle même sont de véritables merveilles, et s'il nous fallait citer encore les chefs-d'œuvre sculptés sur les façades des églises, les tombeaux, etc., de cette époque, nous n'en finirions pas.

Voilà bien une des étapes les plus florissantes de l'art français dont la grande salle du Palais (gardée de l'oubli par les planches de Du Cerceau), œuvre de Philippe le Bel détruite par un incendie en 1610, est un des témoins les plus admirables parmi les monuments civils.

Et puis comment oublierait-on encore de mentionner la grâce et la perfection des métiers qui présidèrent à tant de menus objets de tabletterie à cette heure ? Voyez les grands coffrets en ivoire sculpté, et les autels portatifs et les images ouvantes ; tous ces « bibelots », enfin,

admirablement parés et travaillés par de véritables artistes.

D'ailleurs, dès ce moment, une loi distingue entre l'ouvrier d'art et l'autre ; il faut que l'ouvrier d'art ait été examiné par un jury et fait un chef-d'œuvre de sa main. De même, des catégories existaient au nom de l'esthétique, par exemple entre l'ouvrier chargé de l'exécution des portes, huis et fenêtres et celui qui travaillait le meuble.

Des articles de lois aussi déterminaient la bonne exécution du travail : « Nuls ne feront aucunes bordures de tableaux en bois de chêne, noyer, ébène et autres, qu'elles ne soient proprement assemblées à mortaises et tenons... »

Bref, il y eut des charpentiers-huchiers, des huchiers-menuisiers, etc., dont la tâche nettement circonscrite équivalait à l'exigence d'une somme de beauté, et nous verrons au XV^e siècle cette beauté s'accroître.

Il nous reste, pour terminer ce chapitre, à parler du style ogival tertiaire, fleuri ou flamboyant.

Gothique tertiaire ou flamboyant. — Cette sorte de style ogival est la plus aisée à reconnaître. Toutes les indications précédentes vont s'exagérer en effet, les découpures en dentelles, les légèretés en gracilités, et puis les clochers, clochetons, pignons et galbes se mueront en aiguilles pyramidales.

FIG. 116. — Frontons de style ogival flamboyant.

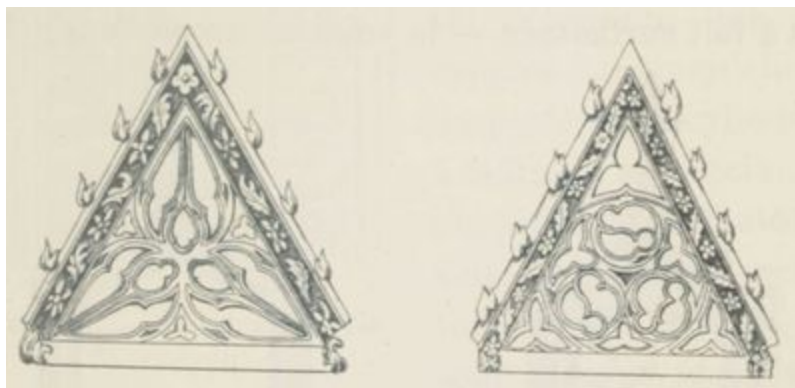


FIG. 117. — Fronton du XVI^e siècle, commencement de la Renaissance.



On ne verra plus que feuillages au long des rampants, que frontons ([fig. 116](#) et 117) et qu'arcades festonnées et la ligne ondulera et se brisera, tandis que les moulures seront prismatiques.

Que devient l'ogive, au surplus ? Elle s'évase et s'affaisse sur elle-même. La voici figurant un arc en anse de panier ([fig. 118](#)) — tout à fait surbaissée — la voici en accolade ([fig. 119](#)), c'est-à-dire en arc alternativement convexe et concave, à cause de quatre arcs de cercle opposés ayant leur centre les uns en dehors, les autres en dedans ; la voici en doucine ([fig. 120](#)), c'est-à-dire présentant un effet contraire à celui de l'accolade.

FIG. 118. — Ogive en anse de panier.



FIG. 119. — Ogive en accolade.



Quant aux moulures ou nervures des voûtes, elles diffèrent des précédentes époques encore, en ce sens qu'elles ne sont plus ni cylindriques ni cordiformes. L'arête des tores est, en effet, allongée en forme de poire, parce qu'elle a exagéré l'arête rectangulaire du XIV^e siècle, et les cordons et archivoltes ne sont que des tores corrompus.

FIG. 120. — Ogive en doucine.

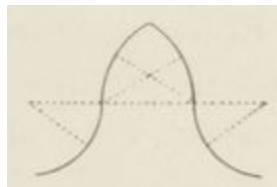
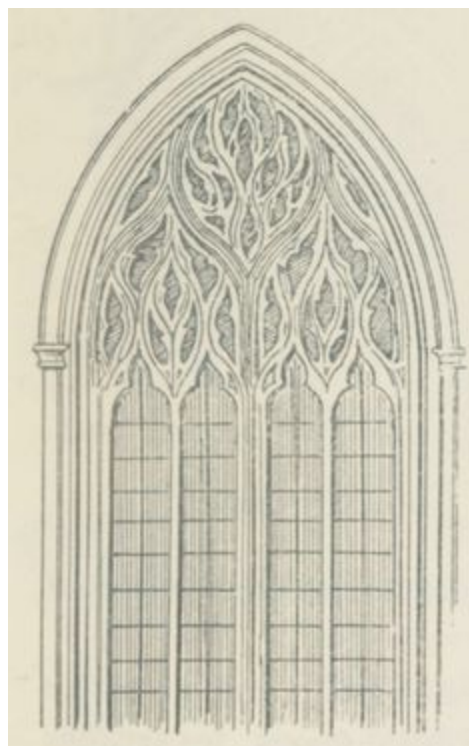


FIG. 121. — Fenêtre de style flamboyant.

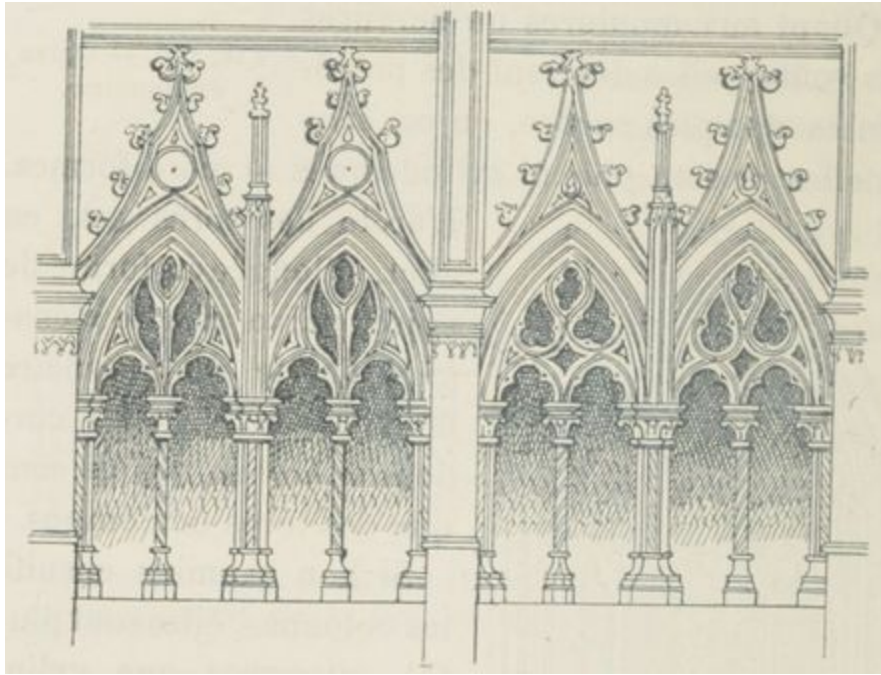


Si l'on examine ensuite les colonnes, elles sont plutôt octogones que cylindriques (tandis qu'elles sont de préférence cylindriques à la fin du XV^e siècle). Leur chapiteau est tantôt une suite de contre-arcatures tombant en dentelle à jour tout autour du tailloir, avec un rinceau de feuillage plus bas comme complément.

Il y a aussi des chapiteaux décorés de bouquets de roses, de branches de vigne, de chou frisé en lesquels on aperçoit de petits animaux.

Et les moulures des archivoltes accentuent leur précédente profusion en augmentant aussi de légèreté d'aspect, et les ornements typiques sont le chou frisé et contourné, la vigne, le chardon nettement en relief et à jour sur le fond.

FIG. 122. — Fenêtre d'un cloître (XV^e siècle).



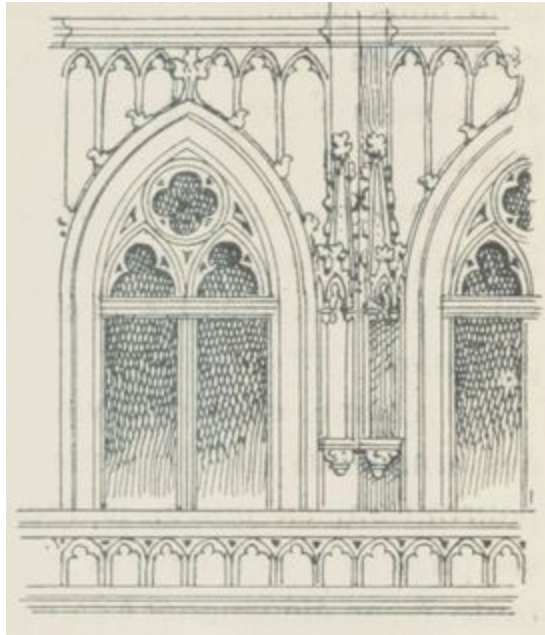
Les crosses d'ailleurs portent alors le nom de choux qui courent sur les rampants des pignons, les arcades et les arêtes.

Sans compter que le sommet des ogives et des pignons s'adorne d'un bouquet épanoui de feuillages semblables (chardon ou chou frisé) au bout d'un pédicule le plus souvent ouvragé.

Ensuite, nous voyons les dais et les balustrades se distinguer par une somptueuse ornementation, ainsi que les lucarnes, croisées et fenêtres.

Du croisement des meneaux est venu le mot croisée, et l'origine de l'adjectif flamboyant qui désigne le style ogival du XV^e et d'une partie du XVI^e siècle, provient des dessins ondulés en forme de flammes, qu'affectent les meneaux lorsqu'ils arrivent à la naissance de l'ogive.

FIG. 123. — Fenêtre (XIV^e siècle) (style rayonnant).



Tout autour des portes on remarque la même sorte d'arcs que nous décrivîmes aux fenêtres ([fig. 121](#), [122](#) et [123](#)), et les roses vont prendre maintenant une singulière complication dans leur largeur inusitée.

[FIG. 124](#). Clé de voûte gothique.



Elles sembleront tourner sous l'action quasi mouvante de leurs ogives croisées, de leurs dessins flamboyants, analogues à ceux que nous vîmes aux fenêtres, de leurs colonnettes disposées en rayons, de toutes leurs dispositions géométriques hallucinantes, enfin.

Quant aux voûtes, elles ne diffèrent de la période précédente que par l'emploi de la moulure pyriforme dont nous parlâmes ; mais elles sont décorées en leur centre d'un écusson, d'une rosace, soit encore d'une clé pendante ([fig. 124](#)) ou ornement tombant en stalactite.

Restent les arcs-boutants et les contreforts dont l'aspect est moins mâle qu'aux autres époques ogivales, étant donnés les ornements qui les parent à profusion

Au résumé, dans ce style, la pierre disparaît sous des ornements, des dentelles, des festons ; peut-être pourrait-on, en outre, le reconnaître à l'envolée de ses pinacles fuselés, à ses clés pendantes et, somme toute, à son élégance et à sa coquetterie qui, sombrant plus tard dans l'exagération, furent cause du discrédit en lequel on le tint.

Donnons maintenant quelques exemples du style ogival tertiaire : églises Saint-Nicaise, Saint-Vivien, Saint-Maclou ([fig. 125](#)) (Rouen), Saint-Séverin, Saint-Gervais (Paris), Saint-Jean (Dijon).

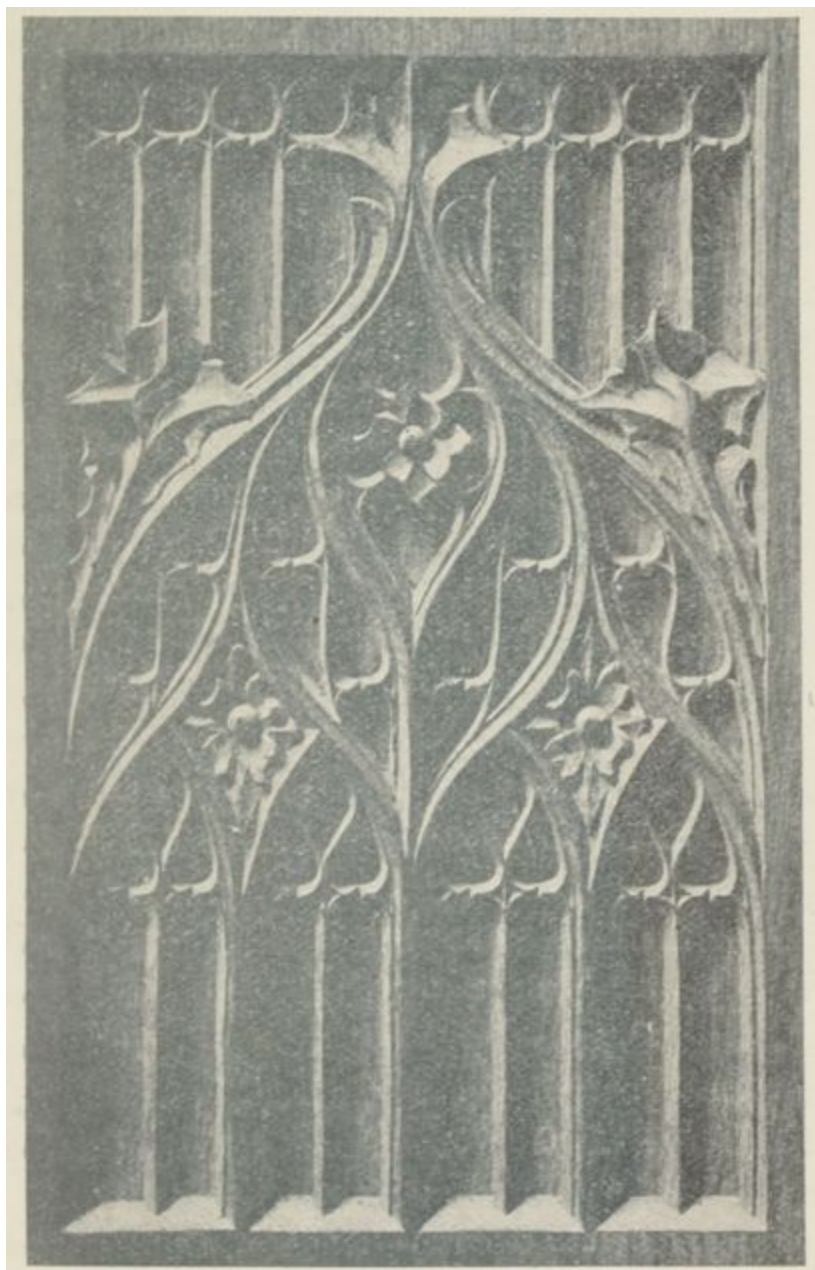
Deux mots du meuble au XV^e siècle, pour finir.

C'est à ce siècle que les plus beaux travaux d'ébénisterie ont été exécutés, l'art de sculpter le bois ayant atteint sa perfection. Toutefois les meubles, s'ils sont plus ouvragés, plus riches que précédemment, suivant en cela la broderie et les formes élancées du style d'architecture, n'accroissent pas en nombre ni en variété.

Ce sont des stalles ou chayères ou chaises ([fig. 126](#) et [127](#)) ressemblant, pour le dossier, à des fenêtres ogivales, bordées de festons, ornées de feuillages renfermant l'écu de quelque prince ou duc ; ce sont des coffres, des châsses ([fig. 129](#)) inspirés de la même ornementation, ce sont des crédences ([fig. 128](#)), des meubles à panneaux enluminés, dorés, toutes sortes de recherches luxueuses enfin, où l'élégance et la légèreté dominant dans la sculpture fouillée, touffue, qui, progressivement s'achemine vers l'expression de la nature plus souple (anges, personnages),

de ce fait que l'hiératisme religieux a cédé le pas à l'initiative laïque.

FIG. 125. — Panneau sculpté, gothique, église Saint-Maclou, à Rouen.



Car jusqu'ici, de même que c'est pour l'église, pour l'abbaye, que les architectes ont déployé tout leur génie, c'est dans ces édifices voués au culte, que nous

rencontrerons les meubles les plus admirables, et les châteaux (fig. 113), les palais, n'en connaîtront pas d'autres.

Ce sont des huches devenues des dressoirs, placées qu'elles sont sur des pieds élevés. Huches closes par un couvercle que l'on devait soulever, le dessus du dressoir étant fixé et devenant une sorte de table élevée sur laquelle on exposait des objets d'orfèvrerie ou des faïences. Deux portes à charnières s'ouvrant sur le côté fermaient le dressoir.

Lits et cheminées aux formes monumentales toujours ornementées dans le goût de l'art ogival.

A l'intérieur des maisons, pour la plupart construites en bois, les poutres maîtresses laissées apparentes sont couvertes de sculptures : rinceaux de feuillages et de fruits, marmousets, personnages grotesques. Partout des lambris sculptés où constamment on rencontre le motif dit parchemin ou serviette roulée.

FIG. 126 et 127. — Chaires gothiques.

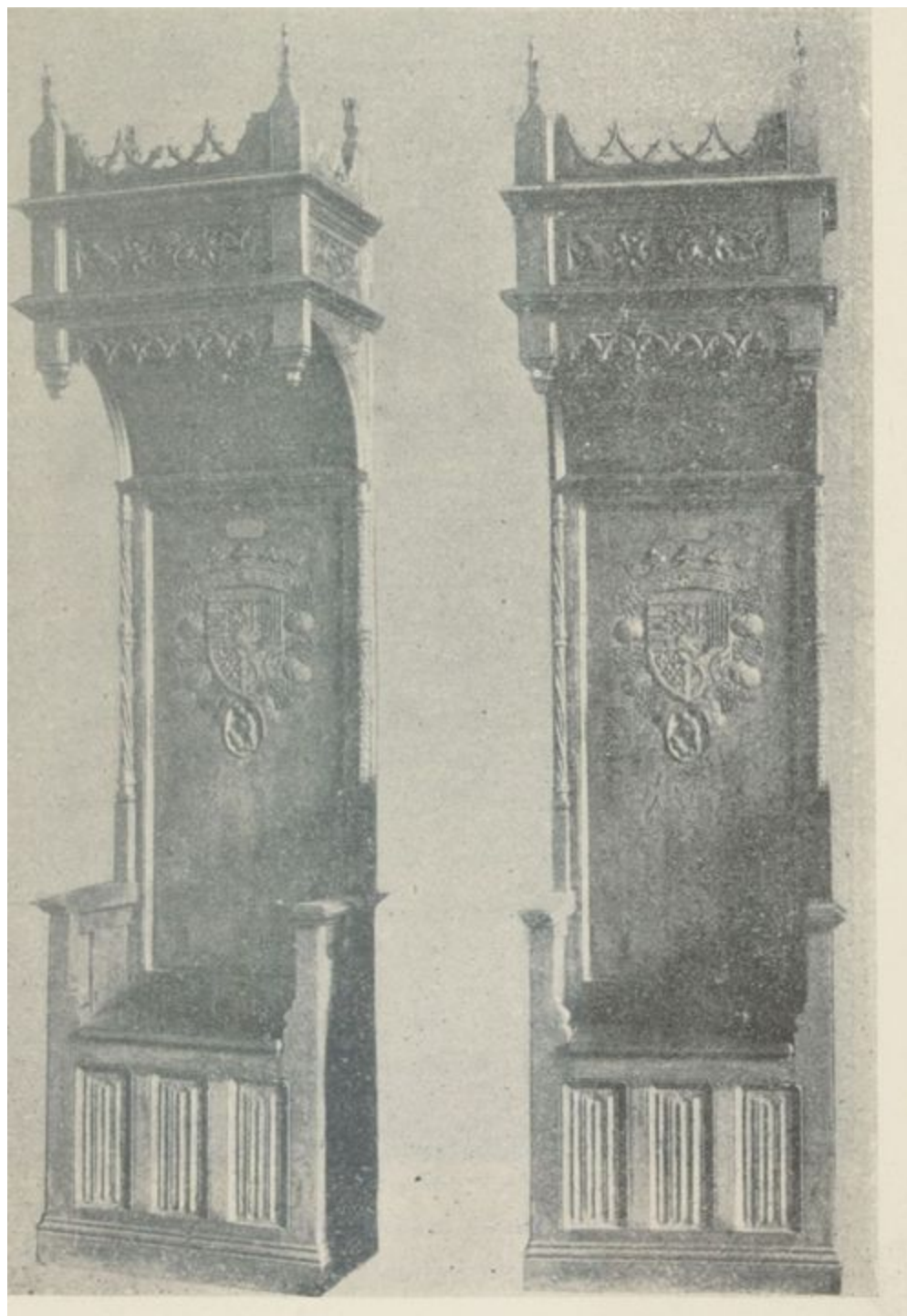


FIG. 128. — Crédence gothique.



Aussi bien on voit Charles d'Orléans voyager sur la Loire dans une nef parfaitement sculptée, et Louis XI naviguer sur des galiotes ou maisons flottantes, ce même Louis XI, dont la cruauté se complaît à se reposer devant une somptueuse volière. De tous ces caprices, de toutes ces nécessités, de tous ces agréments, naissent des décors

nouveaux incitant à des mobiliers inédits que les artistes consacrent par de la beauté.

Voyez que pour les commodités de la prière on créa les lutrins, les stalles confortables, etc., et qu'au fur et à mesure on flatta davantage les besoins du corps, si longtemps sacrifiés à ceux de l'âme.

FIG. 129. — Châsse gothique.



Et nous ne répéterons plus, enfin, que l'aspect du meuble gothique est celui, en réduction, de ces immenses nefs de cathédrales aux points d'appui ressemblant à de véritables faisceaux, se divisant en gerbes à la naissance des voûtes pour en former les nervures.

Et ces meubles se distinguent en ogival primaire, secondaire et tertiaire, tout comme les cathédrales dont nous tâchâmes en peu de mots de décrire les données caractéristiques, architecturale et ornementale, données que nos gravures rendront davantage éloquentes.

Deux mots du bijou pour terminer ce chapitre.

Si les barbares de l'invasion, avant le moyen âge, travaillaient avec art le métal précieux ; si les Goths notamment exécutèrent, surtout en Espagne, de belles œuvres d'orfèvrerie, au moyen âge, les artistes ne produisent plus guère que pour l'église.

Et, il est dans l'ordre des choses que l'orfèvrerie comme la bijouterie aient suivi à ces époques, de même qu'aux

autres, les transformations de l'architecture et de la sculpture.

On champlève l'émail, on l'agrémente de pierres précieuses, mais l'armature métallique est en plein cintre (jusqu'au milieu du XIII^e siècle), ou bien de style ogival (à la fin du XIII^e siècle et aux XIV^e, XV^e et commencement du XVI^e).

Aussi bien l'art roman, massif, pesant, devait résister aux délicatesses du bijou, et l'art gothique eût, en revanche, failli à son élégance, à sa dentelle, à son filigrane, s'il n'avait triomphé dans l'orfèvrerie comme dans l'architecture.

Gageons que, s'il nous fût resté des témoins plus nombreux de la joaillerie gothique, nous eussions distingué parmi eux des bijoux de l'époque gothique primaire et des bijoux de l'époque gothique secondaire, sans manquer non plus de discerner ceux de l'époque gothique tertiaire d'entre les autres — tout comme nous reconnaissons les styles d'architecture équivalents.

Retenons, enfin, que l'art de la bijouterie, à l'époque du moyen âge, s'exerça particulièrement sur les reliquaires, les châsses, les mitres, les crosses, les croix, embellis d'émaux restés célèbres et que les « vilains » n'avaient pas le droit de se parer de bijoux.

Cette dernière prescription, aussi esthétique que peu démocratique, barrait au moins la route à l'odieux simili-bijou cher à notre heure égalitaire.

CHAPITRE VII

Le style Renaissance

L'antiquité va maintenant reprendre son empire sur l'importation étrangère.

Si auparavant la communauté du sentiment religieux a mêlé les aspirations d'art, les symptômes d'une renaissance vont se manifester.

Le nom de Renaissance caractérise la révolution des arts en général qui, à la fin du XV^e siècle, et au XVI^e siècle, bouleversa la face de l'Europe.

La Renaissance fut en somme la reconstitution de l'art méconnu des chrétiens depuis la chute de l'empire romain, le retour à la civilisation de l'antiquité grecque, cette civilisation que le moyen âge avait en somme complètement ignorée.

Or, en Italie, dès le XIII^e siècle, on constate une orientation nouvelle dans l'architecture, et il n'est pas douteux que ces premières manifestations de renaissance aient donné le pas aux artistes italiens sur nos propres conceptions de rénovation.

Avant de parler des règnes de Louis XIII, et de François I^{er} qui inaugurent la renaissance française et, avant de noter les chefs-d'œuvre de ces époques, nous remonterons aux artistes italiens précurseurs.

Comme toujours, les artistes sont entraînés en leur idéal par la voix des poètes et des savants, la réaction des goûts amène des changements dans l'acceptation intellectuelle des choses, et la forme de l'image, qu'elle soit au propre ou au figuré, prend dès lors une tournure nouvelle.

La mode, au surplus, dut à ce moment incliner à l'admiration exclusive des chefs-d'œuvre de l'antiquité condamnés précédemment par le christianisme, et, le sol de l'Italie étant particulièrement propice aux exhumations des ruines païennes, il fut de mise en Italie d'opposer la beauté, autrefois proscrite, de l'architecture païenne, à l'architecture chrétienne de l'Occident.

C'est ainsi que Rome servit de centre d'attraction aux architectes de tous les pays, c'est ainsi que l'on revint aux ordres antiques fatalement adaptés à des ingéniosités, à des légèretés inséparables de ces mêmes chefs-d'œuvre qu'il était convenu de proscrire.

D'autre part, les peintres, les sculpteurs, s'étaient fait de la nature un guide exclusif et le génie aidant de tout ce faisceau d'intelligences neuves à la foi enthousiaste, on assista à une éclosion de créations singulièrement brillantes, qui néanmoins, en architecture, ne devaient pas surpasser les incomparables monuments du XIII^e et du XIV^e siècle.

Bref, à la fin du XV^e siècle et jusqu'à la fin du XVI^e, la Renaissance s'épanouit merveilleusement, non qu'au moyen âge l'éclat des lettres et des arts — nous venons de voir son architecture ogivale si personnelle — ait été indifférent, mais parce que cette Renaissance avait plutôt le bénéfice du perfectionnement.

Commencée en Italie, cette ère nouvelle se répandit ensuite en France et en Allemagne et plus tard en Espagne et en Hollande.

Dante, Pétrarque et Boccace en Italie inaugurent le mouvement par la plume et Giotto par le pinceau, tandis que Brunelleschi⁷ couronne la cathédrale de Florence d'un dôme d'une inspiration sinon inédite, du moins d'une adaptation nouvelle et que les sculpteurs Ghiberti, Lucca Della Robbia, Donatello, surprennent la nature avec une vérité sensationnelle.

Plus tard, au XVI^e siècle, les poètes Tasse et Arioste, les Bramante (architecte), les Léonard de Vinci (peintre et sculpteur), les peintres Titien, Raphaël, Corrège, Véronèse, les Michel-Ange (peintre, sculpteur, architecte), etc., déploient leur génie et consacrent par des chefs-d'œuvre la Renaissance.

En France, les Clément Marot, les Ronsard, les Montaigne, parmi les écrivains ; les sculpteurs Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, les peintres Jean et François Clouet, les architectes Pierre Lescot, Philibert Delorme, Jean Bullant, Pierre Nepveu, ne sont pas moins dignes d'admiration dans le style nouveau.

Aussi bien nous nous bornerons à l'étude du style d'architecture, qui rompit en Italie, premièrement, avec les modèles venus de France, barbares et gothiques, selon l'expression de Raphaël, patriote excessif.

Nous avons dit que l'objectif exclusif maintenant est l'art romain, et par conséquent l'ogive, les arcs brisés français sont remplacés par l'arc en demi-cercle et le plein cintre romain. D'autre part, les colonnes réapparaissent. en place des faisceaux de colonnettes et, de même, les pilastres et les chapiteaux classiques.

Les ornements gréco-romains : perles, oves, feuilles d'acanthé, volutes, etc., se substituent aux décorations végétales, chères à l'art ogival : chardon, chou, lierre, chêne, etc., et l'on revient aussi aux frontons triangulaire.

De là naît une simplicité élégante et froide, un mélange de grandeur classique un peu grêle et de grâce indécise ; c'est le début, enfin, de l'architecture Renaissance en Italie, dont Brunelleschi semble avoir fourni le type dans son hospice des Enfants-Trouvés, à Florence.

D'ailleurs, si les peintres occupent la première place dans la Renaissance italienne, nous allons voir que l'instinct de rénovation architecturale domine en France et surtout dans le monument civil, contrairement à l'époque du moyen âge.

On construit des châteaux plutôt que des églises ; il semble que le désir du grandiose n'est plus exclusivement réservé à la piété, et dès lors la fantaisie croît, n'étant plus contrainte à des répétitions.

L'idée de l'installation et de l'aménagement prend racine avec l'amour de la paix chanté par les poètes, et la demeure seigneuriale n'est plus le château fort précédent.

Est-ce à dire que le style Renaissance obéit à une loi unique ? Que non pas, ce serait méconnaître les tâtonnements de l'originalité à travers les influences diverses.

Et maintenant, deux écoles se présentent : celle attachée à la tradition française, quise réclame encore de la pensée du moyen âge et celle qui ne voit plus que par l'antiquité et l'art italien.

D'où la diversité du même style Renaissance, qu'il date du début du XVI^e siècle ou bien du milieu de ce siècle.

Diversité à laquelle s'oppose néanmoins, avec énergie, l'Italien Palladio, dont nous dépeindrons l'aveuglement dans les lignes suivantes.

« Andréa Palladio, en effet, ne dissimule point le moins du monde la préoccupation d'esprit qui ne lui laissait pas concevoir d'autre architecture que celle des anciens, et qui voulait obliger les modernes à habiter des palais d'Athènes ou d'Herculanum.

« Chargé de construire à Vicence, pour le seigneur Joseph di Porti, un hôtel sur un terrain qui faisait face à deux rues, il le compose de deux corps de bâtiment semblables, ayant même distribution intérieure, même façade extérieure et réunis par une cour commune avec galeries à colonnades.

« Celui de devant, dit-il tout naïvement, est à l'usage du maître ; celui de derrière sera pour les étrangers, selon la pratique des maisons grecques qui avaient ainsi deux

Corps de logis distincts. » Il ne s'agit plus que de savoir si le seigneur Joseph di Porti vivait et recevait à la grecque.

Une autre fois, l'Académie olympique de Vicence demande à Palladio un théâtre ; il fait un cirque romain, et tellement pareil qu'on discuta si l'on n'y mettrait pas, au lieu d'un toit, un vélarium comme aux amphithéâtres de Caligula ; mais ne sourions pas, si l'entêtement de Palladio est stérile ; nous verrons sous le premier Empire pareille obstination réussir.

Examinons maintenant, sans toutefois rentrer dans l'énumération des faits historiques, les origines de la Renaissance en France.

Les manoirs féodaux apparaissent d'abord indignes de Charles VIII à son retour d'expédition en Italie où il aperçut les somptueux palais italiens, et ce furent des artistes italiens que ce monarque convia à la construction du château d'Amboise (fig. 130).

Pareillement, Louis XII choisit pour architecte de son château de Gaillon, Giocondo.

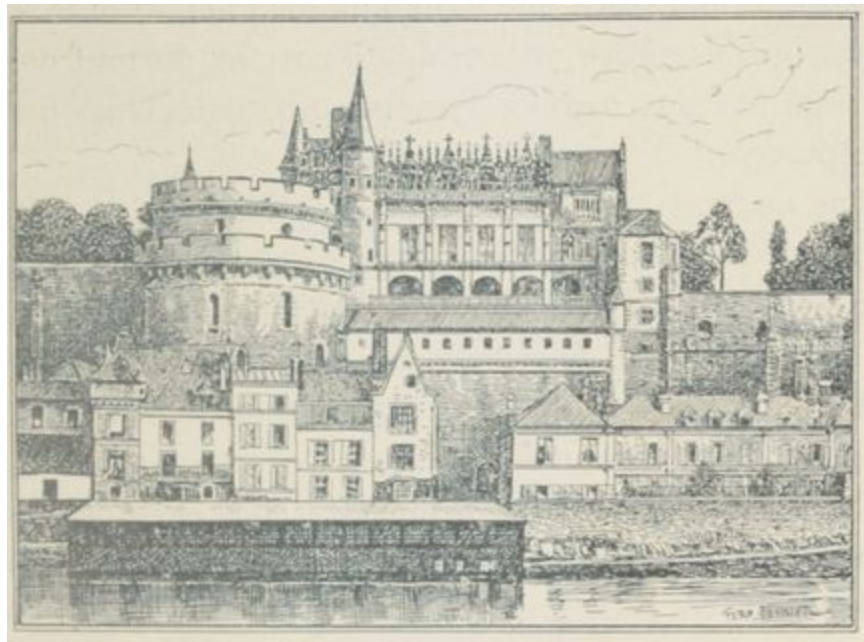
Ces deux exemples, entre autres, nous montrent l'engouement de la France à l'égard de l'Italie au préjudice de nos artistes nationaux. Il est vrai que les détails gothiques qui apparaissent çà et là sur ces chefs-d'œuvre suffisent à défendre notre personnalité persistante, malgré l'introduction d'éléments empruntés à l'antique, et même ce mélange des deux tendances, avant qu'elles ne se fondent en un style pur, ont leur charme, quand cela ne serait que celui de nous faire toucher du doigt le génie français et le génie italien un instant harmonisés.

Caractères de l'architecture sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, époques de transition : arc en anse de panier, profusion des ornements sculptés dans le goût des arabesques antiques. Briques et pierres alternées. Détails de style gothique mêlés à des ornements d'une pensée toute différente. Emblèmes sculptés ou peints : porc-épic couronné de fleurs de lys de France et hermine de

Bretagne, hérisson de Louis XII, lettre ou cordelière d'Anne de Bretagne, H d'Henri II si souvent mêlé au croissant de Diane de Poitiers, anges agenouillés portant la couronne et l'écu de France.

Bien que ce ne soit guère qu'à la fin du règne de François I^{er} que notre architecture fut soumise exclusivement aux formes de l'art antique, nous trouvons pourtant, dans la partie du château de Blois qui date de ce roi, les marques bien nettes d'un pur style Renaissance, c'est-à-dire que des pilastres à chapiteaux ioniques et corinthiens encadrent les fenêtres, c'est-à-dire que la galerie ornementée de petites arcades en plein cintre est pleine, c'est-à-dire que la lucarne du sommet est couronnée d'un fronton triangulaire au milieu duquel apparaît une niche abritant une statue. (Sans oublier la salamandre couronnée figurant dans les armoiries de François I^{er}.)

FIG. 130. — Château d'Amboise.



Toutes réminiscences du passé exclusivement gréco-romain avec un sourire, une grâce inconnus à ces époques

rigides, plutôt préoccupées de grandeur et de solennité que de coquetterie.

Car le style Renaissance introduisit autant de modifications dans la ligne extérieure des châteaux, des palais et des maisons, que dans l'aménagement et la décoration intérieure, et ces modifications portent dans la légèreté des formes symétriques, dans leurs fines sculptures.

On ne voit plus que fûts de pilastres (fig, 131) ornés de trophées, de candélabres, de bandelettes, de cartouches, que frises (fig. 132) couvertes d'emblèmes, de guirlandes, de bucranes, de rinceaux, d'entrelacs (fig. 133), et que chapiteaux enrichis de sculptures inspirées par la forme humaine.

C'est ainsi que les bases austères de l'antique sourient, c'est ainsi que le gothique fleuri aux dentelles précieuses est plus proche de ce style, en réalité, que du gréco-romain.

Mais poursuivons les caractéristiques de l'architecture Renaissance en décrivant quelques constructions de l'époque : doubles galeries en arcades, toits saillants, cour régulière souvent flanquée, en un de ses angles, d'une petite tourelle en encorbellement dépendant des appartements du premier étage.

Puits avec margelle sculptée, tuyaux de plomb servant à la conduite des eaux décorés de peinture et de dorures. Façades en bois de chêne sculpté, depuis le soubassement de pierre sur lequel repose tout le bâtiment jusqu'à la corniche et jusqu'à ses lucarnes presque aussi hautes que le toit. Les sujets de ces sculptures sur bois sont généralement empruntés à la fable, à l'histoire ; ils sont traités avec une vérité et une liberté parfaites.

FIG. 131. — Pilastre Renaissance (XVI^e siècle).

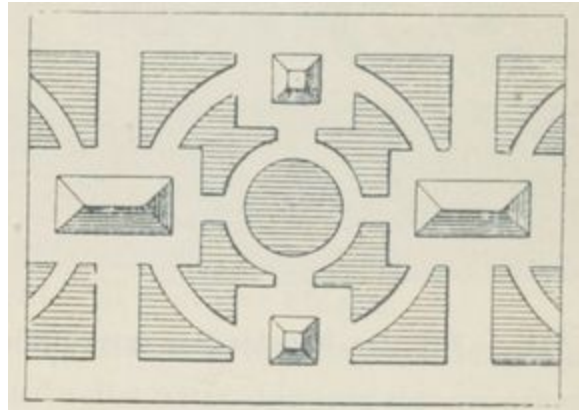


Vaste salon éclairé par de larges fenêtres à balcon, plafond de bois avec caisson et pendentifs sculptés à jour, riches parquets et lambris dorés dans lesquels étaient enchâssés des tableaux, cours et jardin (entourés de galeries de bois), également meublés de statues alternant avec des fontaines jaillissantes, etc.

FIG. 132. — Frises Renaissance (XVI^e siècle).



FIG. 133. — Entrelac Renaissance avec pointes de diamant
Henri II.



On n'en finirait pas de décrire les parterres en terrasse, les pièces d'eau, les orangeries, les grottes, les serres chaudes, qui encore accompagnaient, dans le goût des belles villas italiennes, la grâce des magnifiques demeures de cette époque.

FIG. 134. — Coffre de style Renaissance.



D'une manière générale, la régularité et la symétrie règnent dans la façade. Pavillon central, ailes jumelles pareillement décorés, nombre égal de fenêtres aux proportions semblables. Et ces fenêtres au rez-de-chaussée ne sont ni plus ni moins que des arcades romaines en plein cintre, que des colonnes et pilastres cannelés et surmontés de chapiteaux corinthiens séparent. Et ces fenêtres au premier étage sont coiffées du fronton triangulaire grec et adornées au surplus de guirlandes de fleurs et de fruits portées par des amours. Des lucarnes rondes, encore, encadrées par des renommées, surmontent ces sculptures, tachant d'un noir vigoureux nécessaire les bas-reliefs blonds et légers d'alentour.

Maisons en bois sculpté dont l'ornementation est composée de dentelures et d'arcatures surmontées de fleurons, de colonnes et de pilastres revêtus d'arabesques, de médaillons ronds encadrant des bustes.

Aussi bien le luxe est poussé à un point inouï et, de même que les ordres antiques ont été délicieusement égayés, voici comment la Renaissance « dérida » par exemple le château fort d'Azay-le-Rideau (XIV^e et XV^e siècle) : les

hourds de ses tours d'angle sont devenus des sortes de balcons et ses créneaux des fenêtres, tandis que de larges ouvertures, coupées en quatre par des meneaux, éclairent ses murs mornes ; toutes nécessités belliqueuses de jadis ayant ainsi servi de prétexte à un aimable embellissement décoratif, à la façon d'un bouquet de fleurs qui serait placé dans la bouche d'un canon.

Deux mots maintenant de l'influence de la Renaissance en Allemagne, en Angleterre et en Espagne.

Les Allemands ayant condamné dans la Renaissance le retour aux idées païennes, on ne s'étonnera point de trouver ce style peu florissant dans ce pays demeuré, en revanche, très fidèle à l'architecture gothique.

En dehors de l'hôtel de ville de Cologne, d'une partie de celui de Nuremberg, de l'ancien château de Stuttgart et du fameux château de Nuremberg, on ne trouve rien à citer ; il manque d'ailleurs aux Allemands la foi d'un grand artiste comme Inigo Jones, par exemple, qui, en Angleterre, imposa la Renaissance par des chefs-d'œuvre indiscutables.

FIG. 135. — DRESSOIR DE STYLE RENAISSANCE.



Parmi ces derniers, il faut compter le palais de White-Hall.

En Espagne, bien que la domination des Maures ait longtemps endormi l'essor artistique national, le célèbre couvent de San-Engrazia, le palais de l'Escorial, notamment, construits sous les règnes de Charles-Quint et de Philippe II, se recommandent superbement de l'esprit de la Renaissance.

Nous aborderons ensuite le meuble dans ce style.

« Tous les meubles dont la forme n'est pas strictement commandée par un usage vulgaire et journalier, écrit II. Havard (les Styles), s'enveloppent de vraies façades de palais ; les pieds des sièges s'arrondissent en colonnes ; armoires, buffets, cabinets et crédences revêtent l'aspect de minces édicules surmontés de frontons, décorés de niches et de pilastres, enrichis de bas-reliefs, de tables d'attente et d'entablements.

« Mais, quelques variations que l'artiste exécute, aucune de ses créations n'échappe au caractère qui domine l'évolution. Le développement en largeur partout s'accentue, les lignes horizontales prennent une importance précédemment inconnue. Ce sont elles qui donnent non seulement à la structure du meuble, mais aussi à son ornementation, sa signification et son importance. »

FIG. 136. — Bahut Henri II (Renaissance).



C'est que maintenant l'art va jouir d'une liberté individuelle qu'il ignorait précédemment, et l'observation de H. Havard, relativement à l'aspect de « vraies façades de palais » dont s'enveloppent les meubles, ne signifie pas que ces meubles accentuent leur préoccupation architecturale.

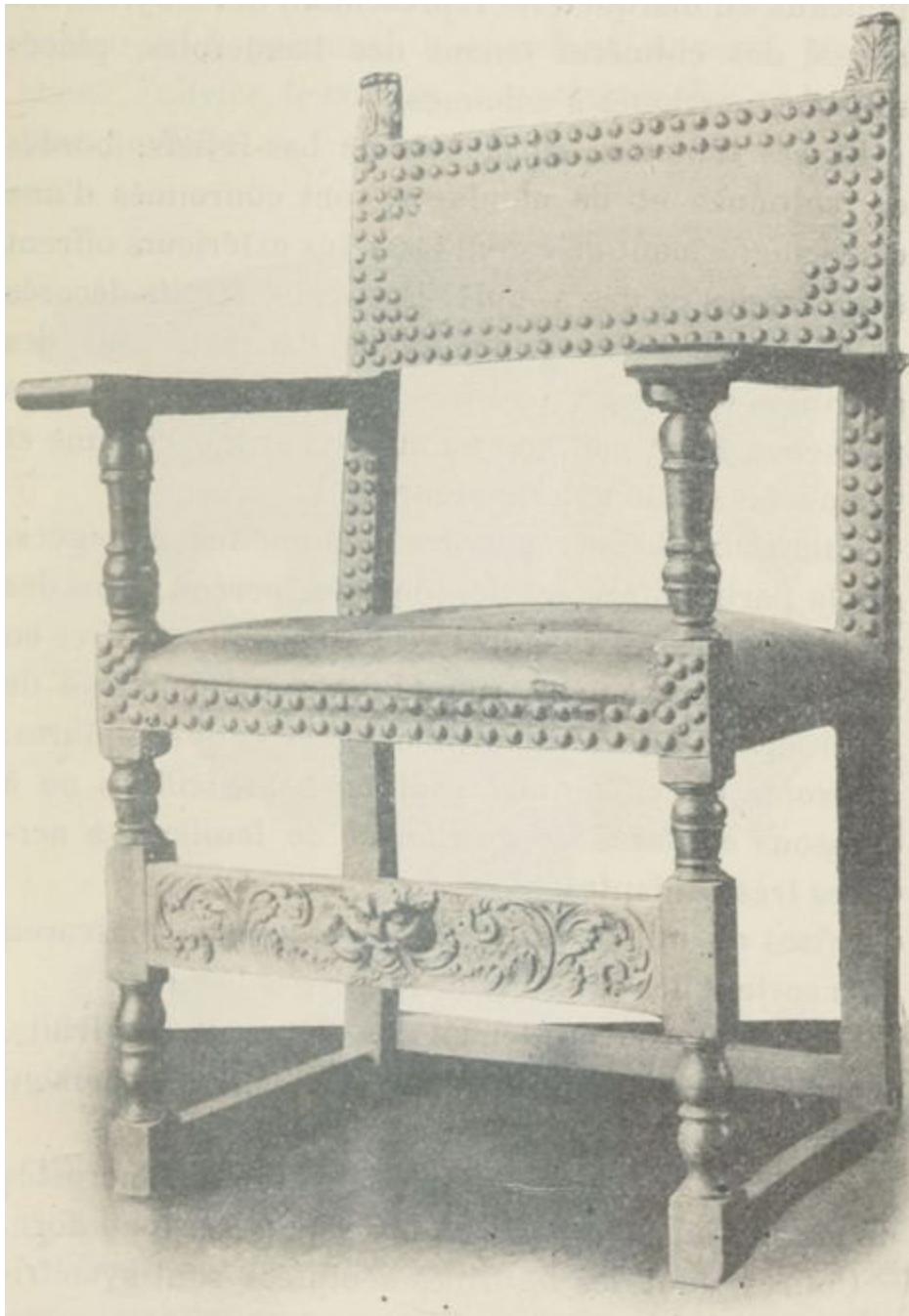
Effectivement, cela est le contraire ; le meuble se dégage, à l'époque de la Renaissance, des formes de l'architecture,

si toutefois il affectionne ses apparences décoratives, et ses apparences décoratives, d'ailleurs, varient autant au gré des régions de France que des pays étrangers, ce qui ne contribue pas peu à embrouiller la « géographie du meuble » dont quelques amateurs ont parlé. Géographie dont nous n'avons d'ailleurs point à nous préoccuper dans notre travail d'élémentaire initiation, géographie au surplus périlleuse, car l'on risque de mêler entre elles les écoles de Tours, de Troyes, de Normandie, de Bretagne, etc., avec une insouciance égale à la fantaisie que les huchiers-menuisiers apportèrent dans leurs chefs-d'œuvre aux caractéristiques si contradictoires.

Continuons seulement d'indiquer les signes reconnaissables des meubles de style Renaissance en général, style d'une élégance et d'une distinction qui ne feront que croître, au furet à mesure qu'ils toucheront à leur plus réelle personnalité.

Armoires à deux corps recouvertes de marqueterie ; cabinets à l'antique, stalles décorées d'arabesques au-dessus desquelles figure une rangée de tableaux en marqueterie représentant des sibylles, des anges, des chimères tenant des banderoles, placés sous des portiques à colonnes.

FIG. 137. — Chaise Henri II style Renaissance.



Et ces tableaux, surmontés de bas-reliefs, bordés de colonnes et de moulures, sont couronnés d'une corniche formant dais dont les côtés extérieurs offrent des pinacles et des à-jours. Panneaux étroits décorés de légers bas-reliefs, au-dessus desquels sont des arcatures ogivales

supportées par des colonnettes, ces panneaux étant partagés au milieu par une colonne et surmontés d'une galerie ajourée.

Panneaux divisés par des colonnettes engagées, sur la partie inférieure desquels on aperçoit, dans des feuillages, les salamandres de François I^{er} ; coffres en bois au soubassement orné d'arabesques, surélevé de plusieurs arcades formant niches garnies desculptures, dressoirs en chêne aux vantaux à médaillons ou à écussons entourés de guirlandes de feuillage à nervures très saillantes.

Frises au milieu desquelles se trouve un mascarón d'où sortent des rinceaux de feuillages légers.

Cariatides accolées tenant des fleurs et des fruits, séparées par des niches au fond desquelles des personnages figurent.

Armoires à deux corps et à quatre vantaux incrustés de marbre ou bien parés de bas-reliefs sur fond doré.

Coffres dont les figurines sculptées sont symétriquement séparées par des pilastres à grotesques surmontés de petits génies, moulures antiques : à balustres, à godrons, à entrelacs, à oves, etc. Le chêne, l'olivier, le laurier, le myrte remplaçant le chou frisé du début.

FIG. 138. — Table Henri II (style Renaissance).



Vantaux cintrés garnis de monstres au corps terminé par des arabesques se faisant vis-à-vis ; pilastres supportés par des figures d'animaux ailés, de griffons et d'hommes accroupis, tiroirs à renflement.

Panneaux ornés de trophées représentant des feuillets, des instruments de lutte ou de musique, des armures, groupés sans complication.

Deux trompettes entrecroisées et liées par un ruban qui se termine en deux flottants ondulés, suffisent pour faire un trophée dont le caractère primitivement guerrier, emblème de la Victoire sous les Romains, représentait jadis les dépouilles du vaincu...

Couvercles bombés, pieds à griffes pour supports, montants à cariatides ; cartouches tenus par des rubans

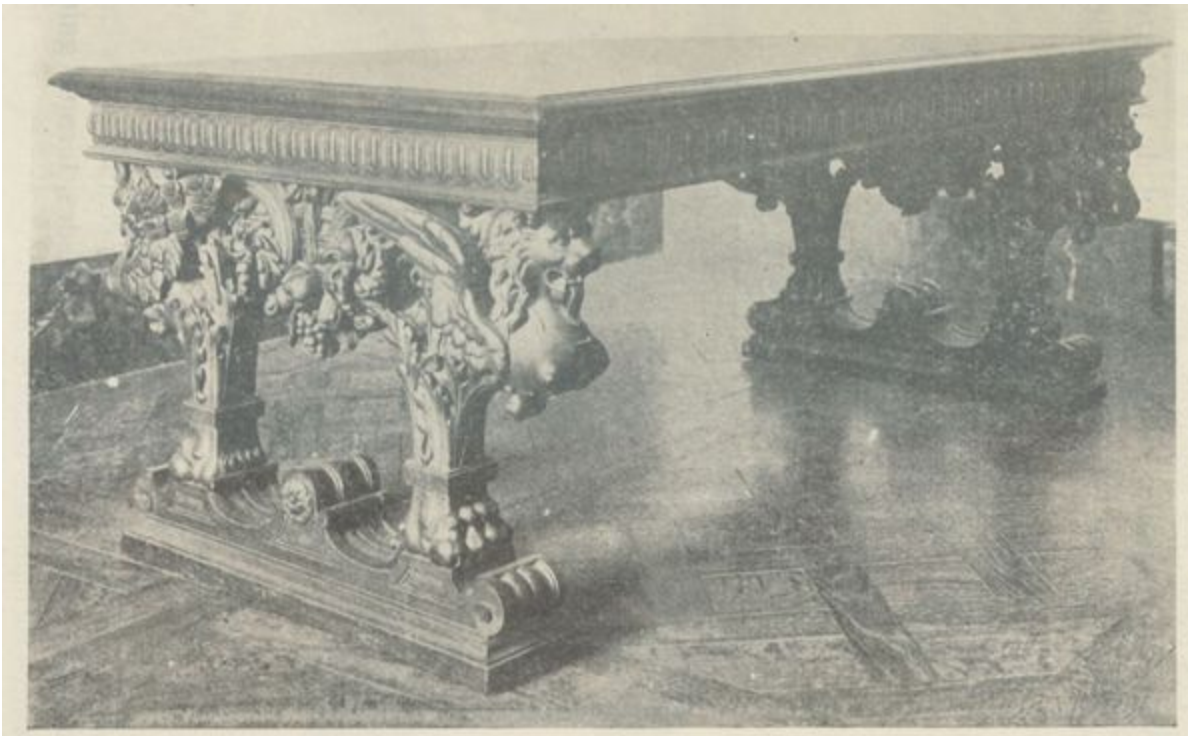
représentant des têtes de chérubins ; fleurons à enroulements, têtes de méduses, statuettes d'enfants entourées d'arabesques, placages en bois de chêne, décors de croissants, de chiffres royaux, de devises, de masques, festons, etc.

Meubles à volets peints, sculpture (moins vigoureuse et plus plate qu'au moyen âge) en général engouée de mythologie gracieusement adaptée au goût du jour, pour retourner à l'antiquité sans qu'il y paraisse ; décors où les signes du Zodiaque, les dieux antiques, les saisons, sont célébrés pêle-mêle dans des feuillages légers, dans des rinceaux coupés d'amours aux ailes déployées, de guirlandes de fleurs ou de draperies.

Consoles revêtues d'appliques en marbre de couleurs, frontons brisés, damasquinages, incrustations de pâte blanche (travail à la moresque, à la brettüre), de nacre, d'ivoire, en place de sculptures, etc.

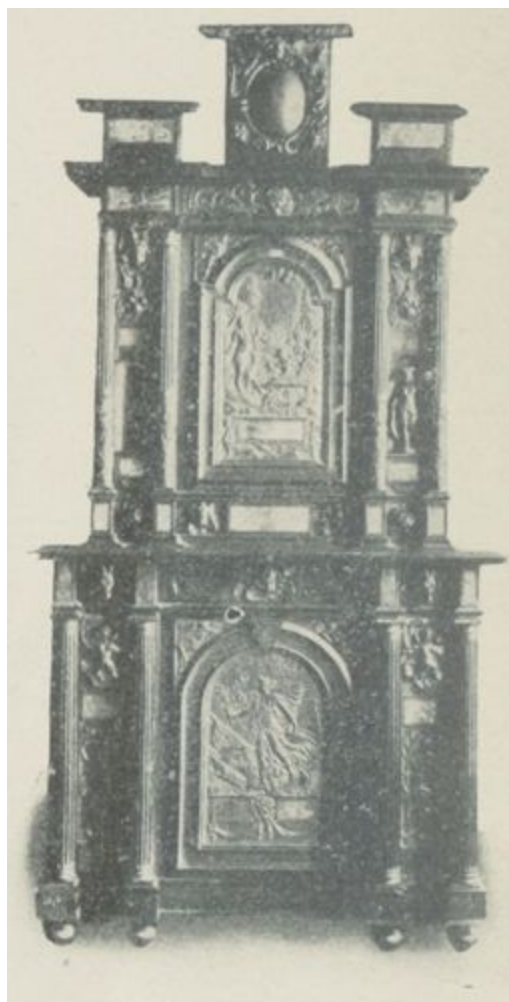
Peinture en camaïeu, dorures.

FIG. 139. — Table Henri II (style Renaissance).



Les pieds, les soutiens, les nécessités de la charpente du meuble, enfin, sont autant de prétextes à l'originalité qui les pare en les dissimulant (montants masqués par des chimères, par des termes gainés, anges formant des tenants, etc.).

FIG. 140. — Armoire Renaissance (Henri II).



Tout ce qui était sobre dans l'antique s'ouvrage maintenant ; c'est la colonne dont les chapiteaux et les bases sont ornementés, tandis que le fût lui-même de cette colonne change sa raideur en spirale sur laquelle des motifs de feuillage s'enlacent, à moins qu'elle ne soit annelée ou cannelée perpendiculairement, à tambours,

coupée de têtes d'amour ailées ou même remplacée par une cariatide.

FIG. 141. — Chaise Renaissance
(Ecole flamande).

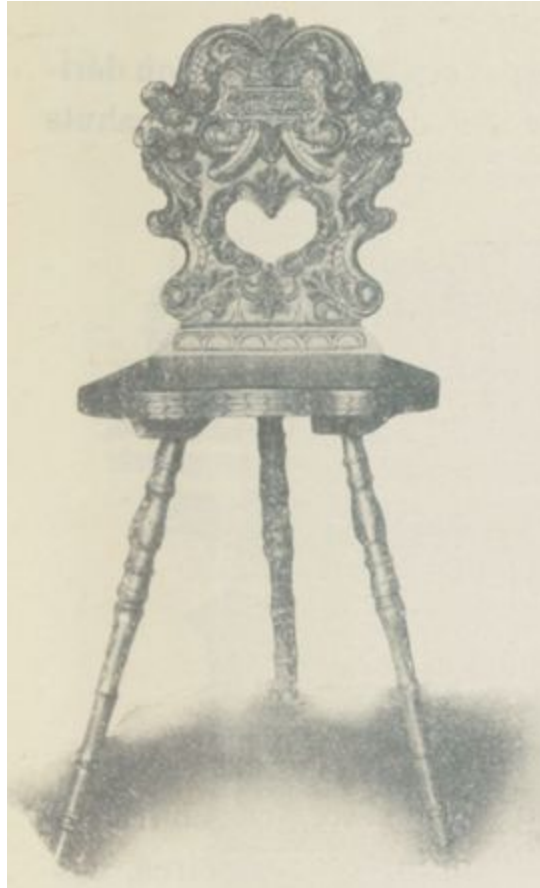


FIG. 142. — Chaise Renaissance
(Ecole flamande).

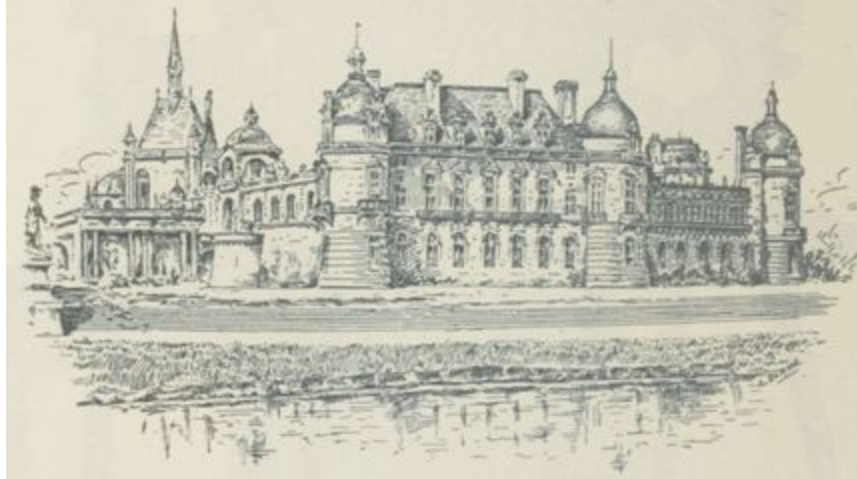


Pieds de meubles disposés en éventail, pieds formés par des lions accroupis, par des grosses boules, par des termes ou des cariatides à tête de sauvage couronné, par des griffes, des têtes de béliet, des figures d'aigle, des grotesques, etc.

Et ces buffets à deux corps, ces crédences (d'où dériveront un peu plus tard les dressoirs), ces bahuts (supportant des pièces d'orfèvrerie et d'étain : écuelles, buires, flacons, pichets, aiguères, etc.), ces coffrets à arches, ces dressoirs à baldaquin, ces armoires, ces cabinets, etc., sont en bois de chêne, de noyer ou d'ébène, à moins qu'ils ne soient rehaussés de clous ou de cuir souvent rouge (bahut et coffres), ou incrustés d'or, d'ivoire,

de nacre, sur bois jaspé ou uni sous l'influence du goût italien.

FIG. 143. — Château de Chantilly.



Mais poursuivons la notation des signes caractéristiques du meuble.

Voici des chaises à coffre, des caqueteuses, sortes de fauteuils volants, des chaises à accoudoirs supportés par de minces balustres ; des tables à balustre dont les extrémités sont occupées par deux colonnes surmontées d'un bas-relief ; des manteaux de cheminées sur lesquels sont des hommes d'armes abrités sous un dais à clochetons dentelés ; des chaises à dais, à arcatures, à hauts dossiers massifs ou ajourés ; des sièges seigneuriaux, capitulaires, de vastes tables massives à pieds nombreux réunis par des arcs-boutants, dits comptoirs ; des lits monumentaux à colonnes et à rideaux soutenant un ciel, un dais, un baldaquin.

FIG. 144. — Armoire Henri II Renaissance.



Voici des cabinets meubles, particulièrement répandus au XVI^e siècle, consistant en une espèce de bahut reposant sur quatre pieds et bourré de petits tiroirs que l'on n'apercevait que lorsque les grands battants de bois

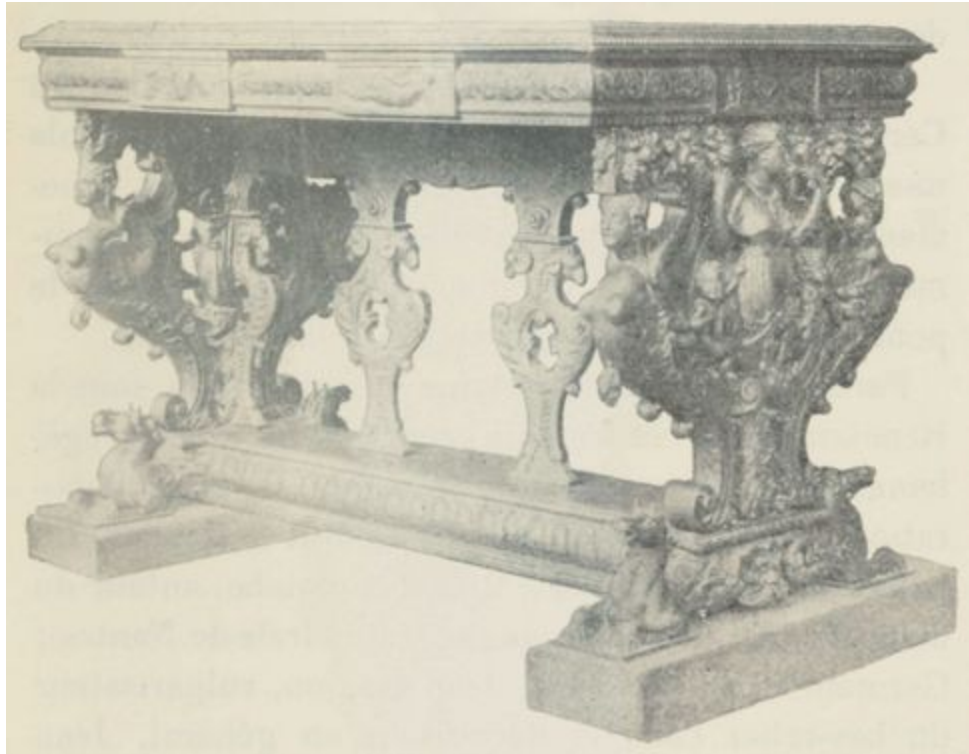
formant armoire qui les dissimulaient, étaient ouverts. Voici des portes à tambours, etc.

Quant aux sièges et aux lambris, s'ils sont simplement en bois sculpté à l'époque gothique, on les revêt maintenant de cuirs ciselés et estampés, espagnols ou flamands.

Il n'est pas jusqu'aux cheminées et aux toitures qui ne soient décorées et d'une élégance de forme recherchée. Cela est le propre de la Renaissance que d'embellir unanimement.

Aussi bien, n'était la fantaisie extrêmement renouvelée de leurs sculptures, plus ou moins en relief, les meubles de la Renaissance française (car ceux de la Renaissance italienne sont caractérisés au contraire par la bizarrerie de leurs mosaïques de pierres colorées et leurs figurines de cuivre) seraient plutôt monotones avec le ton monochrome de leur bois exclusif.

FIG. 145. — Table Renaissance (XVI^e siècle).



Quant à la variété de ces meubles, elle est réduite à une beauté artistique sans confortable.

La Renaissance marque, en somme, l'éveil brillant de l'ébénisterie, de la ciselure, de la reliure et de l'orfèvrerie, du vitrail, de l'émail en manière de peinture (émail de Limoges), et de la céramique, chantée par Lucca della Robbia en Italie, par Bernard Palissy en France, et de la faïencerie d'Oiron et de celle aux chefs-d'œuvre anonymes d'Urbino.

C'est le triomphe de la bijouterie comme de la serrurerie, du tissage comme du brochage des étoffes revêtues de décors légers et gracieux, d'une couleur douce et chatoyante.

C'est enfin la vogue des dessins et gravures de Du Cerceau qui souffle à la fois au monument et au meuble une inspiration ornementale des plus typiques, ornementation qui, notamment dans la bijouterie, commence à valoir par elle-même, c'est-à-dire que le poids de la matière précieuse n'est plus exclusif.

Parmi les maîtres sculpteurs remarquables sous la Renaissance, il faut retenir encore : Jean Cousin (également architecte de l'hôtel Carnavalet, en collaboration) ; Ligier Richier, à qui l'on doit le fameux Sépulcre de Saint-Mihiel ; Michel Colombe, auteur du mausolée du duc de Bretagne (cathédrale de Nantes) ; Germain Pilon ([fig. 146](#)), Jean Goujon, vulgarisateur du bas-relief dans la décoration en général, Jean Juste, de Tours, auteur du tombeau de Louis XII ; Pierre Bontemps, etc. i

Parmi les orfèvres, les noms d'Étienne de Laulne, de François Briot viennent sous notre plume.

Le caractère de l'art à l'époque de la Renaissance est enfin, particulièrement, la fusion des styles. Son renouveau est dû plutôt à sa désinvolture artistique, à son amour effréné pour le luxe, que des artistes architectes sculpteurs servirent magiquement.

FIG. 146. — Statue, par Germain Pilon (Renaissance.)



Maintenant les statues, les ornements, sont sortis de la manière barbare ; ils connaissent des modelés supérieurs, et la nature telle qu'elle les embellit. La nature même ne suffit pas à la fantaisie des artistes qui s'attachent alors,

pour plus de variété, à des représentations irréelles où cumulent, cette fois, les formes humaines et animales.

Sans compter que les fleurs et les fruits, parfaitement rendus, se mêlent aux décors créés par ces maîtres, admirateurs sans réserve de tous les chefs-d'œuvre de la vie.

Et voyez, en dehors des caractères du style, en dehors de la patine ou mâle couleur singulièrement embrumée par les siècles, qui recouvre les meubles du passé, combien on reconnaît aisément le vrai du faux !

Il suffit de laisser glisser la main doucement sur les moulures et les sculptures des meubles pour que leur caresse soit probante : Jamais un amateur ne s'y trompera, parce que jamais on ne put contrefaire tant de délicatesse au toucher, point davantage que la fleur d'un fruit n'est imitable.

Secret des reliefs peu à peu élimés par l'usure du temps, secret impénétrable du bois métamorphosé en velours.

Aussi bien tout est en velours, en soie et en satin à cette époque d'une intellection, d'une gaieté et d'une fraîcheur si prenantes, à cette époque qui avait si ingénieusement converti les dentelles flamboyantes excessives du style gothique arrivé à sa période d'exubérance en une autre dentelle, sans à-jours, cette fois, dont les boiseries étaient à profusion recouvertes.

Même il apparaît que le style de la Renaissance connut aussi, sur sa fin, la décadence, marquée par une similaire exubérance, et la gravure a conservé, pour l'attester, l'ancien hôtel Lunati à Nancy.

FIG. 147. — Château de Chambord.



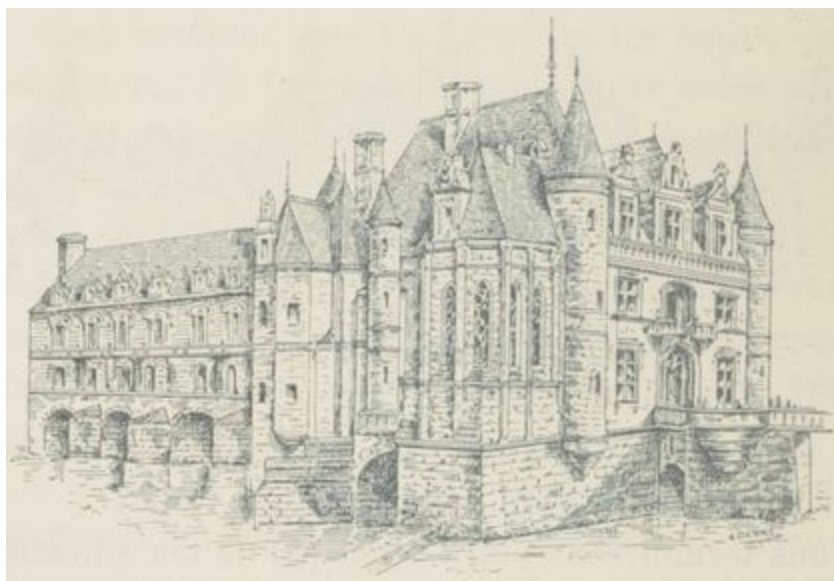
Nous terminerons notre objet par la classification des diverses périodes de la Renaissance, d'après leurs chefs-d'œuvre et leurs auteurs.

Première période. Époque de transition : hôtels d'Alluye et de Cluny, palais de justice de Rouen, l'aile la plus ancienne du château de Blois, la cathédrale d'Albi, les châteaux d'Amboise, de Gaillon, etc. Ce dernier château dû à des artistes exclusivement français : Pierre Fain, Colin Biart, Senault, Pierre de Lorme, etc.

Deuxième période ou style François I^{er}. Époque où la Renaissance est en pleine prospérité : châteaux de Chambord (fig. 147) et de Chenonceaux (fig. 148). Le premier de ces châteaux attribué à Pierre Nepveu et le second en partie à Philibert Delorme. Puis Azay-le-Rideau, Châteaudun, Valençay, Saint-Germain, l'hôtel de ville d'Arras, etc.

Troisième période ou style Henri II. Époque où le style Renaissance est moins exubérant, d'ornementation plus sobre et plus sévère : le Louvre par Pierre Lescot (fig. 149), les Tuileries par Philibert Delorme, les hôtels Carnavalet et de Ligneris, etc.

FIG. 148. — Château de Chenonceaux.



Périodes aux chefs-d'œuvre très différents, dont le siècle de François I^{er} marque cependant le point culminant, non seulement parce que ce monarque sut naturaliser en France les principes de la Renaissance italienne, mais parce qu'il introduisit chez nous ce sentiment de l'art antique à qui l'Italie devait une supériorité que toute l'Europe s'accordait à lui reconnaître. Et, de cette heureuse influence, naquirent, en fait, les chefs-d'œuvre les plus typiques autant que révélateurs — chose singulière — de notre plus évidente personnalité nationale.

FIG. 149. — Louvre (Pavillon de l'Horloge).



Quant au bijou (fig. 150), sous la Renaissance, il ne faillit pas à la générale beauté et à la fantaisie ornementale et architecturale. Il fut léger, délicatement ajouré, et les compositions qui présidèrent à sa grâce s'embellirent d'émaux harmonieusement colorés, comme jamais on n'en vit.

D'ailleurs, à la fin du XVI^e siècle, l'art de tailler les pierres précieuses ajoute encore à l'éclat de la joaillerie dont il varie la composition et rehausse le prix.

FIG. 150. — Bracelet Renaissance.



Si le nom de Périclès demeure, dans l'antiquité, attaché à la grandeur artistique de la Grèce, si les noms des Médicis,

de Jules II et de Léon X sont inséparables de la Renaissance italienne, le nom de François I^{er}, après celui de Charlemagne, n'est pas moins glorieusement lié à l'histoire de notre art.

CHAPITRE VIII

Le style Louis XIII

A la fin du XVI^e siècle, on distingue en Italie une nouvelle Renaissance dominée par le sentiment religieux. De là est né un style dit jésuitique, parce qu'il émane des Jésuites qui le répandirent dans toute la chrétienté.

Au XVII^e siècle également, on note en Italie un style « baroque » créé par Borromini, style qui n'a que le défaut de n'en être point un, dans le désordre et le mauvais goût de son imagination désemparée.

Pourtant, les dispositions intérieures des édifices dus à ce style, ou tout au moins à l'exemple de Borromini, sont moins critiquées (église Saint-Ignace, par Grassi, à Rome), sans doute parce que les nécessités de l'aspect décoratif intérieur offrent moins de latitude à la fantaisie.

Autrement, l'église de la Sapience, en forme d'abeille, avec sa tour en spirale, signée Borromini, si elle est d'une curieuse silhouette, contredit à toute noblesse architecturale.

Le clocher de Sainte-Agnès et l'église de Saint-Charles à Rome, dus à la même imagination, ne valent guère mieux avec leurs boursouflures et leurs lourdeurs incohérentes.

Il n'empêche que ce pseudo-style fut excessivement salué par les Italiens, qui, de tout temps, d'ailleurs, affichèrent des préférences pour certain mauvais goût qu'ils prirent pour du luxe et de la magnificence lorsque la juste mesure faillit à leurs chefs-d'œuvre.

Voici, maintenant, un pendant à l'église en forme d'abeille due à Borromini !

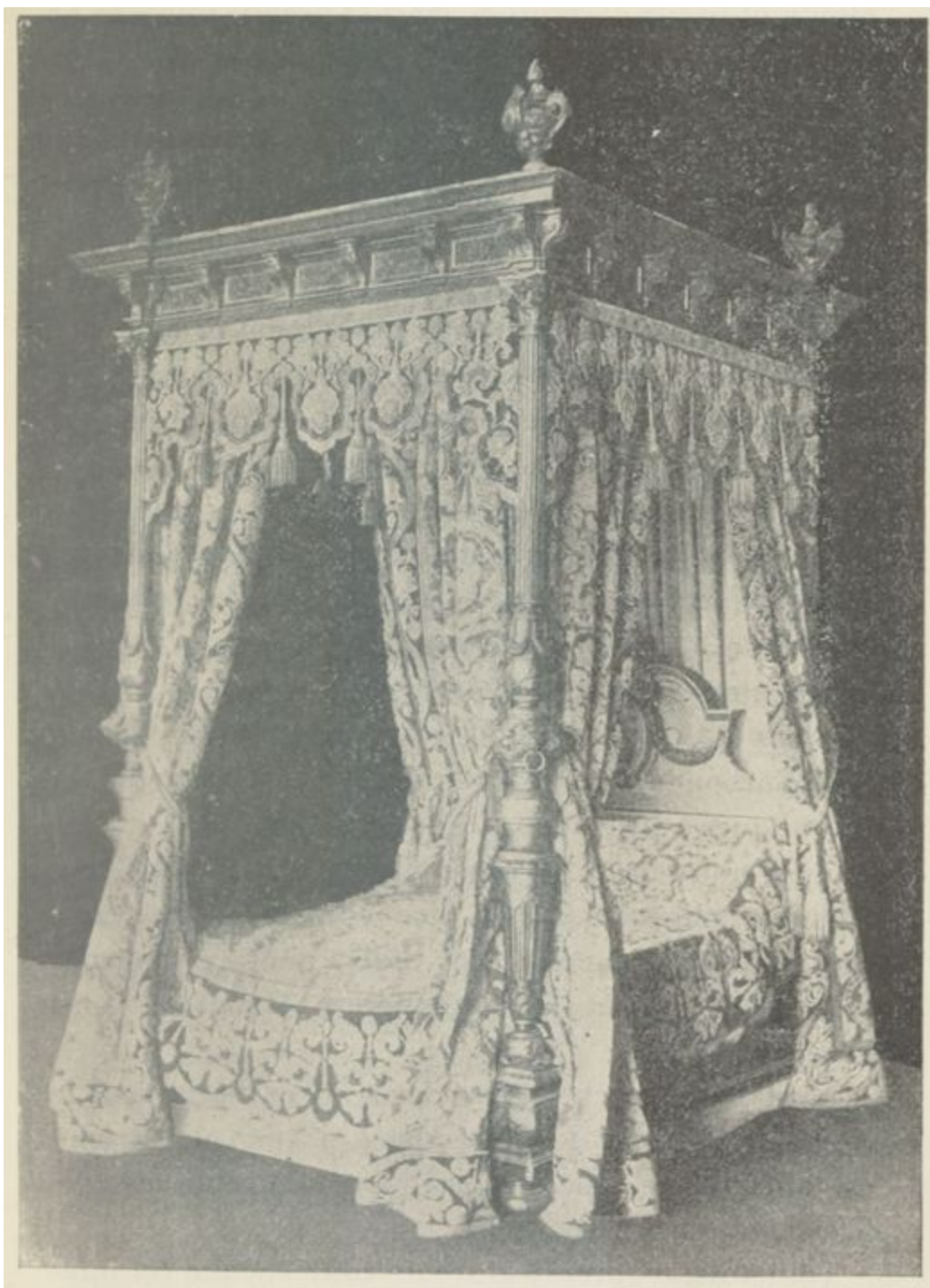
Le palais de l'Escorial, qui est en même temps un monastère et une résidence des rois d'Espagne, fut construit par les ordres de Philippe II.

Ce roi, priant pour le succès de ses armées assiégeant Saint-Quentin, avait fait vœu de bâtir un magnifique monastère en l'honneur du saint dont ce serait la fête le jour où la ville serait prise.

Le siège ayant pris fin au jour placé sous le vocable de saint Laurent, le roi ordonna que les bâtiments fussent disposés en forme de gril, pour rappeler l'instrument sur lequel le saint personnage avait subi le martyre !

Quant au style jésuitique, que l'on retrouve jusqu'en Amérique et en Chine, il revient en France à l'art ogival, bénéficiant ou mieux s'altérant des innovations de la Renaissance. Il ne brille ni par la simplicité ni par la correction, mais sa grande richesse ne laisse pas que de produire un certain effet.

FIG. 151. — Lit Louis XIII.



Ce style, né en Italie à la fin du XVI^e siècle et répandu en France au XVII^e et au XVIII^e siècle, est caractérisé par les ailerons, motif d'architecture sans utilité pour là

construction, destiné seulement à racheter la diminution de la largeur dans le second étage, car le premier étage correspondait à la grande nef et aux bas-côtés, grâce à un ordre de colonnes qui changeait au second étage, pour ne plus correspondre, au moyen d'un second ordre, qu'avec la grande nef dont les voûtes s'élevaient au-dessus du toit des bas-côtés.

Citons parmi les modèles du style jésuitique, en Italie : la cathédrale de Turin, par Baccio Pontelli ; l'église du Jésus et presque toutes les églises, en somme, construites aux XVII^e et XVIII^e siècles, en France : Saint-Thomas d'Aquin, le Val-de-Grâce, Saint-Roch, l'église de la Sorbonne, sans compter nombre d'autres édifices catholiques à Bruxelles, à Anvers et à Madrid.

Mais, non sans avoir rendu justice aux œuvres également remarquables dues, à ce moment, au Bernin, à Scamozzi, à Longhena, en Italie, nous reviendrons plus spécialement à l'architecture française sous Louis XIII.

Le style de l'architecture des édifices bâtis sous le règne de Louis XIII et la régence d'Anne d'Autriche est loin d'offrir la même correction que celui des édifices antérieurs à Henri IV.

Toutefois, si l'architecture de cette époque est, inférieure à celle du XVI^e siècle, elle procède en même temps avec plus d'indépendance, et, sans renoncer à l'influence italienne, elle nous apparaît plus française.

D'autre part, si à ce moment la fantaisie gracieuse de la Renaissance, son faste merveilleux, font place à davantage d'austérité — si cette heure enfin fait les gros yeux aux délicats débordements précédents, il faut avouer que la Beauté en général et l'agrément du public seront mieux servis.

Effectivement, l'architecture va devenir moins égoïste, c'est-à-dire moins exclusivement offerte aux caprices de l'habitant ; les palais royaux aussi bien que les demeures

privées serviront maintenant l'ensemble de l'esthétique, c'est en somme un acheminement vers l'unité artistique des villes.

Aussi bien, des désordres de tout genre ont marqué l'avènement au trône de Louis XIII, l'autorité royale est violemment battue en brèche par les princes et les nobles ; il n'en faut pas davantage pour que le monarque se départisse du despotisme et de l'exclusivisme précédents.

On renoncera donc à la beauté riante de la Renaissance sous l'empire des mœurs déshonorantes : basses intrigues, habitudes des assassinats et des duels, en même temps que l'architecture deviendra plus partageuse, en créant notamment ce qu'on peut appeler proprement les hôtels.

Déjà, sous Henri IV, la marquise de Rambouillet, qui devait inaugurer la politesse française si remarquable au XVIII^e siècle, avait quitté la cour, froissée de sa grossièreté, grossièreté pour laquelle Louis XIII était réputé.

On nous parle aussi de la simplicité de Henri IV et de celle de la reine Marie de Médicis, recevant « sans façon » au Louvre ; bref, ce relâchement des mœurs, que Louis XIV releva avec tant de grandeur et de solennité, influa singulièrement sur le style de Louis XIII, d'une austérité et d'une sobriété caractéristiques.

« Il faudrait singulièrement méconnaître les rapports intimes qui unissent les arts et les mœurs, écrit H. Havard (les Styles), pour supposer que cette stabilité si laborieusement acquise, cet équilibre mieux pondéré, cette régularité dans les institutions, n'eurent pas leur contre-coup direct dans les productions de l'esprit.

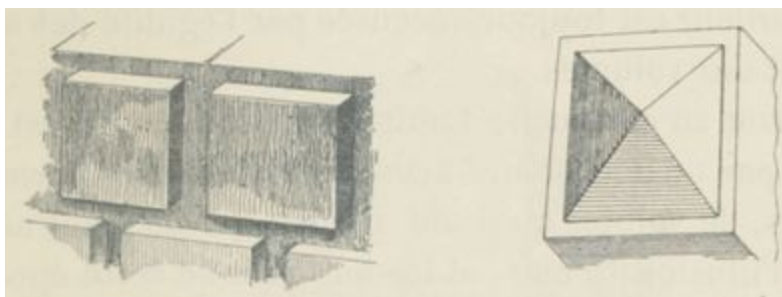
« Conséquence facile à prévoir, l'élégance dégagée et plutôt fragile des époques précédentes disparaît promptement de l'architecture. »

Or, « l'équilibre mieux pondéré et cette régularité dans les institutions », auxquels l'auteur fait ici allusion, sont dus à Richelieu, premier ministre de Louis XIII, qui en

réalité régna sans gouverner, à Richelieu ambitionnant toutes les gloires, protecteur des lettres et des beaux-arts.

Caractères généraux de l'architecture sous Louis XIII : le mélange de pierres et de briques employé dans la construction contribuant à la lourdeur et à la solidité des édifices, l'ardoise remplaçant la brique dans les toitures très élevées, le mode de décoration en bossages (fig. 152, 153 et 154), l'emploi de solides pilastres en place des frêles colonnettes d'autrefois et le remplacement par de lourds entablements, par de larges plates-bandes, par de longues frises, des arcs aigus, fleuronnés, etc.

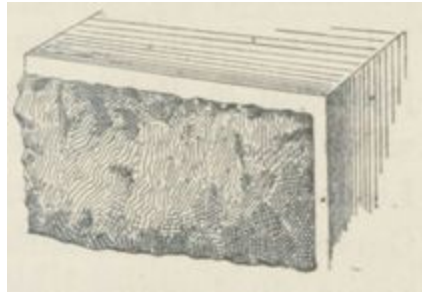
FIG. 152 et 153. — Bossages.



Ici l'on met un terme brutal à la précédente grâce qui menaçait de s'altérer en afféterie, et, si les moulures sont arrondies et nettes, elles sont pesantes, et des bas-reliefs succèdent aux précédentes sculptures en ronde bosse.

Dans tous ses ornements, le style Louis XIII se distingue par son caractère massif et empesé. Son chapiteau est plus spécialement corinthien, ses trophées, plus importants qu'à la Renaissance, deviennent fréquemment le motif central et dominant d'un ensemble décoratif, l'ornementation de ses panneaux, souvent de forme octogonale, représente des grotesques, des culots, des palmes, des fruits, des fleurs naturelles en guirlandes, en bouquets, en gerbes, des rinceaux à enroulements confus, etc., dont la lourdeur est toujours accusée par l'égalité des saillies et des volumes.

FIG. 154. — Bossage.



Quant au cartouche Louis XIII, son centre est occupé par un œuf bombé accompagné de gros enroulements, de volutes au profil arrondi qui donnent assez bien l'illusion du cuir, et les masques de cette époque affectionnent la représentation d'une tête de chérubin ailé enguirlandé de roses.

Plus de légères banderoles autour des fûts de colonnes annelées, c'est la ligne verticale qui domine dans cette architecture pompeuse et monumentale du XVII^e siècle, monarchique, a-t-on dit, et les lignes horizontales sont coupées et morcelées, comme dominées par la ligne verticale, volontaire.

Lemercier donne les dessins du palais Cardinal (aujourd'hui le Palais-Royal), de la Sorbonne et du pavillon central du Louvre opposé à celui de Pierre Lescot. Debrosse construit le portail de Saint-Gervais, la grande salle du Palais de Justice et le palais du Luxembourg ([fig. 155](#)). Cette dernière œuvre, vraiment originale, tant par la fermeté de ses masses que par l'unité de style qui règne dans toutes ses parties. Le palais du Luxembourg, avec ses pavillons d'angles en saillie surmontés de combles élevés et la disposition de son entrée principale couronnée d'un dôme, appartient essentiellement à la construction de cette époque.

Quant au portail de l'église Saint-Gervais, Debrosse s'était fait un jeu de le parer des ordres grecs, comme pour

écraser d'autant le style gothique sous les principes de la Renaissance.

FIG. 155. — Palais du Luxembourg, par Debrosse
(style Louis XIII).



C'est ainsi que cette église du moyen âge, qui avait proscrit les ordres, se trouve étrangement revêtue, sur la face, des trois ordres grecs, dorique, ionique et corinthien superposés.

Parmi les autres architectes de l'époque de Louis XIII. citons après Jean Du Cerceau, Louis et Thibaut Metezeau, Coin, Dupérac, Fournier.

Mais poursuivons les caractéristiques du style de la construction au début du XVII^e siècle : l'usage des carrosses fait adopter les portes cochères auparavant très rares ; aux escaliers à vis succèdent des escaliers à l'italienne, c'est-à-dire à rampe droite ; les meneaux de

pierre sont remplacés aux fenêtres⁸ par des croisées de bois.

A l'intérieur, les distributions sont plus pratiques et mieux combinées au tant que plus ouvertes, les cours sont, d'autre part, plus spacieuses et plus régulières.

C'est l'hôtel Lambert dont les peintures de Le Sueur marquent la première introduction de la décoration peinte dans les habitations privées, exclusivement réservée auparavant aux châteaux des rois et des princes.

Les tourelles saillantes, si chères au moyen âge, deviennent déjà rares au temps de Louis XIII et nous les verrons disparaître entièrement sous Louis XIV ; les portes, assez souvent, portent des moulures très en relief souvent empruntées aux boiseries flamandes, exemple les portes ornées visibles de préférence dans les villes du Nord, à Anvers notamment.

« Ce goût septentrional, qui avait prédominé sous Henri IV, écrit René Ménard, s'affaiblit beaucoup sous Louis XIII jusqu'à l'avènement du style nouveau proprement dit du XVII^e siècle ou style de Louis XIV. »

En résumé, plusieurs parties des châteaux de Fontainebleau et de Saint-Germain, les maisons qui bordent la place des Vosges à Paris, donnent très bien l'idée du style un peu massif, exprimant plutôt la force que la grâce et friand des effets de couleur, qui domine au commencement du XVII^e siècle.

Examinons maintenant le meuble sous Louis XIII.

D'une manière générale, on constate plus de désinvolture dans l'ordonnance du meuble, nettement affranchi maintenant de l'étroite tutelle architecturale, les contours en sont sévères et les lignes droites intransigeantes. (La colonne torse employée alors pour les supports, néanmoins, fait exception.)

La décoration même, troque l'inspiration mythologique contre l'inspiration religieuse.

C'est la réaction contre les formes riches et moelleuses de la Renaissance et, à plaisir, les entablements pèsent, tandis que les frises et les plates-bandes s'étalent, à l'image des arts flamand et italien.

Le meuble, enfin, plus carré, a davantage d'unité et moins de fantaisie. Pourtant, vers la fin de ce style, nous voyons apparaître quelque confort dans le siège, notamment, plus spacieux ; notre moderne fauteuil semble s'affirmer.

Si son dossier en bois est droit, on l'évide au fond, et les cuirs imprimés de Cordoue, d'importation espagnole, voire la tapisserie, le velours et la soie, conseillent leur matière plus douillette. On garnit alors les fauteuils de gros clous.

D'autre part, le décor des sièges en chêne, en noyer ou en bois noirci s'ajoute, sans toutefois que leurs pieds recherchent l'élégance ; ils s'enflent au contraire sous les meubles à bâtis s'inspirant du balustre à mollet que l'architecture vient d'inaugurer.

L'aspect général du décor, qu'il s'agrément de soies brodées ou de dentelles à l'aiguille, est d'une virilité singulière. La marqueterie, qui naît alors, supprime en partie les additions métalliques. Aussi les meubles de ce style ont-ils une physionomie bien particulière, tels qu'ils se détachent gravement sur les belles tapisseries environnantes, sur les verdure flamandes tant réputées, ou bien sur les panneaux de cuir gaufré et doré des manufactures de Cordoue, du Portugal, de Venise.

Si, cependant, le métal n'ose guère plus faire sourire le bois, il n'en est plus de même des incrustations en os et en ivoire, des revêtements en pierre dure qui parent maintenant les cabinets d'ébène ou de bois exotiques, élégants successeurs des antiques dressoirs et armoires à double corps. Et si le métal apparaît, il est en cuivre et en étain sur fond d'écaille.

FIG. 156. — Fauteuil Louis XIII.



Ces cabinets reposent sur un pied formé par des colonnes accouplées de chaque côté (aboutissant à des sphères) et réunies par un entre-jambe et par une galerie ajourée ; leur

corps, abrité derrière des abattants garnis de plaques ajourées, de serrures ouvragées, comporte un grand nombre de petits tiroirs ou de casiers artistiquement décorés.

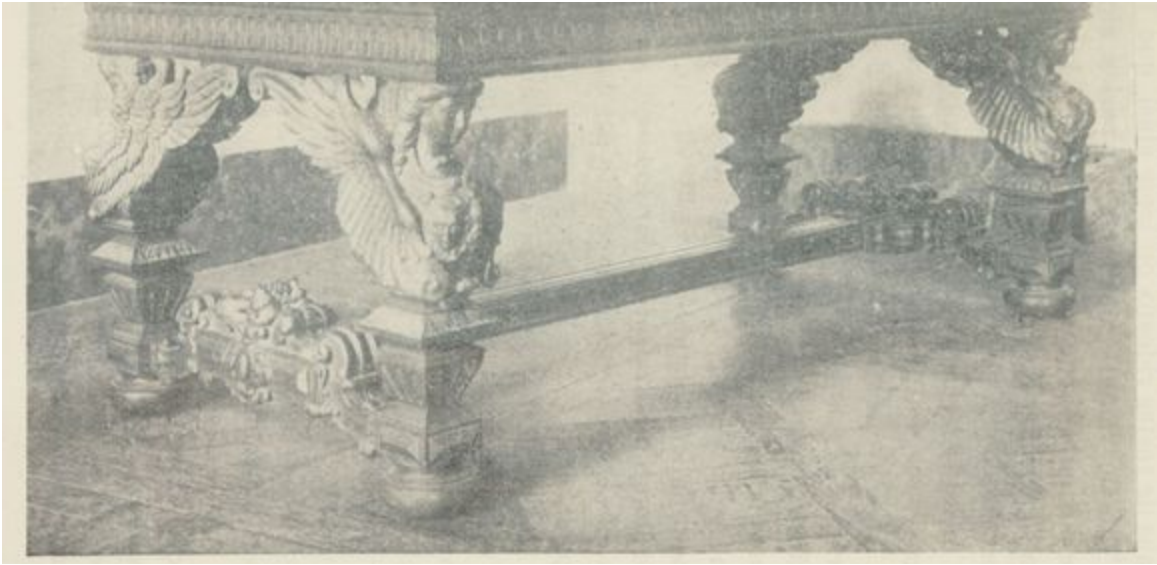
Les cabinets étaient de provenance allemande et flamande, et l'Espagne fut le principal fournisseur des sièges et des tables de l'Europe, nous n'insisterons donc point davantage sur la décadence de notre production industrielle à cette époque, décadence à laquelle Henri IV tenta, dit-on, de remédier en envoyant des ouvriers français dans les Pays-Bas pour y étudier les procédés de la sculpture sur ébène.

Bref, contentons-nous de décrire un des modèles de siège adopté en France au début du XVII^e siècle : fauteuil de forme quadrangulaire au haut dossier garni d'étoffes brodées ou de peaux imprimées et dorées, ces mêmes peaux qui servaient à la décoration des lambris. Quant aux tables et aux miroirs, ils sont tous ornés d'incrustations d'ivoire, d'écaillé, de bronze, d'argent et d'ébène, suivant le goût espagnol.

Voici ensuite les lits monumentaux, recouverts de brocaris brodés d'or ou garnis de dentelle, cette dentelle dont le costume d'alors, masculin et féminin, est tant épris !

Lits à colonnes surmontés d'un baldaquin et flanqués de parois verticales sculptées et à jour, drapés dans de vastes rideaux ou tapis ainsi que les tables.

FIG. 157. — Table Louis XIII.



Lits de velours noir brodé de perles, aux colonnes de jais ou d'ébène incrustées d'argent. Lits coiffés d'un dais carré garni de panaches à chacun de ses angles, fermé de courtines, formant comme une petite chambre.

Si les lambris ne sont point recouverts de cuirs ouvragés, ce sont des tapisseries qui les revêtent.

Nous avons dit que l'aménagement des intérieurs a pris un développement plus pratique à cette époque ; effectivement, l'unique grande pièce des châteaux du moyen âge : la salle, à la fois salon, chambre d'apparat, salle à manger, salle des fêtes ; la salle généralement dallée, à laquelle de petits vitraux sertis de lames de plomb mesuraient le jour tombant parcimonieusement de rares fenêtres, a cédé le pas à plusieurs pièces spéciales.

Et ces pièces, plus exigües, sont maintenant garnies d'un plancher, tandis que les fenêtres (desquelles les meneaux, répétons-le, ont disparu) sont garnies de vitres encadrées de bois.

Ce n'est point tout, dans les salles à manger apparaissent de nouveaux meubles appropriés, comme les tables ovales, tandis que des fauteuils, des canapés, des paravents, etc., sont réservés au salon.

A côté des chaises aux sièges de cuir ou tout en bois, on voit le confortable naître sous la forme de ces fauteuils et canapés recouverts d'étoffes de velours, de soie ou de tapisserie, groupés dans le salon selon une certaine étiquette.

Quant aux hautes cheminées de pierre montant au plafond qui sont encore visibles sous Louis XIII, elles sont à hauteur d'homme.

FIG. 158. — Cabinet en ébène, style Louis XIII.



On dit que la reine Marie de Médicis fit étudier par son architecte l'hôtel de M^{me} de Rambouillet, créatrice des bonnes manières françaises, pour la construction de son palais du Luxembourg ; il est vrai que la ruelle de la grande dame a laissé des souvenirs d'une civilité et d'un confortable fort délectables.

C'est dans cette ruelle ou alcôve que seraient nées les nobles règles de la politesse qui fut portée à son plus haut diapason sous Louis XIV.

Suivant les textes, la marquise recevait généralement dans sa « chambre bleue », à demi étendue dans son lit placé dans une ruelle, tandis qu'autour d'elle, les dames et les seigneurs de la noblesse, assis sur des tabourets et des chaises, observaient un langage fleuri.

Aussi bien que devient la statuaire, durant ces temps de lourdeur et de sévérité ? Tout naturellement elle s'empâte, comme si elle voulait contredire à l'élégance, à la distinction et à la sveltesse précédentes. C'est Barthélemy Prieur, c'est Jacquet et de Franque-ville, c'est Simon Guillain qui, remplaçant l'interprétation par la copie exacte, n'y mettront pas tout l'esprit nécessaire, toute la légèreté désirable.

Bouquets mêlés d'écureuils, d'insectes et d'oiseaux, fleurs de toutes sortes, rinceaux à peine stylisés, apparaîtront alors rudes et secs, sans l'enveloppe poétique et mystérieuse, sans l'arrangement, enfin, d'autrefois.

La peinture d'autre part, suit un mouvement parallèle, elle s'attache à flatter une beauté plus sensuelle qu'idéale, plus réelle, plus objective qu'imaginative, chantée par Simon Vouet, par les Italiens décadents ou par Rubens aux chairs truculentes.

Contre cette expression, au bout de laquelle poindra Le Brun sous Louis XIV, réagissent Poussin et Le Sueur, de toute la force de leurs convictions classiques ; c'est en somme le combat éternel des arts entre le Rêve et la Vérité

sur lesquels les générations ne se mettront jamais d'accord, pour le meilleur profit de la diversité des chefs-d'œuvre.

Mais il faut noter sous Louis XIII, en même temps que la libération du meuble de la tyrannie de l'architecture, l'affranchissement de l'orfèvrerie, de la menuiserie, de la serrurerie, du travail de la pierre jusque-là exclusif. Dans cette pensée, l'ébénisterie nouvellement née prendra une extension souvent même excessive, parce qu'elle ne craindra pas de côtoyer le mauvais goût engendré par le manque d'unité décorative et l'esprit de l'adaptation exacte.

Tandis que l'orfèvrerie, malgré qu'elle soit maintes fois engoncée de détails, recherche chaque jour davantage sa personnalité dans la ciselure que des vaisselles de prix accaparent, l'art du tapissier se développe, sans gaîté, il est vrai, mais avec la richesse appropriée au milieu austère qu'il doit accompagner.

Aussi bien les cabinets seuls et les meubles de prix éclairent de leur grâce les meubles pesants d'alentour, souriants sous de fines marqueteries ; or, ces cabinets et ces meubles riches ne réussissent pas à alléger la physionomie générale du meuble dont ils soulignent plutôt, au contraire, la lourdeur par contraste.

Richelieu et Mazarin eurent beau orner d'or les meubles en bois sculpté de leurs hôtels, ils n'en accusèrent que la massivité ; ce n'est pas davantage la dentelle ajourée, tant aimée alors, qui donnera des ailes aux rigides bandeaux de brocart brodés d'or qui ornent les baldaquins des lits ; le style de Louis XIII ne plaisante pas, il écrase.

Et sa beauté respire la force et la grandeur, et sa mélancolie est hautaine.

Nous dirons, au chapitre suivant, comment ce style au front soucieux, succédant au frais éclat de rire de la Renaissance, prit, dès l'avènement de Louis XIV, un air

satisfait ; satisfait de sa riante chamarrure, de sa vêtue brillante, sans rien abdiquer de sa lourdeur.

Deux mots, pour finir, du meuble à l'étranger. Nous ne répéterons pas que les cabinets nous vinrent d'Espagne et de Portugal et que, d'une manière générale le meuble sous Louis XIII est d'origine étrangère.

Quant au cabinet italien, nous le connaissons pour l'avoir vu figurer dans nos palais et hôtels français à cette époque.

Reviendrons-nous au surplus sur ses riches incrustations d'écaillé, de nacre, de mosaïque, d'étain, d'argent, d'or, etc. ?

On cite encore des cabinets italiens offrant l'aspect d'un monument d'ébène ou de bois de rose aux colonnes de lapis-lazuli, d'agate, d'améthyste et autres pierres dures entre lesquelles figuraient des miniatures et des termes de bronze ciselés. Et puis, on vante des tables en marbre, en marqueterie d'ivoire et de nacre gravée, des merveilles, en somme, d'adaptation et de parure, d'un goût qui malheureusement n'est point toujours des plus délicats, tant il aime la complication.

Voici encore des stipi, des virginaux, des miroirs à pied de fer damasquinés toujours d'importation italienne ; il n'empêche que le nom de Golle, artiste français, mérite d'être retenu à cette époque ; écoutons la description d'un de ses ouvrages : « Un cabinet d'ébène profilé d'étain, orné de cinq niches entre quatorze petites colonnes de marbre à chapiteaux de bronze doré. Dans la niche du milieu est la figure du cardinal Mazarin sous un pavillon, et dans les quatre autres, Minerve, la Peinture, la Sculpture et l'Astrologie, sur une galerie à balustres, sous quatre vases et deux figures représentant la Force et la Justice ; et au-dessus du fronton, les armes du Roy. Ce cabinet est porté sur un pied de douze termes bronzés et dorés avec les signes du zodiaque. »

En poursuivant notre course à travers le meuble, nous voyons, en Allemagne, des cabinets moins élégants que

ceux des Italiens, mais aussi soigneusement incrustés. On doit aux Allemands l'invention des bordures ondulées si agréables dans la décoration en général ; mais, en revanche, leur spécialité du travail de l'ambre n'a guère donné de résultats esthétiques.

Tables, étagères en bois de cyprès, armoires à deux corps, etc., sont à vanter dans ce pays d'où nous vint un instant la lumière, de même que nous nous inspirâmes de l'école flamande aux travaux de patience si remarquables tout comme l'exécution de sa peinture, de l'école flamande en qui l'on trouve maintes fois la forme lourde et exubérante de Rubens.

Au résumé, si l'ébénisterie française perdit quelque temps l'avance qu'elle avait sur les autres nations, il semble qu'elle sut parfaitement faire son profit de l'inspiration d'autrui, les meubles français de l'époque Louis XIII, que les musées du Louvre et de Cluny possèdent, sont témoins d'une beauté, somme toute, bien personnelle.

Quant au bijou au XVII^e siècle, il va s'enrichir de gemmes davantage qu'auparavant. Du moins les pierreries et les perles, les diamants et les émeraudes vont-ils être propagés plus aisément, grâce aux rapports qui se sont établis alors avec l'Orient.

On cite, comme l'un des plus magnifiques spécimens de l'ornementation en vogue sous Louis XIII, le coffret qui fut, dit-on, donné par Richelieu à Anne d'Autriche, ornementation dont les fleurs et les feuilles naturelles sont d'un style typique.

CHAPITRE IX

Le style Louis XIV

Si toutes les recherches et tentatives architecturales du règne de Louis XIII ne furent pas également heureuses, il faut avouer que les œuvres de cette époque atteignirent à une certaine grandeur qui manquait généralement aux constructions de la Renaissance.

Cependant, aucun des architectes d'alors, obéissant plutôt à son impulsion qu'à un plan nettement déterminé, ne fit école. C'est ainsi que l'architecture, sans direction précise, lorsque Louis XIV monta sur le trône, attendit de ce monarque l'essor que le précédent n'avait pu lui inculquer.

D'autre part. avant d'avoir subi l'influence du génie de Colbert, cet art avait été fortement impressionné par le goût de Mazarin, du moins se plaît-on à reconnaître que la période la plus artistique et la plus pure du style de Louis XIV fut celle qui domina sous ce dernier ministre.

Les appartements dits d'Anne d'Autriche, à Fontainebleau, viennent à l'appui de cette judicieuse observation. Écoutons plutôt la description que Viollet-le-Duc en fait : « Les murs sont garnis de boiseries et de panneaux de tapisserie, d'un ton généralement calme, sombre, avec quelques dorures. Des plafonds largement composés, soutenus par des voussures ornées de sculptures fines et d'arabesques ; des portes larges et basses. Comme motif principal : la cheminée. Des croisées hautes, bien percées pour obtenir des effets de lumière propres à faire valoir la décoration.

« En tout cela, quelque chose de chaud, d'intime, de tranquillisant pour les yeux, rien d'offensant, d'impertinent dans la richesse, qui sente le parvenu vaniteux. L'or réparti discrètement et non prodigué.

« En un mot, du goût et de la distinction, qualités françaises devenues si rares aujourd'hui dans nos édifices, qu'on se demande si nous ne sommes par un autre peuple. »

Ainsi donc, l'enflure typique du style Louis XIV provint de l'indication majestueuse de Mazarin, indication que Louis XIV devait réaliser avec une éclatante majesté.

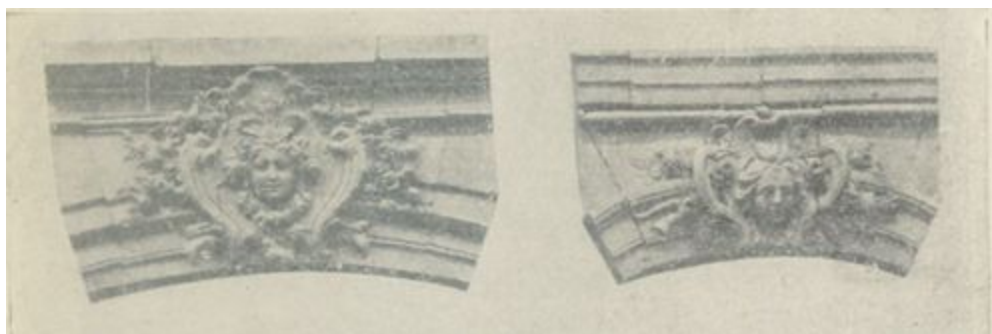
Quelles sont, en effet, les caractéristiques les plus frappantes du style de la seconde partie du XVII^e siècle ? La pompe et la solennité.

Le mobilier de Louis XIV, c'est l'image du roi Soleil lui-même autant que celle de son temps. Pour rehausser sa physionomie, l'homme maintenant porte perruque, l'aspect naturel ne suffit plus et, de même, la considération pour les beaux-arts et la littérature est extraordinaire.

C'est le grand siècle du grand Roy !

Aussi bien l'artifice de cette amplification générale, la frivolité de ce faste tiennent du délire monumental, et l'idéal ne peut que gagner à cette soif des sommets sur l'un desquels, d'ailleurs, nous voyons Le Brun, peintre emphatique, camper des premiers pour régir les arts.

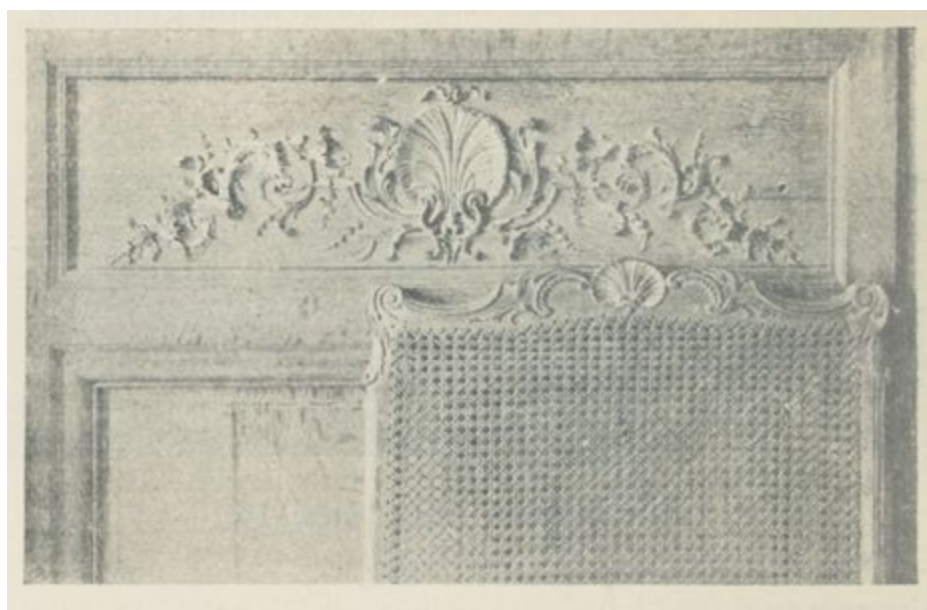
FIG. 159. — Linteaux (style Louis XIV).



Bref, avec ce style, nous aboutissons à un orgueil immense, à la négation de tous les chefs-d'œuvre précédents, du moins c'est Louis XIV qui s'en targue et, de fait, à cette époque, l'originalité d'aujourd'hui, succédant à la « sauvagerie » d'hier, marque d'abord singulièrement la décadence de l'ameublement, détourné de la ligne, excessivement doré et puisant son inspiration en dehors de l'architecture avec une parfaite désinvolture.

Le bon goût est ainsi dérouté par le manque de discrétion et de charme intime, l'idée, au surplus, de perfectionner l'antiquité n'est qu'une prétention que sauve seul un aspect réellement grandiose révélé avant tout par l'architecture.

FIG. 160. — Panneau Louis XIV.



L'architecture, c'est le décor, le fond favorable et, lorsque Mansard aura bâti ses palais superbes, Le Nôtre dessinera des jardins dignes de les accompagner, c'est-à-dire qu'il façonnera les arbres, les allées, qu'il forcera la nature à s'incliner devant la symétrie à l'ordre du jour.

« Le duc d'Antin faisant voir à un étranger les beautés de Marly, entre au tresles deux premières allées du Jardin,

dont les arbres courbés en arc formaient comme autant de portiques et de berceaux, il lui demanda ce qu'il en pensait.

FIG. 161. — Boiserie (style Louis XIV).



« Cela me paraît admirable, répondit l'ambassadeur : en France, tout plie aux volontés du roi, jusqu'aux arbres. » (Tallemant des Réaux.)

Mais n'anticipons pas et abordons l'esprit de l'architecture sous Louis XIV.

Le point de départ du style architectural du XVII^e siècle fut l'église Saint-Pierre de Rome et Bramante, premier architecte de cet édifice, sous la Renaissance, en disant : « Je mettrai la coupole du Panthéon d'Agrippa sur les

voûtes du temple de la Paix, » avait de la sorte indiqué son programme qui n'était autre, en fait, que la construction du plus grand temple du monde chrétien d'après l'un des plus beaux exemples antiques.

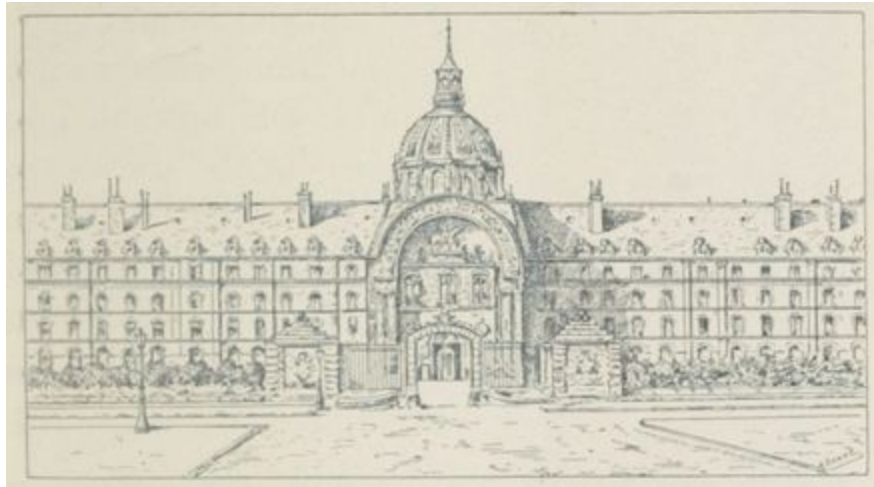
Or, Bramante étant mort avant de couronner son église, Michel-Ange, qui s'occupa exclusivement de la construction du dôme, renchérit sur son prédécesseur : « Cette coupole du Panthéon que vous admirez tant, s'écria-t-il, je l'élèverai dans les airs, » et effectivement, la construction de ce dôme, la partie la plus belle du monument, suffit à immortaliser le grand artiste.

La première caractéristique de l'architecture qui nous occupe fut donc le dôme. Le dôme de Saint-Pierre de Rome, terminé en 1590, avait alors acquis une renommée universelle et il ne pouvait manquer de stimuler l'émulation des architectes français, et ce fut Lemercier qui, sous Louis XIII, conçut le premier l'idée de construire une église (la Sorbonne, achevée sous Louis XIV) ([fig. 167](#)) avec un véritable dôme, à l'égal de celui de Michel-Ange.

Gabriel Leduc devait par la suite dépasser la beauté de ce dôme et se rapprocher encore davantage de la conception de Buonarroti, avec son dôme du Val-de-Grâce, et Jules Hardouin-Mansard également, avec comices Invalides ([fig. 162](#)).

A propos du chef-d'œuvre de Leduc, cueillons au passage cette singulière anecdote : « Serait-il possible de démontrer sérieusement que le dôme du Val-de-Grâce, à Paris, a de l'analogie avec la plante appelée tournesol ? »

FIG. 162. — Hôtel des Invalides, par Libéral Bruant et Jules Hardouin-Mansard (ce dernier, architecte du dôme).



Dans un excellent travail sur les cartes géographiques, Blerzy écrit : « Il n'y a plus moyen de trouver l'immobilité dans la nature. L'astronome Bouguer, voulant un jour prendre pour repère une des lignes verticales du dôme du Val-de-Grâce, reconnut avec étonnement que ce dôme tourne comme l'héliotrope, avec le soleil ; il se déplace infiniment peu, il est vrai, mais cette rotation infinitésimale est appréciable. »

FIG. 163. — Boiserie
(XVII^e siècle).

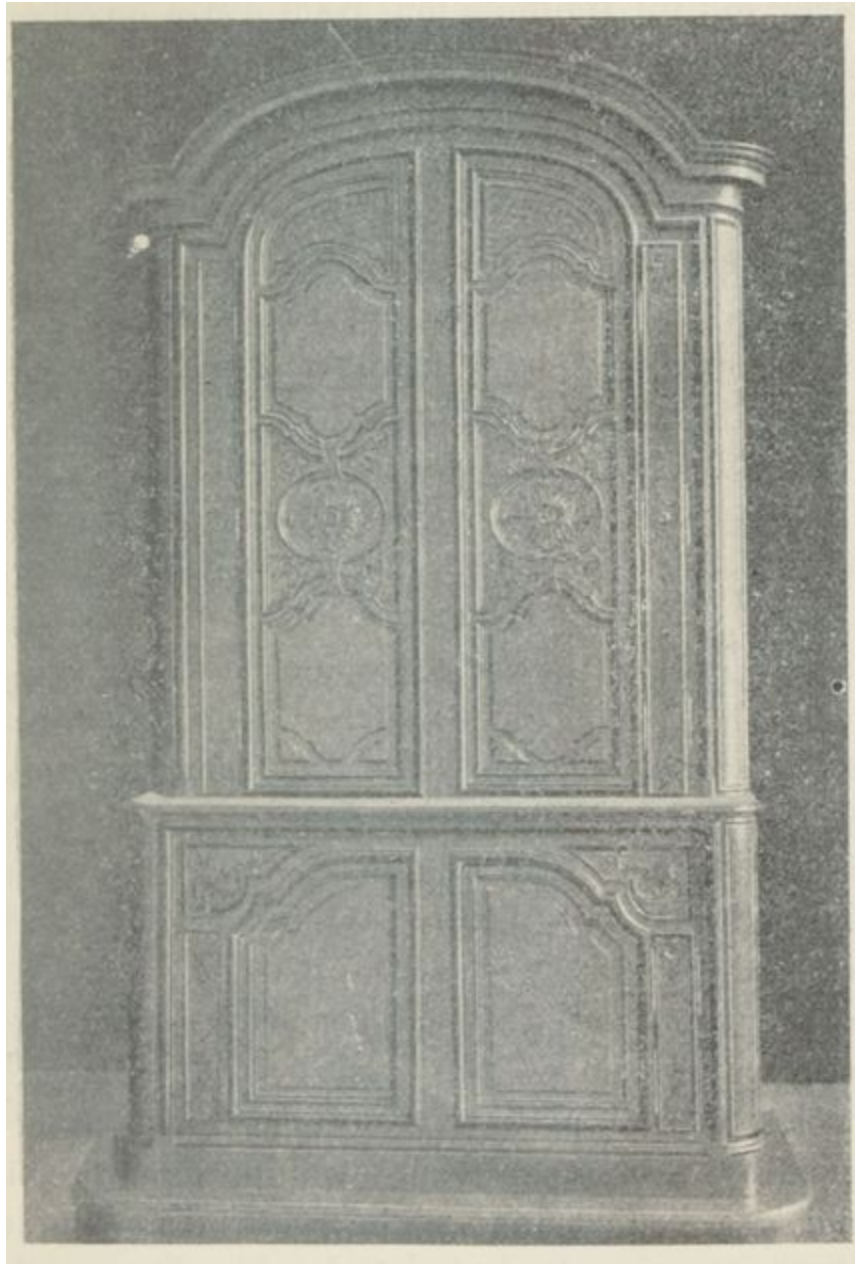


Et toujours, à propos de dômes, recueillons ce qui suit. Parmi les singulières propositions émises relativement à la mise en place d'une coupole sur l'église de Sainte-Claire à Naples, que n'avait pas achevée Musuccio, on relève celle-ci : « On conseilla par exemple d'établir au milieu de

l'église une haute colonne où viendrait s'appuyer la voûte comme sur le bâton central d'une tente ; d'autres disaient qu'il fallait y jeter une montagne qui servirait de forme, le peuple se mettrait ensuite à enlever la terre pour y trouver l'argent qu'elle contiendrait. »

Les auteurs de ce dernier avis n'inventaient pas grand'chose ; « c'était, dit Milizia, une de ces croyances stupides que. le Panthéon d'Agrippa à Rome avait été construit de cette manière... »

FIG. 164. — Armoire Louis XIV.



Or, on sait que le problème fut résolu par Brunelleschi, qui fut traité de fou avant d'être qualifié de génie, lorsqu'il déclara que sa coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, se soutiendrait par son propre poids, par la force d'adhésion de ses parties, qu'elle serait double, c'est-à-dire qu'il y en aurait deux s'emboîtant l'une dans l'autre, se soutenant l'une par l'autre et disposées de façon à ce

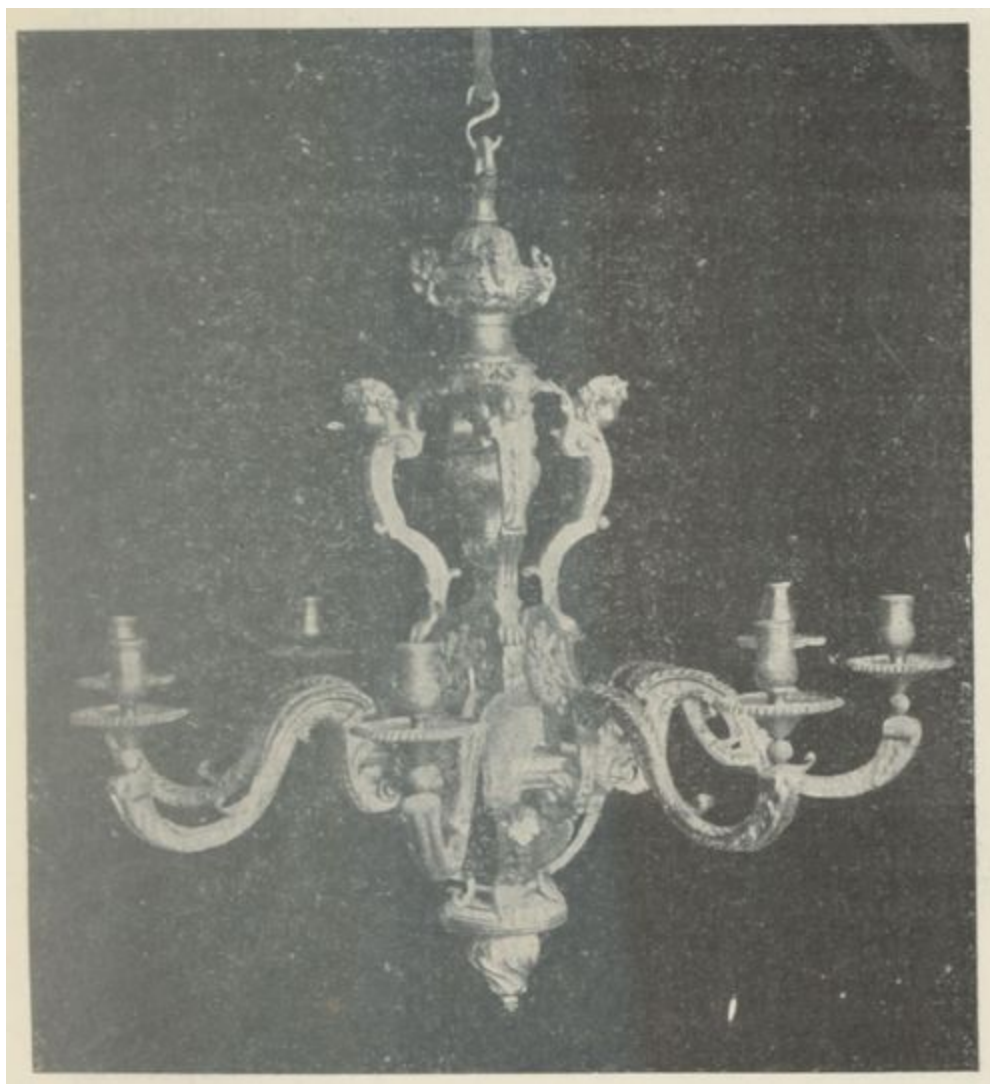
qu'entre elles il y eût un espace où l'on pût marcher. (Exemple : la coupole du Panthéon de Paris.)

Il convient d'ajouter que la difficulté en question résidait surtout dans l'étendue du dôme à élever (cent trente pieds de diamètre). Autrement, l'art de former la voûte était connu, témoin les dômes de Saint-Marc à Venise et de Sainte-Sophie à Constantinople.

C'est la coupole de Brunelleschi que Benvenuto Cellini appelait « la merveille des belles choses » et devant laquelle Michel-Ange disait : « Il est difficile d'imiter Brunelleschi et impossible de le surpasser. » Et, de fait, l'entreprise du célèbre architecte italien, réalisée en 1424, est tenue par les gens de l'art pour « une des plus audacieuses conceptions de l'esprit humain ».

Voici, d'autre part, puisque nous touchons à la légende, la manière religieuse qui présida, premièrement, à l'édification, malheureuse d'ailleurs, de la première coupole de Sainte-Sophie. Deux architectes grecs, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, furent chargés de diriger les travaux de l'église Sainte-Sophie (brûlée par les ariens, réparée par Théodose, brûlée de nouveau sous Justinien qui enfin la releva) ; mais le plan avait été donné à l'empereur par un ange.

FIG. 165. — Lustre Louis XIV.



Les architectes avaient sous leurs ordres cent maîtres maçons dirigeant chacun cent ouvriers. La difficulté résidait surtout dans l'immense dôme, véritable tour de force d'architecture, qui devait reposer, non sur un mur plein, mais sur quatre piliers.

Comme on redoutait beaucoup la pesanteur des briques, on en fit venir de l'île de Rhodes, qui étaient d'une argile tellement légère que douze d'entre elles ne pesaient pas plus qu'une brique ordinaire. Chaque brique portait une inscription : « C'est Dieu qui l'a fondée, et elle ne sera pas ébranlée ; Dieu lui prêterait secours. »

Elles furent disposées par assises régulières ; de douze en douze assises on plaçait une relique, et le clergé récitait des prières.

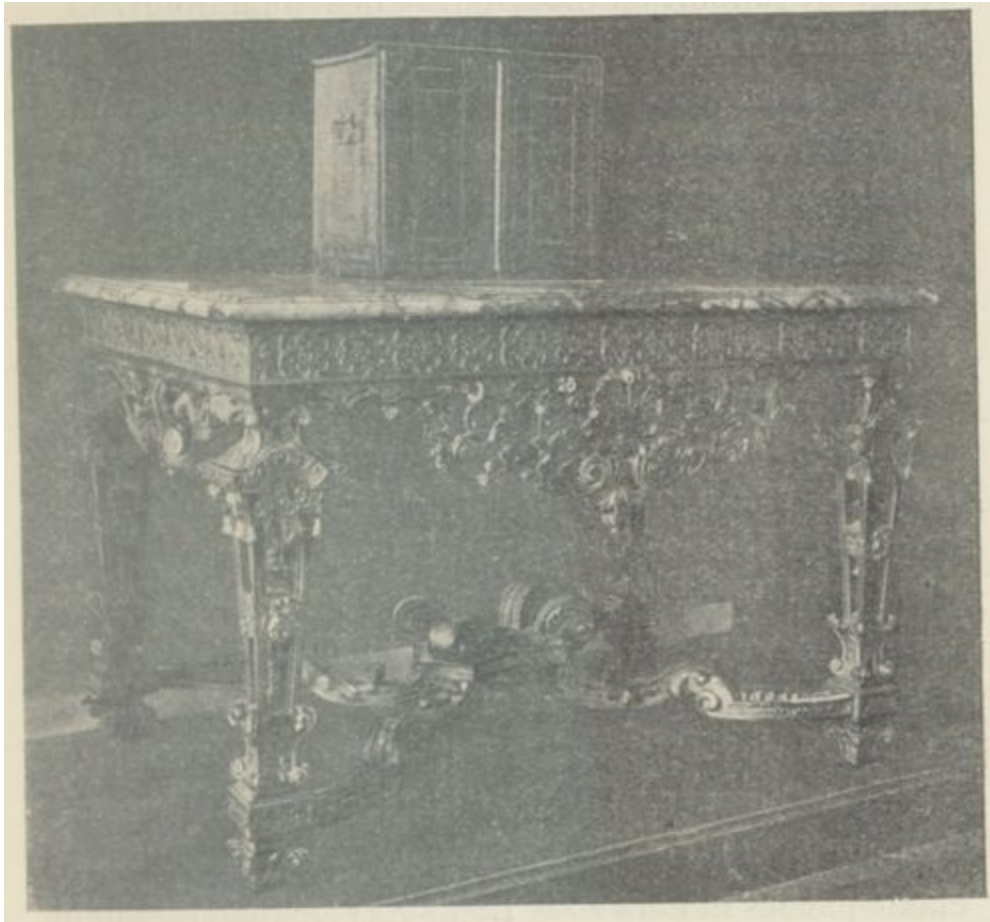
Malgré ces précautions, un tremblement de terre fit, au bout de quelques années, écrouler une partie de la coupole, qui écrasa l'autel en tombant. Cet accident fut attribué à l'enlèvement trop précipité des échafaudages. On rebâtit la coupole, et cette fois les échafaudages furent laissés debout pendant un an.

Et toujours à propos de l'église Sainte-Sophie :

« Justinien avait voulu que l'abside fût éclairée par une seule fenêtre, mais ensuite il demanda qu'il y en eût deux. Alors un ange, vêtu de la pourpre impériale, apparut aux architectes et leur dit : « Je vous ordonne
« d'éclairer l'autel par trois fenêtres en l'honneur du
« Père, du Fils et du Saint-Esprit. »

Non seulement les anges aidèrent l'empereur de leurs conseils, mais ils l'aidèrent de leur bourse ; ce fut encore un ange qui conduisit les mulets du trésor dans un souterrain et les ramena chargés de quatre-vingts fois cent pièces d'or. » (René Ménard, Histoire des Beaux-Arts.)

FIG. 166. — Table Louis XIV.



Autre intervention divine ! Il s'agit de l'origine du pont d'Avignon. Jésus apparut un jour à un jeune pâtre, nommé Benezet, et lui ordonna de faire un pont sur le Rhône. Laissant là son troupeau et guidé, cette fois, par un ange, l'enfant tout charmé demanda où et comment il bâtirait ce pont. Pour toute réponse, l'ange s'évanouit en montrant le fleuve du doigt.

La fortune de Benezet consistait en trois oboles, grâce auxquelles il put traverser le Rhône et se rendre à la cathédrale où l'évêque officiait au milieu d'une foule recueillie. L'enfant s'écrie qu'il va construire un pont sur le Rhône : aussitôt la foule chasse le gêneur, après l'avoir maltraité.

Mais Benezet avise près de l'église un rocher, s'en approche et le soulève comme un caillou, puis suivi de la foule stupéfaite, il pousse le rocher sur le fleuve et le jette au milieu des eaux frémissantes pour commencer la première arche. Benezet travailla sept années à son pont qu'il ne put achever avant de mourir. Considéré comme un saint, le jeune pâtre fut inhumé dans une chapelle qui lui est dédiée.

Mais revenons à la réalité et à notre sujet.

Pour répondre ensuite au sentiment de grandeur réclamé par les mœurs sous Louis XIV, les palais étalent leurs interminables façades régulières. Répugnant aux vastes toitures précédentes et, comme par contradiction, on les supprime du côté des jardins⁹, et les combles brisés où apparaissent des « mansardes », du nom de Leur inventeur Mansard, pèsent en manière de toit, car le toit n'est plus visible du côté des jardins.

Les palais, au surplus, dominant du haut de leurs immenses terrasses aux massives balustrades. Le corps de ces palais, des moindres châteaux même, sont flanqués à leur droite et à leur gauche de colonnades et de portiques, et ces ailes sont revêtues de lourds trophées sur leurs angles, tandis que de solennelles grilles dorées se referment sur tant de morgue où il entre comme un peu de tristesse.

Notons en passant l'origine du mot « palais ».

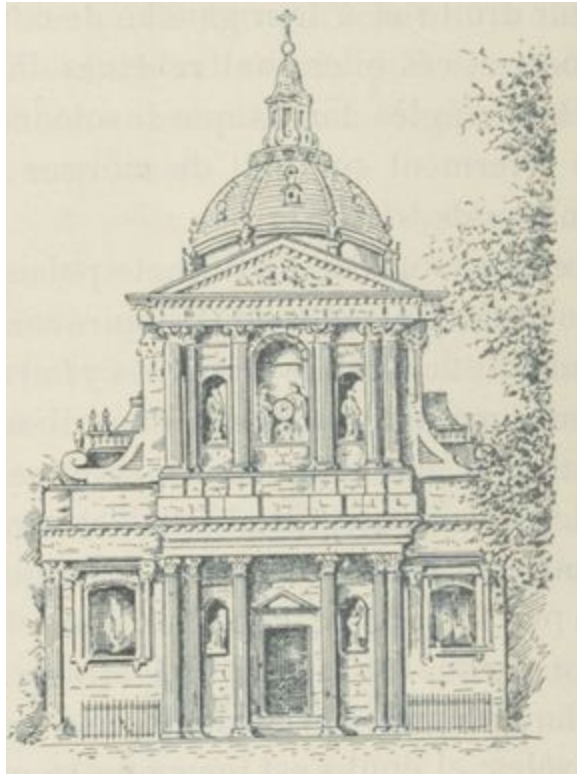
Lorsque Octave fut maître de l'empire romain, il s'occupa d'embellir la capitale et voulut s'y faire construire une demeure magnifique. A cet effet, il acheta sur le mont Palatin, la plus haute des sept collines, un grand nombre de maisons qu'il fit abattre ; et sur le spacieux emplacement de celles-ci, s'éleva la somptueuse habitation qui prit le nom de la colline dont elle occupait la majeure partie. Du mot latin palatinus on fit pa'atium, appliqué depuis, par

analogie, aux maisons princières, royales, et dont s'est formé notre mot : palais.

Aussi bien, les architectes français depuis Louis XIV s'imaginèrent qu'on ne pouvait faire du grandiose qu'à l'aide de grandes colonnes, et cette idée induisit souvent leurs œuvres à un style en désaccord avec leur destination. On était exclusivement préoccupé de faire de la « grande architecture », sans même s'inquiéter de la nature des matériaux ; il importait essentiellement d'établir des façades extérieures, de splendides enveloppes propres à renfermer plus ou moins bien tel établissement public dont la physionomie générale fût pompeuse et solennelle.

Cela nous valut des églises aussi lourdes que celles de jadis étaient élancées [Val-de-Grâce, Sorbonne ([fig. 167](#)), Invalides, etc.], des chefs-d'œuvre, il est vrai, mais comme écrasés sous leurs dômes trapus, alors que les autres édifices religieux avaient des envolées si légères et si fuselées vers le ciel.

FIG. 167. — Chapelle de la Sorbonne, par Lemercier.



Même, certains détails d'architecture figuraient alors sans utilité. C'est ainsi que l'on imagina de remédier au peu d'intérêt offert par les parties supérieures des monuments, en semant pour le seul plaisir des yeux ces petits clochetons, campaniles et lanternes, parfois dotés d'une horloge, que nous vîmes déjà sous Louis XIII.

La colonnade du Louvre (fig. 168), qui demeure l'un des types les plus complets de l'architecture française, n'est point non plus sans critique, pour cette même raison d'harmonie ou de convenance dont les architectes de ce temps semblaient se désintéresser parfois, au bénéfice seulement de la noblesse de l'aspect.

FIG. 168. — Colonnade du Louvre, par Claude Perrault (Louis XIV).



Claude Perrault avec sa célèbre colonnade, oubliant qu'il ne s'agissait pas d'une construction neuve, mais seulement de l'achèvement de bâtiments déjà commencés, ne tint aucun compte de ce qui existait et ne chercha nullement à se raccorder avec les parties déjà existantes. D'où un désaccord complet entre l'architecture du Louvre de Pierre Lescot et celle de Perrault.

FIG. 169. — Commode de Boulle (Louis XIV).



Il n'empêche que ce « placage » superbe, envisagé surtout séparément, garde une grande beauté consacrée par l'admiration unanime et, d'autre part, ce chef-d'œuvre fut tellement de son temps avant d'être de tous les temps !

FIG. 170. — Table Louis XIV.



Nous avons parlé des jardins de Le Nôtre, nous y reviendrons, car leur disposition et leur ordonnance sont aussi bien typiques. Si, suivant l'expression de l'ambassadeur citée par Tallemant des Réaux, tous les arbres obéissent à Sa Majesté, les voici qui s'inclinent aussi sous le ciseau impitoyable, et qu'ils s'égalisent à leur sommet, leurs branches formant des voûtes.

Ils, tu y as, cyprès s'arrondissent en boules, simulent des vases et des corbeilles, tandis que des parterres semés de gazon, cernés de buis, affectent des détours symétriques d'un singulier caprice, contrariés de chemins et coupés d'allées soigneusement alignées.

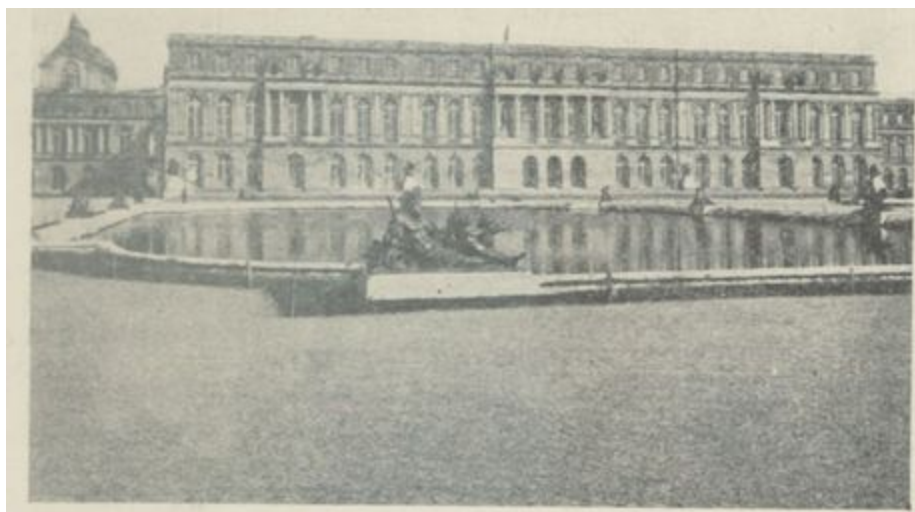
C'est bien là la pensée volontaire d'un règne que cette domesticité de la nature, et l'on avouera qu'elle accompagne à merveille la régularité d'une architecture au sourire réprimé, à peine condescendant.

Et il n'y a point que les arbres qui soient assujettis ; l'eau encore se voit canalisée et obligée de vomir en forme de gerbes et de jets à des emplacements convenus ; son doux jaillissement alterne ici avec un mugissement violent, suivant le caprice des statues placées aux bords des bassins, là une cascade ondule à peine son large ruban d'argent, elle sourd d'un rocher sur lequel quelque Neptune brandit son trident.

Et les jets se croisent, échappant à des bouches de naïades et de tritons, à des fanons de dauphins, mêlant en pluie leur cristal pulvérisé ou bien laissant glisser un mince filet d'eau, au gré toujours de la volonté humaine.

Le château de Versailles (fig. 171), construit par J. Hardouin-Mansard, est le modèle le plus caractéristique et le plus personnel que nous puissions choisir pour donner une idée de l'époque Louis XIV¹⁰. Tant à l'intérieur qu'à l'extérieur on est édifié, et la promenade au jardin, semé de blanches statues, doté d'une orangerie et d'une ménagerie, achève de consolider l'impression ressentie au spectacle d'une froideur hautaine et d'une lourde correction inoubliables.

FIG. 171. — Château de Versailles (Louis XIV).



Sur ce, nous retournerons à l'architecture monumentale qui vient de nous montrer le triomphe de Claude Perrault sur l'Italien Bernin appelé en France par Louis XIV.

Bernin, alors regardé comme le plus grand artiste du siècle, ne pouvait manquer d'être sollicité par le roi Soleil ; il n'empêche que son projet pour l'achèvement du Louvre dut s'incliner devant celui de notre compatriote, malgré tout l'intérêt que présentait ce projet aux yeux de Louis XIV¹¹ à cause de son « énormité ».

Ce délire d'énormité, effectivement, poursuit le vice-Dieu, c'est l'éclat de cette époque, les faits qui l'illustrent, qui enflent d'autre part la pensée des architectes appelés, ainsi que les autres artistes, à consacrer par des témoignages impérissables les victoires, les prouesses du règne et l'admiration de la France.

FIG. 172. — Fauteuil Louis XIV.



L'art ne devait-il pas dresser, à l'égal de Rome, des arcs triomphaux au roi vainqueur ?

C'est ainsi que naquit l'arc de triomphe du Trône (détruit sous la Régence), dû aux plans de Claude Perrault, l'emportant au concours sur le peintre Le Brun.

Pour honorer Louis XIV à sa mort, des portes triomphales furent aussi élevées à sa mémoire : les portes Saint-

Antoine, Saint-Bernard, Saint-Martin, et Saint-Denis (cette dernière construite par François Blondel, l'un des meilleurs architectes du temps) sont de ce nombre.

Aussi bien le côté pratique n'échappa pas à Louis XIV qui donna une nouvelle enceinte à Paris, des quais, des ponts, agrandissant enfin la ville, ouvrant des rues ou en élargissant, améliorant les communications, créant des fontaines publiques, etc.

Parmi les autres monuments d'architecture exécutés à cette époque, citons la Salpêtrière et l'Hôtel des Invalides par Libéral Bruant ; le château des Tuileries (achevé par Levau et Dorbay auxquels on doit encore le palais de l'Institut) ; l'Observatoire, sur les dessins de Perrault, etc.

Bref, c'est l'heure des dômes et des coupoles à l'italienne, des voûtes en plein cintre à la romaine, des frontons triangulaires et des colonnades à la grecque, et pourtant, malgré ses emprunts, cette architecture demeure bien personnelle, elle trouve même le moyen d'innover (fenêtres à arc surbaissé) et, en tout cas ; elle cumule des détails somptueux, des dispositions ingénieuses, malgré leur lourdeur, qui sont bien faits pour en imposer.

Deux mots maintenant des peintres et des sculpteurs inséparables de cette grande époque

FIG. 173. — Table Louis XIV.



C'est d'abord Charles Le Brun, « le Louis XIV des Beaux-Arts », auteur des peintures retraçant dans la galerie des glaces de Versailles la vie du roi Soleil, administrateur de la manufacture des Gobelins ; c'est Mignard, à qui l'on doit, indépendamment de ses portraits fameux, la décoration du dôme du Val-de-Grâce.

Et puis Largillière, Rigaud, Petitot, Jouvenet, Van der Meulen, etc.

Du côté des sculpteurs, voici Pierre Puget, émule de Michel-Ange, Girardon, N. Coustou, Le paultre et Coysevox ; quant aux orfèvres et aux ébénistes fameux, nous allons en parler à propos des meubles.

Puget, à l'âge de vingt et un ans, inventa ces poupes colossales ornées d'un double rang de galeries saillantes et de figures en bas-relief et ronde-bosse qu'on imita promptement dans les divers ports et qui firent l'admiration de toute l'Europe.

Puget, sculpteur, peintre et architecte, avait été nommé par Colbert directeur de la décoration des vaisseaux à Toulon.

Ingénieur, Puget a construit les plus splendides navires qui sillonnèrent jamais la Méditerranée, et il a inventé des machines pour mâter et démâter ces navires !

On sait que la décoration intérieure sous Louis XIV ne pouvait être différente de celle de la façade, par cette même raison que les sentiments de l'âme devaient s'harmoniser avec la solennité et la noblesse du physique.

D'une manière générale, donc, tout n'est que lambris et colonnes chargées de dorures, que frises et panneaux somptueux, que parquets embellis de marqueterie, que garnitures de boiseries et de tapisseries ; au-dessus des portes on aperçoit un œil-de-bœuf typique, et les cheminées basses sont surmontées de bas-reliefs lourdement encadrés, obligeant les meubles d'alentour à « prendre du galon », à enfler leur superbe pour n'être point écrasés par leur fier entourage.

Tout est vaste dans ce style, les galeries comme les fauteuils ; le moindre geste décoratif est grandiloquent : des sculptures en bronze doré et ciselé signées Girardon, Coysevox, enflent la forme, augmentent sa saillie, le bois d'ébène s'incruste de larges marqueteries d'écaillé, d'étain et de cuivre, sous l'inspiration de Boulle, de Bérain, etc.

FIG. 174. — Table Louis XIV.



C'est enfin le style de paraître, dans toute son envergure, dans tout son dédain des précédentes beautés.

Voyez les riches et pesantes tables de Megliorini, surchargées de mosaïques ; voyez la substitution de l'argent massif, non seulement aux appliques, lustres, candélabres, balustres, etc., mais encore aux guéridons, aux escabeaux précédemment en bois.

D'ailleurs, il semble que le miroir, dont l'industrie naît alors, ne pouvait mieux choisir son moment, et, du coup, les somptuosités du grand règne vont se refléchir, se multiplier dans des glaces, pour que leur or, leur marbre, toute leur ostentation éclate encore davantage.

Et cette magnificence est due aussi à des tapisseries où des tableaux s'encadrent superbement, à de chatoyants brocarts en lesquels excellent les villes de Lyon, de Tours,

de Venise, à des peintures immenses dues à Le Brun, à Van der Meulen.

En revanche, le papier de tentures imitant le cuir et la soie fait une apparition dont l'économie imprévue semble avancer sur son heure ; tout autant cette époque coïncide-t-elle d'une manière inattendue avec la (in du riche vitrail, puisque les vitres transparentes apparaissent maintenant non plus à des croisées, mais à de véritables fenêtres comme les nôtres.

Aussi bien, les pièces céramiques lourdes et exubérantes de Bernard Palissy sont dédaignées en faveur de la porcelaine de Chine, pour la faïence de Rouen et de Nevers, et cette réaction vers la simplicité, tant des formes que du décor, vient s'ajouter aux précédentes contradictions.

Après cette exposition générale du caractère des meubles sous Louis XIV, nous approfondirons ses signes reconnaissables.

Meubles de Boulle : horloges à gaine, armoires, secrétaires, bureaux, médailliers, commodes, miroirs, etc., en ébène et marqueterie d'écaille noire incrustées d'arabesques de cuivre gravé, décorées de bronzes ciselés.

FIG. 175. — Commode de Boulle (Louis XIV).



Souvent aussi Boulle alterne l'écaille noire et l'écaille blonde et rouge incrustées de cuivre et d'étain ; mais c'est là plutôt le genre propre de Bérain qui joignait à ce mélange des grotesques et des figures comiques ou mythologiques.

Guéridons, consoles, lits, tables, etc., sculptés par A. Lepautre ; sièges durs, vastes, au dossier rectangulaire, volumineux, décorés de coquilles sculptées, aux bras et pieds lourds et imposants, recouverts de tapisserie au petit point ou de brocart aux dessins flamboyants, ou à fond canné ; sièges solennels aux pieds disposés en pilastres carrés ou rectangulaires, en bois sculpté et doré, aux pieds reliés entre eux par des arcs-boutants ; tables massives, enguirlandées, encombrées de détails et consoles revêtues de marbres rares et autres matières dures, etc.

Décor : soleils, fleurons, rinceaux, cartouches, volutes, coquilles et culots placés dans l'axe, fleurs de lys alternant avec les chiffres royaux, fond de losanges fleurdelisés,

médallions ajourés, figures de dragons s'enroulant autour de pieds arqués terminés par des mascarons ou des griffes, cariatides dans des gaines, brasiers, torchères, girandoles, cassolettes, vases à fleurs, sphères, fleurs, oiseaux, personnages, renommées.

Décoration à lambrequins, compliquée, d'une richesse et d'une robustesse sans égales.

Girandoles ornées de plaques de cristal de roche ou de verre taillé, gemmes et porcelaines de Chine enrichies de montures ciselées, lustres en cristal et appliques en bronze garnies de bougies.

Ouvrages d'orfèvrerie signés Ballin, de Villers, Delaunay, horloges dites religieuses, etc.

Lits sans colonnes avec courtines de velours et panaches au lourd baldaquin. Baldaquins, écrins en soie brodée ainsi que les lapis de table.

Plafonds, lambris aux moulures et ornements blancs et or. (On remarquera sur la [figure 161](#) le treillis semé de perles autour de la coquille située au milieu du dessin et vers la base, ainsi que les petites rosaces qui décorent le motif central, en forme de C juxtaposés, déployé au-dessus de la coquille. Ce treillis, ce semis de perles et ces rosaces ne sont pas les moindres caractéristiques de l'ornementation de style Louis XIV.) La tapisserie et les tissus de soie corrigeant par la douceur de leurs teintes ce que le mobilier avait de trop brillant.

FIG. 176. — Table Louis XIV.



L'orfèvrerie tendant d'une manière générale à violenter la modestie du bois.

Déjà sous Louis XIV, avec le caprice des modes subitement différentes, la raideur du meuble pourtant s'est amendée, et la légèreté aussi des tables notamment, débarrassées de leurs arcs-boutants et reposant allègrement, quelle que soit leur envergure, sur quatre pieds fuselés.

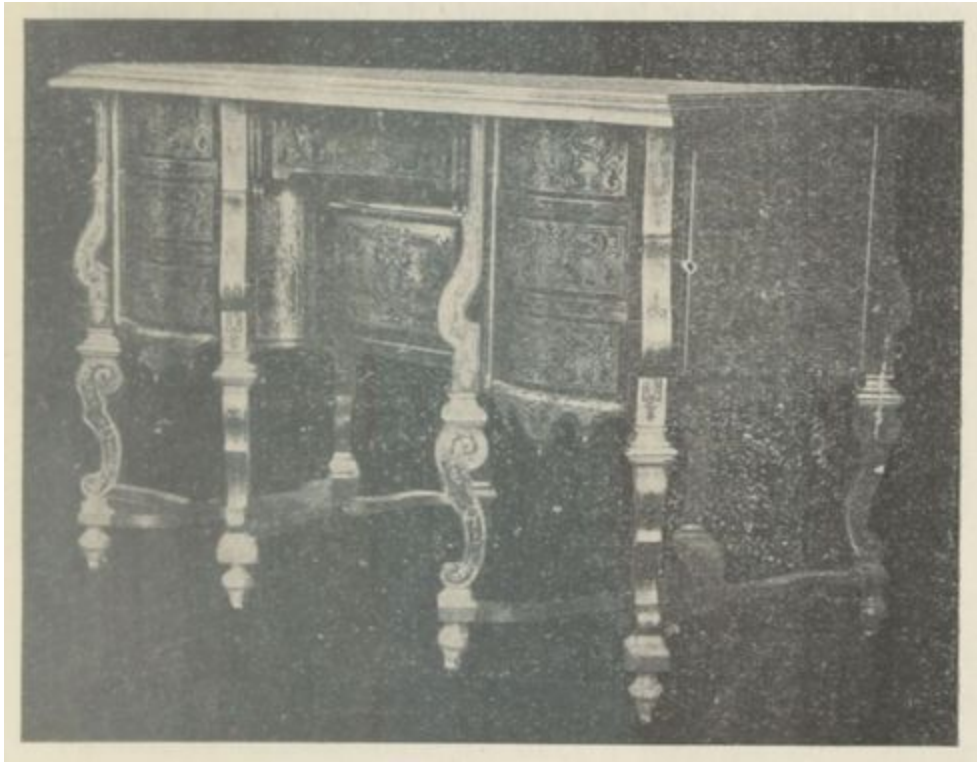
FIG. 176 bis. — Cabinet Louis XIV.



D'autre part, l'idée du meuble ventru, chantée par de magnifiques commodes aux pratiques tiroirs, était venue d'abord sous le roi Soleil, de même que celle des grands bureaux qui se substituèrent aux précédents comptoirs et tables.

Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que l'art de l'ébénisterie atteignit à ce moment à son apogée avec ses placages savants, et les petits meubles que nous allons voir pulluler ensuite, tels que les encoignures, étagères, consoles, ne sont que des dérivés des commodes et bureaux précédents.

FIG. 177. — Commode de Boulle (Louis XIV).



Aussi bien les balcons et les grilles chantent le triomphe de la ferronnerie en général, aussi bien la mode de couvrir d'appliques ciselées ces meubles et de leur donner des tablettes en marbre date de Louis XIV ; nous allons seulement voir l'ébénisterie devenir de plus en plus claire, et la période suivante jouera avec les éléments de forme qui viennent de lui être remis.

Si enfin, sous Louis XIV et sous Louis XV l'art du bijou atteint à son apogée, il faut distinguer sous le Roi-Soleil une joaillerie aussi solennelle, aussi noble dans son faste que celle de Louis XV est fantaisiste et gracieuse

Sous Louis XIV, l'art de la Renaissance fut dédaigné comme manquant de dignité ; il est vrai que, par une amère dérision, tant de morgue devait s'évanouir au fond d'un creuset, lorsque le trésor royal fut en détresse, et c'est ainsi que les ouvrages en or et en argent massif de cette époque ne demeurent pour la plupart qu'à l'état de souvenir.

CHAPITRE X

Le style Régence dit : Rocaille ou Rococo

L'aspect froid et régulier, solennel et royal, du style Louis XIV va être maintenant brusqué en sa morgue et son ennui par la fantaisie riante, par la morbidesse délicate et charmante que nous allons examiner.

Le style Louis XIII, attristé par les guerres religieuses, devait sa gravité à cette agitation et, tel un cerveau mûri succédant à une tête de linotte, — car l'art de la Renaissance au déclin pouvait succomber à l'élégance et au joli, déments, — le style Louis XIII ramena, d'un front sévère, la ligne égarée.

Or, il était compréhensible qu'après Louis XIV, autre époque contrainte, on entendît secouer le joug. Et ce fut le fait de la Régence, du règne de Louis XV et de M^{me} de Pompadour, étapes de volupté, d'intimité, où les mœurs dissolues communièrent avec la ligne, au point de modifier cette ligne et de l'alanguir en forme de caresse.

Nous voici donc en pleine douceur, en plein « joli » ; le moelleux et le confort intérieur inconnus sous Louis XIV (à Versailles, effectivement, la chambre de Louis XIV n'a pas un dégagement !) invitent à l'abandon et au plaisir, tandis que la ligne prend un galbe coquet, gracieux, et que la forme se fait menue, moins monumentale.

FIG. 178. — Motif de style rocaille.



On va enfin connaître ses aises dans l'habitation dont on restreindra aussi les proportions monumentales.

Alors qu'auparavant on ne pouvait chauffer les vastes salles en hiver, une chaleur tempérée répandra ses bienfaits dans des petits appartements auxquels de nombreux couloirs donneront accès ainsi que des escaliers dérobés.

Finis les uniques salons d'apparat à tous usages, incommodes au delà de la préoccupation exclusive de recevoir en un cadre imposant ; les grands tableaux et les tapisseries, les lourds colonnes et pilastres, les marbres, les stucs, les bronzes empruntés à la décoration gréco-romaine, vont disparaître.

Plus d'angles, mais des rotondités, des moulures gondolées, des spirales, des enlacements et torsades irréguliers où s'entremêlent coquilles, carquois, colombes, trophées, quadrillages, nœuds, palmes, crossettes, plumes et aigrettes.

C'est le style rocaille ou rococo dont Bernin fut le père et qui acclimaté en France par Louis XIV, devait fleurir sous la Régence.

Style tarabiscoté que les architectes Boffrand, Héré et surtout que les architectes étrangers Oppenord et Meissonnier contribuèrent beaucoup à développer.

Bien que le style Régence ne puisse être considéré comme précurseur du style Louis XV, qui marque au contraire la réaction contre la rocaille et le rococo, il apparaît que le style Louis XV doit beaucoup à l'exagération de son devancier ; mais nous établirons plus étroitement ce parallèle, lorsque nous parlerons plus spécialement du style Louis XV proprement dit.

Aussi bien le style Régence dont le décor tortillé s'entremêlait de coraux, de pétrifications, de coquillages symboliques lorsqu'il ne figurait point exactement des grottes et des rochers, ne se recommande point seulement à l'attention par cette particularité.

En admettant que le style Régence ne soit que la folie du style Louis XV, il ne faudrait point néanmoins conclure à sa beauté indifférente sous prétexte que cette beauté échappe à toutes règles.

Le style Régence possède, en effet, une richesse et un esprit décoratif d'une originalité, d'une fantaisie géniales, d'une quasi-lourdeur et d'un « convulsif » bien caractéristiques ; c'est réellement le style de transition entre le Louis XIV et le Louis XV affirmé par des formes ronflantes fort attractives souvent.

Si la donnée du style en question, ingénieuse en soi et nettement libératrice, suggéra aux Allemands, au XVIII^e siècle, une architecture grotesque, si Héré, notamment, a « commis » certain kiosque dont Voltaire célébra ainsi, sans le vouloir, l'incohérence :

J'ai vu ce salon magnifique,
Moitié turc, et moitié chinois,
Où le goût moderne et l'antique,
Sans se nuire, ont suivi leurs lois...

il n'en demeure pas moins acquis que les meubles de la Régence : bergères, sofas, gondoles, etc., sont en leurs manières et leurs contorsions parfaitement délicieux et, qu'au surplus, Héré, l'auteur du kiosque incriminé, a bâti les beaux édifices qui décorent la place Stanislas à Nancy.

Mais avant de poursuivre, citons René Ménard, qui nous détaille de la sorte les hideurs du style rocaille allemand : « Figurez-vous des colonnes dont les chapiteaux présentent leur angle du côté de la façade, des guirlandes qui grimpent en tournant autour de ces colonnes, de petits amours assis sur tous les angles, des superpositions de frontons coupés, contenant des figures entassées, tandis que d'autres, ne se trouvant pas à l'aise, montent sur leurs frontons, s'asseyent ou se remuent dans des postures impossibles.

« Figurez-vous des églises dont la façade est couverte de haut en bas de lourdes niches, et, dans ces niches, des saints qui mettent la main sur leur cœur, des évêques qui tendent le jarret et lèvent les bras en tenant leur crosse.

« Partout de grosses draperies flottantes qui ont la prétention d'être agitées par le vent, des corbeilles chargées de fleurs en pierre surmontées de petits enfants, des ornements boursouflés, des consoles qui se contournent en portant des personnages qui gesticulent, et vous n'aurez qu'une idée bien imparfaite du rococo allemand. »

Bref, sans tenir compte de ce dévergondage baptisé dérisoirement de goût français par les Allemands, nous reviendrons au style Régence sans nous occuper davantage des prétentions à l'antique qu'affichait d'une manière générale l'architecture du XVIII^e siècle.

Donc, nous parlerons des architectures classiques — ou du moins aux visées classiques — lorsque nous parlerons du style Régence, assagi, si l'on veut, sous Louis XV et, pour l'instant, nous ne nous occuperons que de l'art sans

doute flatté par les goûts propres du Régent, Philippe d'Orléans.

A cette heure, on est surtout préoccupé de démolir le faste précédent et de lui substituer un désordre qui sera la base première de l'originalité cherchée. Oppenord et Meissonnier sont à la tête du mouvement nouveau alors que Servandoni, Boffrand, Soufflot, Gabriel, persévèrent dans l'esprit classique.

FIG. 179. — Bureau-secrétaire style rocaille.



Mais, c'est Oppenord et Meissonnier qui trompent alors, dans leurs négations des lois architecturales, dans leur

mépris de l'équilibre et des masses autant que de la symétrie.

Aussi bien ces deux vainqueurs sont des étrangers et voici — détail piquant — que leur innovation engendre « un des styles les plus français que nous ayons possédés » !

Et ce style s'attache à la fois à l'architecture, aux meubles et aux jardins !

Il tortille la forme dans son horreur de la ligue droite, il la boursoufle, il la bombe, il la modèle enfin conformément aux mœurs nouvelles, nonchalantes, languissantes et affectées, dans le sens non plus de la solennité, mais de la grâce.

Ce n'est plus à la volonté du roi que maintenant courbent les têtes, l'initiative privée seule agit, façonnant son « nid » suivant ses goûts propres, au gré de son intime satisfaction de commodité et de bien-être.

Cette sensualité est toute française, voyons-la maintenant se bercer dans l'intérieur capitonné de son rêve.

Si, sur la fin du règne de Louis XIV, le meuble avait adopté les placages de bois de rose et d'amarante, plus en rapport avec les délicatesses de la société qui pointait, que la sévère marqueterie d'écaillé, l'ameublement coquet de la Régence ne pouvait que se complaire à ces bois clairs, plus rians et mieux accommodés au frais décor ambiant.

Le nom de Charles Cressent vient aussitôt sous notre plume à cette occasion, ses meubles en marqueterie sont des plus réputés. La vogue des bois exotiques accentue ce mode décoratif de revêtement, grâce auquel on voit des mosaïques de bois de citronnier, de violette, de bois de rose figurer soit des damiers et autres formes géométriques, soit de véritables sujets : « trophées d'instruments de musique liés avec des rubans, emblèmes amoureux comprenant toujours le carquois et les flambeaux agrémentés de colombes, etc., etc. »

Même, on mêle au bois des teintures artificielles pour réaliser des effets plus compliqués. Toutefois, ces meubles,

sous l'action de la température, se détérioraient facilement et l'on ne tarda, pas à revenir à plus de simplicité dans le décor, Cressent exécutant des commodes, des encoignures, des meubles d'appui, des bureaux, des chiffonniers, etc., revêtus à profusion de cuivres ciselés, de bronzes dorés, d'or moulu qui ont persisté davantage. »

Ici l'ébénisterie n'est plus qu'accessoire, elle ne sert qu'à faire valoir les bronzes dus à Gillot, alors que l'ameublement de l'époque s'inspire d'une manière générale de la coquetterie du délicieux peintre Watteau.

Commodes aux dragons, aux figures de femmes formant angles, médailliers ornés « de groupes d'enfants occupés à frapper des monnaies en l'honneur du roi », meubles d'appui en bois de satiné agrémentés de décora Lions simiesques tant à la mode à ce moment. Effectivement, les singes faisant de la musique, des enfants balançant un singe, sont des motifs fréquents sous la Régence, et ces motifs alternent avec des sujets mythologiques compliqués, avec des feuillages, avec les chiffres entrelacés du roi, surtout sous l'inspiration de Cressent qui sut trouver des courbes, des contours, d'une science et d'un art fort harmonieux.

FIG. 180. — Table de style rocaille.



De même, suivant le goût de l'heure, les vantaux et les côtés des meubles, commodes, scabellons, etc., sont cintrés, fleuris de mascarons, entourés de rayons, godronnés, flanqués de bustes représentant les quatre parties du monde, par exemple, ou bien des femmes à collerettes plissées et à plumes selon le genre de Gillot et de Watteau.

Voici, d'autre part, des cartels d'applique, des horloges sur des pieds en forme de troncs d'arbres en cuivre ciselé, etc. A signaler aussi un mode de maiqueterie typique sous la Régence, composée des dessins naturels offerts par le bois aux veinures et aux nœuds savamment dirigés.

Aussi bien le genre dit rocaille s'est manifesté tout d'abord dans les meubles en bois sculpté et doré dont on tourmenta la ligne, sur lesquels on accumula les ornements, au détriment de la simplicité et de la pureté linéaire.

D'ailleurs, quoi qu'on en ait dit, le style Louis XV a beaucoup profité de la Régence et, indépendamment de certaines manifestations nettement burlesques (en dehors du meuble) comme les masques en rocaille où, à l'aide de coquillages, on s'est ingénié à représenter une tête, comme tant d'autres décorations (fontaines, etc.) où l'élément dominant est le coquillage, on est contraint de s'incliner devant une beauté évidente.

Que le style Louis XV proprement dit soit d'une pureté supérieure, il n'en demeure pas moins acquis par les chefs-d'œuvre que nos musées possèdent, que le style Régence dit Rocaille a son charme bien à lui, si tant est que le plus souvent les connaisseurs eux-mêmes le confondent en leur admiration peut-être exclusive, du véritable Louis XV.

Comment en pourrait-il être autrement, d'autre part, puisque, vers la fin de Louis XIV déjà, on adopta par exemple les décors représentant des chinoiseries, ces mêmes décors qui feront les délices de la Régence avec Gillot, Wutteau, Aubert et Jeaurat autant que ceux de Louis XV, grâce à Boucher !

Comment s'y reconnaître exactement dans cette succession de caprices pareils à diverses époques !

Toutefois, en attendant que nous détaillions les différences menues, en somme, du style Louis XV, du style Pompadour, avec le style Régence, déclarons sans ambages que le débutant ne commettrait point une grande faute en confondant ces trois styles dans la manière de Louis XV, qui résume en réalité une personnalité seule indiscutable.

Certes, pour revenir à l'esprit de la Régence, tout est devenu voluptueux, parce que l'on réagit plus immédiatement contre la morgue du grand Roi, et ce nous est un plaisir de dépeindre cette réaction dans le mobilier.

La cheminée, hier monumentale, est remplacée maintenant par une petite cheminée, alors qu'elle s'écrasait auparavant sous des motifs ornementaux massifs, elle s'allège de miroirs encadrés dans des trumeaux.

Et cette cheminée qui orne la chambre à coucher est amène, comme il sied à un temple ; des peintures représentant des amours, des grâces mythologiques, sourient au plafond, au lieu des farouches guerriers de jadis, à moins que ce ne soient des rosaces, des arabesques dorées, à peine en relief.

« Robert de Cotte passe pour avoir eu le premier l'idée de placer des glaces au-dessus des cheminées : cette innovation ne manqua pas, dans le principe, de soulever de nombreuses critiques, et l'on fit particulièrement remarquer combien il était peu censé de figurer un percé là même où le coffre de la cheminée nécessitait une partie pleine ; mais on passa facilement d'autre part sur ce contresens apparent, en raison du charme que les glaces, ainsi disposées, répandaient dans les appartements par le prolongement perspectif des lignes d'architecture et le réfléchissement infini des lumières ».

Dans le boudoir, nouveau sanctuaire, le décor s'est fait encore plus câlin, et le salon lui-même, que le boudoir tend à remplacer, participe de cette fête des yeux. Partout ce n'est que guirlandes de fleurs, qu'enlacement de feuillages dont les chutes se précisent aux encoignures des pièces dans des réseaux de treillages dorés rehaussés de conques.

Jusqu'au mobilier qui répond à cette ambiance d'amabilité et de charme discret ! Voyez ces meubles blancs et dorés tapissés de soies claires semées de bouquets, tous ces frais lampas, damas et brocatelles !

Comme on est bien assis dans ces bergères profondes et douillettes, dans ces chaises longues, dans tous ces petits meubles de repos aux pieds tordus, aux moulures convulsées !

Tout s'infléchit, à l'envi, dans une grâce sans doute abusive, tout s'adoucit au toucher, toute la symétrie enfin, chavire dans un singulier mépris des axes.

FIG. 180 bis. — Console Régence.



Nous insisterons sur la préoccupation d'être bien assis, typique à cette heure, alors que les fauteuils Louis XIII et Louis XIV étaient trop préoccupés de sévérité et de solennité pour bien recevoir les formes du corps !

Les coussins moelleux maintenant vous incitent à la rêverie, tandis que vous contemplerez des sujets amoureux. La galanterie est descendue, à cet instant, des hauteurs de sa précédente majesté, pour tomber dans l'afféterie et les fadaises.

Tout est blanc et rose, tout est menu dans ce geste arrondi, tourmenté et précieux des personnages que nous voyons défiler à nos yeux éblouis de tant de miroitement, et l'on se demande un instant si ce sont ces délicieuses poupées qui ont dicté à leur décor sa mignardise, ou si c'est leur décor qui les voulut ainsi harmonisées.

Toujours est-il que le geste des personnages ou des meubles est le même, aussi capricieux, aussi maniéré avec la profusion de ses peintures et de ses sculptures où des pasteurs enrubannés content leurs amours à des bergères somptueusement vêtues de satin. Tambourins, chalumeaux, mandolines, fifres, pipeaux, cornemuses, soulignent à l'envi de leur ornementation champêtre ces pages agréablement

factices qui marquent, en vérité, tout autant le style Régence que celui de Louis XV tout entier.

Aussi bien, n'anticipons-nous pas lorsque nous parlons ici de peintures sur des meubles ? Ces peintures réclamées plutôt par le vernis Martin...

D'autre part, si la ligne du meuble en général est devenue sinueuse, celle des dossiers de fauteuils s'est arrondie, cintrée et renversée, tandis que les bras des fauteuils sont rembourrés, tandis que les pieds, dans une torsade, semblent se dérober sous le siège.

Et les lits, maintenant, surmontés d'un dôme élégant aux sculptures emblématiques que nous avons dites, abandonnent leurs lourds rideaux, achevant la communion de légèreté réclamée par l'harmonie ambiante.

Au surplus, Meissonnier sème sur les cheminées, sur les tables, de précieux bibelots dus à ses dessins : vases en onyx et bronze, cartels, horloges en marbre rehaussé de cuivre, etc. Sans compter que le miroir à main plus que jamais est en faveur au bout du bras nu des élégantes, pour poudrer leurs cheveux ou farder leur visage ponctué d'une mouche « assassine ».

Sans oublier enfin que traîneaux, carrosses, chaises à porteurs, etc., déjà en vogue sous Louis XIV, incitent encore à la morbidesse, tout dorés, tout sculptés, tout capitonnés qu'ils sont en manière d'écrin, pour ménager les pas ou bercer la nonchalance de la grâce.

Bref, si l'architecture du meuble a perdu son ampleur, la ciselure du bronze touche alors à sa perfection et, si l'on peut blâmer la recherche tapageuse de ce style, aux licences parfois bizarres, aux végétations de chicorée, aux enroulements de coquille, à l'amour du détail, enfin, particulièrement caractéristique, on ne peut que se complaire à un décor, dans son ensemble si parfaitement adapté.

CHAPITRE XI

Le style Louis XV

Le véritable style Louis XV, suivant les auteurs, aurait été marqué par le retour à l'esprit classique, c'est-à-dire dès l'abandon du style contourné, « tarabiscoté » de la Régence.

Et, d'aucuns voient en M^{me} de Pompadour, aidée de son frère le marquis de Marigny, l'instigatrice de ce vertueux mouvement vers l'antique qui semble cependant contredire à l'essor de toute originalité. De là à conclure même à un style Pompadour, il n'y a qu'un pas, et l'opinion du graveur Cochin gourmandant les artistes pour tâcher de les ramener à la raison, c'est-à-dire à la fêrle classique, est plutôt discutable.

Certes, nous avons dit l'étonnante fantaisie de la Régence, mais comment cette éclatante personnalité, malgré qu'elle ait été souvent désordonnée, pourrait-elle nous déplaire ?

Toujours est-il que l'architecte Robert de Cotte¹², l'auteur du portail de l'église Saint-Roch et de la colonnade de Trianon, s'érigea l'un des premiers au nom des doctes idées, contre Oppenord qui avait le plus contribué au style cavalier de la Régence, concurremment avec M^{me} de Pompadour qui, elle, s'efforçait de ramener les arts de l'ameublement aux grandes traditions.

FIG. 181. — Panthéon de Paris, par Soufflot.



FIG. 182. — Fauteuil Louis XV.

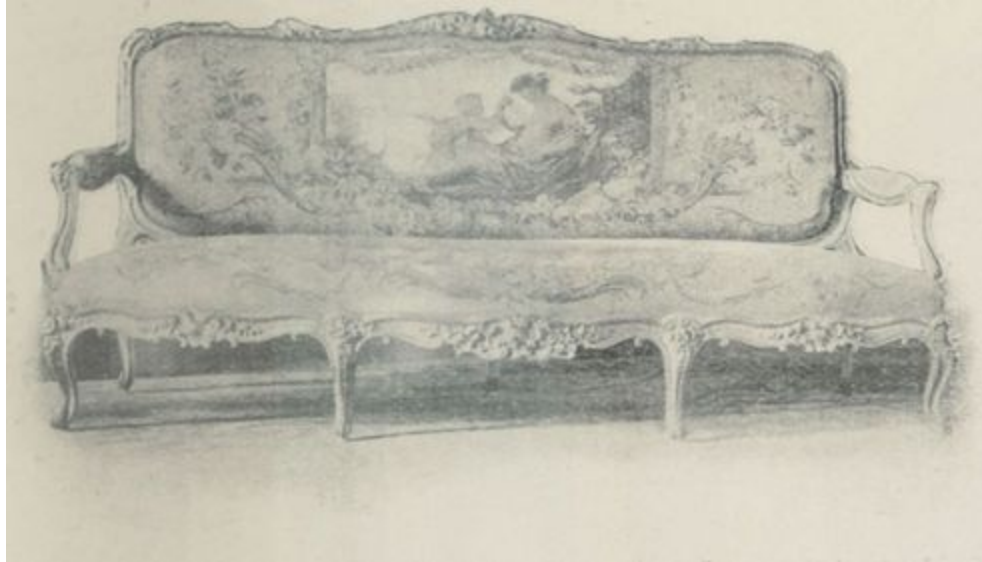


Nous avons, au précédent chapitre, décrit l'un des deux courants auxquels obéit simultanément l'architecture française au XVIII^e siècle, nous décrirons maintenant l'autre.

On a écrit judicieusement que les doctrines de F. Mansard, qui avait inauguré le style destiné à prévaloir sous Louis XIV, n'eurent pas une heureuse influence sur la plupart de ses successeurs et que ce fut réellement à dater de cette époque que l'architecture française perdit son

caractère d'originalité pour s'abandonner sans mesure aux imitations de l'architecture antique.

FIG. 183. — Canapé Louis XV.



C'est effectivement le cas de Soufflot, auteur du Panthéon ([fig. 181.](#)) de Paris, s'inspirant excessivement du Panthéon d'Agrippa à Rome et de Saint-Pierre, et, d'autre part, François Biondel (qu'il ne faut pas confondre avec le François Blondel qui vivait sous Louis XIV), théoricien de l'architecture placé sous l'invocation de Vitruve, n'était pas fait pour contredire à cette tendance.

FIG. 184. — Temple de l'Amour (Petit Trianon). Epoque Louis XV,



Or, avant de critiquer outre mesure l'œuvre de Soufflot, il faut rendre justice à François Blondel dont l'admiration sans bornes pour les monuments grecs et romains nous valut néanmoins celle unité de l'architecture de Louis XV que l'on se plaît à constater.

De celle unité dérivait, somme toute, un art constitué, l'autorité influente et reconnue des artistes supérieurs devant laquelle les médiocres durent s'incliner.

FIG. 185. — Ministère de la Marine (place de la Concorde), par Gabriel (Epoque Louis XV).



Nous examinerons, lorsque nous parlerons de l'architecture et du style modernes, les avantages et les inconvénients de cette unité d'ores et déjà indisposée contre l'individualité ; mais passons.

Parmi les édifices religieux les plus importants élevés sous le règne de Louis XV, il faut citer les églises de Sainte-Geneviève ou Panthéon (due à Soufflot) et de Saint-Sulpice par Servandoni.

Rien à dire du Panthéon, œuvre sans originalité, aux procédés de construction en contradiction avec les matériaux employés, dont le dôme, au surplus, érigé au prix des plus grandes difficultés (ce qui n'ajoute rien à sa beauté), est d'une courbe peu heureuse, sans compter la lourdeur et la nudité de son aspect général.

D'ailleurs, cette nudité n'est pas moins saisissante à l'intérieur et, si l'on s'accorde à constater le goût que l'on avait alors pour cette apparence glaciale (Saint-Sulpice, Saint-Roch, etc.) résultant de l'emploi de la pierre, pour laquelle on professait une si grande admiration, que l'on choisissait la plus belle possible, on ne peut que déplorer ce goût indifférent à l'art, non sans avoir salué techniquement la curiosité de certains exemples d'appareil et de coupe de pierre.

Aussi bien quand Soufflot tenta d'être original, il édifia la partie de l'École de Droit, qui se trouve presque en face du

Panthéon, monument sur l'intérêt duquel mieux vaut ne pas insister.

On prétend que Soufflot mourut de chagrin à la suite des critiques qui l'assaillirent lors de son Panthéon, fort mal accueilli par le public. En dehors des observations plus ou moins justes que l'on fit à cet artiste, il eut une déception bien autrement douloureuse que nous trouvons ainsi notée : « Avant que l'ensemble de la construction ne fût arrivé à la naissance du dôme, un inspecteur vint un jour annoncer à Soufflot qu'il se produisait un phénomène inquiétant dans le mur du Panthéon : « les joints s'écrasaient », un désastre était imminent. Soufflot se hâta d'aller vérifier le fait ; il vit que ces craintes n'étaient pas tout à fait chimériques, et, pâissant, il s'écria : « Je suis perdu ! » Cependant le mal n'était pas irrémédiable ; le péril fut conjuré¹³. »

FIG. 186. — Table Louis XV.



Mais le Panthéon, malgré ses défauts, est considéré justement comme l'une des œuvres les plus remarquables

du XVIII^e siècle.

Quant au portail de Saint-Sulpice, dont Servandoni est l'auteur, on n'en peut célébrer que le beau caractère monumental plutôt impersonnel, et nous en dirons tout autant de l'église de la Madeleine (commencée par Contant, continuée par Vignon et Huvé).

Il nous tarde maintenant de parler de Gabriel, l'architecte qui sut le plus conserver son originalité dans l'adaptation antique sous Louis XV, Gabriel, premier architecte du roi, le plus grand architecte de cette époque.

FIG. 187. — Fauteuil Louis XV (milieu du XVIII^e siècle).



On doit à Gabriel de véritables chefs-d'œuvre tels que l'École militaire, le Petit Trianon ([fig. 184](#)) (un exemple des petits châteaux sans apparat à la mode sous Louis XV), le Ministère de la Marine ([fig. 185](#)) (ancien Garde-meuble) et les édifices qui lui font pendant sur la place de la Concorde.

En vérité, le contraste offert par l'œuvre de Soufflot, son Panthéon comparé avec le Ministère de la Marine de Gabriel, par exemple, est piquant, et Le génie de ce dernier

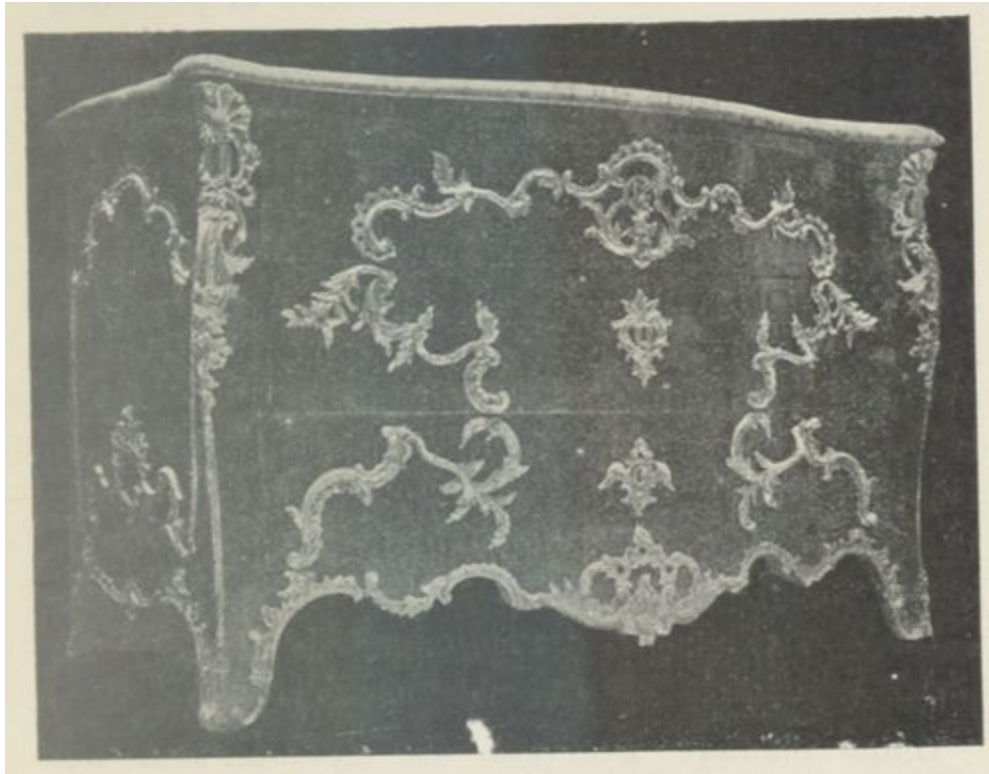
maître ne fait aucun doute, à côté de la laborieuse passivité de l'autre.

D'ailleurs, nous savons que la donnée classique est formelle, et il faut tout l'art d'un Gabriel pour fléchir la consigne, car l'Hôtel de la Monnaie, par Antoine, car la Halle aux blés, par Lecamus de Mézières, car le Palais-Bourbon (fig. 216), autres monuments construits alors, subissent plutôt un joug décevant. Nous nous garderions enfin d'oublier les églises Saint-Thomas-d'Aquin et Saint-Philippe-du-Roule, dans notre énumération sans entrain.

Est-ce l'instant d'opposer à ces peu glorieux rénovateurs de l'esprit classique sous Louis XV (Gabriel excepté) les noms de Boffrand et de Hère ? Ces derniers architectes, originaux au moins, dont les œuvres visibles surtout en Lorraine, « dans le goût un peu tourmenté qui dominait sous la Régence », ne manquent jamais d'arracher l'admiration des connaisseurs (Héré, notamment, a construit ; répétons-le, les beaux édifices qui décorent la place Stanislas, à Nancy).

Toutefois, si l'architecture, comme nous venons de le voir, ne gagne rien ou presque, à son retour à l'antique, il faut avouer que, sous Louis XV, les formes de la Régence s'épurent et s'assagissent.

FIG. 188. — Commode Louis XV.



Aussi bien ces formes ne perdent rien de la grâce et de la légèreté qui leur viennent de leur maniérisme et de leurs contorsions précédentes, mis au point simplement par une humeur moins débridée.

Le style Louis XV ne continue ni ne prolonge le style Régence, il le « mate », ce qui est peut-être moins difficile que de créer ; et maintenant nous allons poursuivre l'examen d'un ameublement admirablement profiteur.

Avec J.-F. Oëben, ébéniste de M^{me} de Pompadour, on revient plus spécialement aux ouvrages d'ébénisterie, c'est-à-dire que l'on réagit contre la profusion envahissante des bas-reliefs et ornements de bronze suivant la tradition de C.-A. Boulle.

Voici de grands chiffonniers fermés par des vantaux à coulisse, des encoignures à panneaux ornés de grands bouquets de lis en marqueterie de bois ; des bureaux plats à pieds cannelés et ornés de feuilles d'eau en bronze ciselé,

entourés d'une bordure de marqueterie losangée à coins arrondis ; des bordures de glaces, des bureaux à cylindre, des grands meubles d'entre-deux, des coquilliers, des guéridons, des cabinets, etc., décorés de cartouches, d'écussons, toujours dans l'axe oblique décrété par la Régence, toujours en marqueterie et ciselure de bronze, mais cette dernière plutôt secondaire dans la décoration.

D'une manière générale, les meubles sont les mêmes que sous la Régence, en moins grand nombre peut-être, si tant est que la rigidité classique commande plus de réserve dans le caprice et la frivolité du décor comme de la parure.

A côté de Oëben, citons : Bernard, de Guesnon, L. Boudin, etc., avec qui le célèbre Caffieri collabore pour l'ornementation et la ciselure des bronzes.

Puis il nous faut insister, maintenant, sur les merveilleuses imitations des laques de Chine dues aux frères Martin. C'est par la décoration des carrosses et des chaises à porteurs que ces artistes avaient débuté, et la vogue de ce mode de peintures ne tarda pas à s'étendre aux meubles et à tous les ustensiles de la vie privée.

FIG. 189. — Console Louis XV.



Vernis à fond noir sur lequel des pagodes, des fruits, des animaux et des paysages se détachent ; vernis semé de poudre d'or sur champ aventuriné, aux tons doux de bleu lapis ou de vert émeraude, vernis décoré d'allégories mythologiques, de pastorales ou de scènes galantes, vernis à fond de couleur tendre unie.

Le vernis Martin était encadré de sculptures dorées, de guirlandes de fleurs faisant ressortir, de la sorte, la douceur et le fini des peintures translucides ; même, on a conservé des modèles de vernis Martin appliqués sur des ornements en relief.

Au palais de Trianon et au musée de Cluny, on peut juger quelque peu de l'art avec lequel traîneaux, chaises à porteurs, carrosses furent décorés par les Martin ; nous disons quelque peu, car ces échantillons de vernis Martin ne donnent qu'une vague idée d'un art des plus délicats appliqué notamment au luxe des équipages, qui, en ce temps, étaient des plus somptueux.

Ainsi, on parle d'une voiture ayant appartenu au roi, dont les ornements étaient en bois doré et bronze ciselé représentant des attributs de la chasse sculptés par Haize, qui encadraient des panneaux peints par Oudry ; et les berlines, décorées par Trémeau de broderies d'or représentant les quatre saisons et les quatre éléments, n'étaient pas moins luxueuses, de même que certains carrosses, comme celui de M^{me} Du Barry, si beau qu'elle craignait de s'en servir de peur du scandale public, et tant d'autres aux caissons revêtus de carreaux de porcelaine dans des cloisons losangées de cuivre doré.

Parmi les vernisseurs réputés sous Louis XV, on cite encore Watin, Lacour, Lequay, Girardin, etc., émules du génie des Martin dont l'étranger, aussi bien que la France, se disputait les précieux chefs-d'œuvre.

Pour revenir à l'ébénisterie, citons parmi les maîtres de ce genre : Riesener, plus spécialement à retenir dans cette fin de Louis XV, pour son art plus tempéré, qui nous fait entrevoir davantage le retour à la tendance antique que guette l'époque de Louis XVI. Avec Riesener, le style Louis XV accentue sa transformation rigide ou tout au moins son orientation vers la simplicité, pour nous montrer, une autre beauté peut-être plus rationnelle qui portera plutôt ses fruits sous Louis XVI.

FGI. 190. — Pendule Louis XV, par Caffieri.



D'autre part, l'orfèvrerie demeure sous le charme encore des formes originales et contournées que les dessins de Meissonnier, d'Oppenord et de Prieur leur ont conseillées,

jusqu'au moment où François Germain, Auber, Fayolle, etc.. reviennent à la simplicité grecque.

« L'emploi des fleurs, des fruits et même des animaux, rendus avec une grande rigueur d'observation, mais présentant toujours de belles dispositions décoratives, est, dit René Ménard, le principal caractère de cette belle orfèvrerie française du XVIII^e siècle dont l'époque peut être fixée aux environs de 1730. »

Et nous emprunterons encore à cet auteur la description d'une superbe terrine qu'il donne en spécimen : « Ses pieds fourchus d'où s'échappe une tige de céleri reposent sur un plateau ovale dont les bords sont enrichis de feuillages. Sur le couvercle sont jetés, autour d'une orange garnie de son feuillage, des ortolans, des huîtres, des truffes, des champignons, des artichauts et des poissons, modelés dans la perfection. »

Tantôt aussi ce sont des carottes et des oignons placés au centre du couvercle ainsi que des épis mêlés à d'autres feuillages, tandis que la panse est décorée de feuilles de chêne et de laurier ; tantôt un chou sert de motif central, sans compter les attributs de chasse et tant d'autres ornements en argent mat sur argent poli.

FIG. 191. — Console Louis XV.



Aussi bien Lamour montre dans les grilles de la place Stanislas à Nancy un art de ferronnier inégalable, et la manufacture de Sèvres, fondée quatre ans avant la mort du roi, commence à fabriquer de délicates porcelaines en pâte dure, d'après les procédés découverts en Saxe.

Mais en attendant que nous parlions de la porcelaine de Sèvres dont le goût répond davantage au Style Louis XVI et, sans nous arrêter aux délicieuses créations de la porcelaine de Saxe (figurines, tabatières, boîtes à mouches, pot pourri, appliques, où alternent les ornements de cuivre et la porcelaine, pendules, vases, etc.), nous vanterons la

vogue au XVIII^e siècle des fabriques de Delft et du Rouen, de Strasbourg et de Haguenau, de Niederviller et de Lunéville.

Quant à la tapisserie, l'activité des Gobelins ne s'est pas ralentie depuis le Grand Roi, mais il était logique que sa solennité diminuât au siècle de la grâce et de la légèreté. Du moins, si le cadre s'est agrandi, s'il a augmenté ses magnificences ornementales, le sujet traité est-il de petites dimensions et « amusant ».

C'est Coypel illustrant la Vie de Don Quichotte, c'est Claude Audran représentant les saisons et les éléments, c'est Boucher évoquant les amours des dieux.

Ce même Boucher, qui devait régner si joliment sur les décors de la manufacture de Beauvais, alors également florissante !

C'est la manufacture de Beauvais qui habilla si harmonieusement les meubles de ce temps, fauteuils, canapés, écrans, etc. !

FIG. 192. — Applique Louis XV.



Nous toucherons maintenant quelques mots des peintres et des sculpteurs.

Si Watteau personnifia excellemment, avec son maître Gillot, l'esprit de la Régence, François Boucher, autre peintre des fêtes et des scènes galantes, succéda dignement à l'auteur de l'Embarquement à Cythère.

Et voyez combien ces maîtres (qualifiés de petits-maîtres par la manie injuste des classifications, par opposition à la « grande peinture » des François Lemoyne, des Carle Vanloo, des Coypel, des Detroy, moins géniaux certainement que leurs antagonistes) se succèdent singulièrement imperturbables en leur originalité, cette originalité qui personnifie uniformément le XVIII^e siècle !

Or donc, le sourire de Boucher, se substituant dans les faveurs royales au correct Vanloo après la mort de ce dernier, semble le signal de l'abaissement de l'art, aux yeux de nombre d'écrivains, alors que, pour nous, il n'est que la preuve agréable de la personnalité reconquise.

Et David, le peintre asservi des Grecs et des Romains, l'inspirateur du style Empire, né encore de la copie antique, doit être cru sur parole, lorsqu'il s'écria avant de terrasser son adversaire : « N'est pas Boucher qui veut ! »

Bref, pour en revenir à Boucher, peintre essentiellement national, ce maître de la grâce, du joli et du factice connu avec les Fragonard, les Pater, les Natoire et les Lancret, autres décorateurs ingénieux et charmants, une juste gloire sans prétention, que ne démentissent point actuellement encore les toiles grandiloquentes et sans génie, plutôt dans le goût de Louis XIV, de tant de classiques réacteurs à eux opposés.

FIG. 193. — Bergère Louis XV.



Mais poursuivons, en attendant de voir L. David au chapitre suivant, vaincre son rival avec au moins des armes dignes de lui.

Il n'empêche qu'à côté des apôtres délicats de la grâce susnommée, sans revenir aux peintres d'histoire déjà cités, les noms de Parrocel, de Casanova, parmi les peintres de batailles, sont remarquables, ainsi que ceux d'Oudry, de Desportes pour les sujets d'animaux et celui de J. Vernet entre autres pour le paysage.

Sans oublier surtout le brillant pastelliste La Tour et les portraitistes Tournières, Tocqué, Drouais, Duplessis, etc.

Une mention pour terminer le chapitre des peintres, aux miniaturistes Hal, Liotard, H. Drouais, etc. On conçoit que cet art délicat de la miniature, léger, un peu futile et approprié aux menus objets si prisés à l'époque, ait obtenu alors le plus vif succès.

Songez à la coquetterie du moment et goûtez l'enchaînement de l'art et des styles au caprice des mœurs : l'heure est frivole et les bonbonnières, les boîtes à mouches, les « gages d'amour », les tabatières, sont les babioles enfouies dans le satin et la soie des habits ou des paniers.

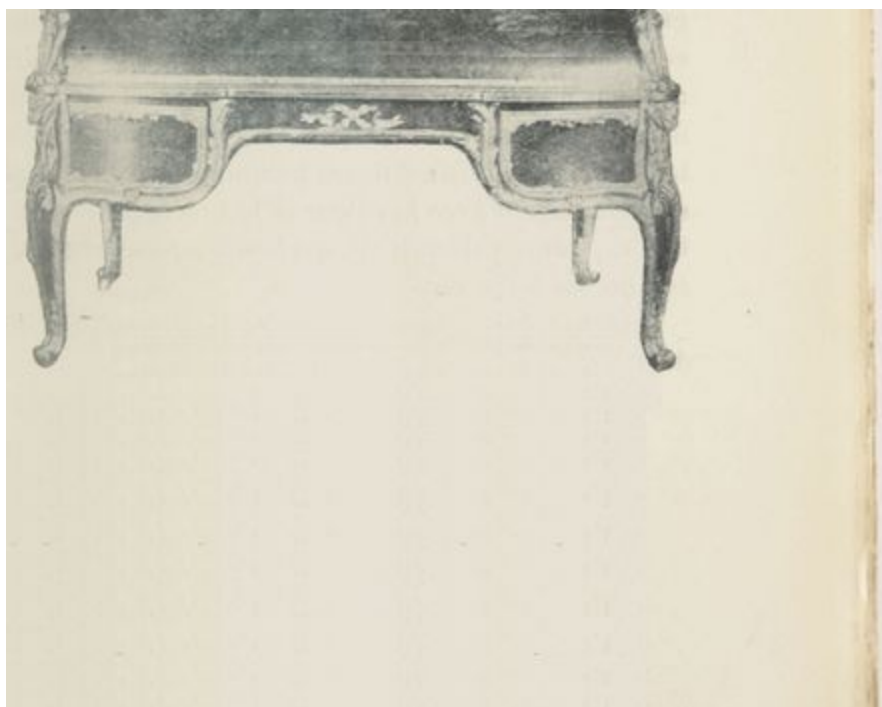
Et toutes ces babioles sont parées d'un sujet galant minuscule, d'une fraîche miniature !

Nous en arrivons aux sculpteurs.

Il était juste qu'à la puissance d'un Puget, révélée sous Louis XIV, la grâce voluptueuse d'un Coustou succédât sous Louis XV. Et les Coustou — car ils sont deux frères — sont bien l'expression de ce temps.

Leurs chefs-d'œuvre résument la grâce, l'esprit et la tournure même de la statuaire au XVIII^e siècle.

FIG. 194. — Bureau-secrétaire du roi Louis XV, par Oëben et Riesener.



Ce n'est plus le goût antique, c'est le goût français et, pour cette raison, les Coustou sont immortels ; d'autre part, les Falconet, les Allegrain, les Lemoyne ne sont pas moins célèbres, parce qu'ils sont eux-mêmes les interprètes d'une Nature qui leur est propre et l'on ne peut guère reprocher à leur art que certaine prétention à tout rendre avec la pierre : « les rochers, les broussailles, les étoffes et même ce qui est impalpable comme ces lourds nuages de marbre tant prodigués dans nos églises et nos palais ».

Les statuaires sous Louis XV sont des décorateurs émérites, et le plus grand compliment qui puisse leur être adressé, est que leurs chefs-d'œuvre luttent en beauté avec les bosquets où ils sont placés, sans jamais être inférieurs à leur cadre de plein air.

D'une manière générale, enfin, le style Louis XV qui semble embrasser toutes ces manifestations de caprice décoratif aussi bien Régence que « Pompadour » (époque où perce cependant le meuble dit à la grecque, en rupture

d'austérité), séduit par le blanc et or de ses délicates créations, par ses lambris clairs ou bien ses étroits panneaux, ses glaces et ses trumeaux que cernent des moulures serpentine, par le ton délicatement effacé de ses peintures s'harmonisant si parfaitement avec la pâleur et la fraîcheur des satins capitonnés, miroitants, qui tapissent, les bergères, écrans, vis-à-vis, etc.

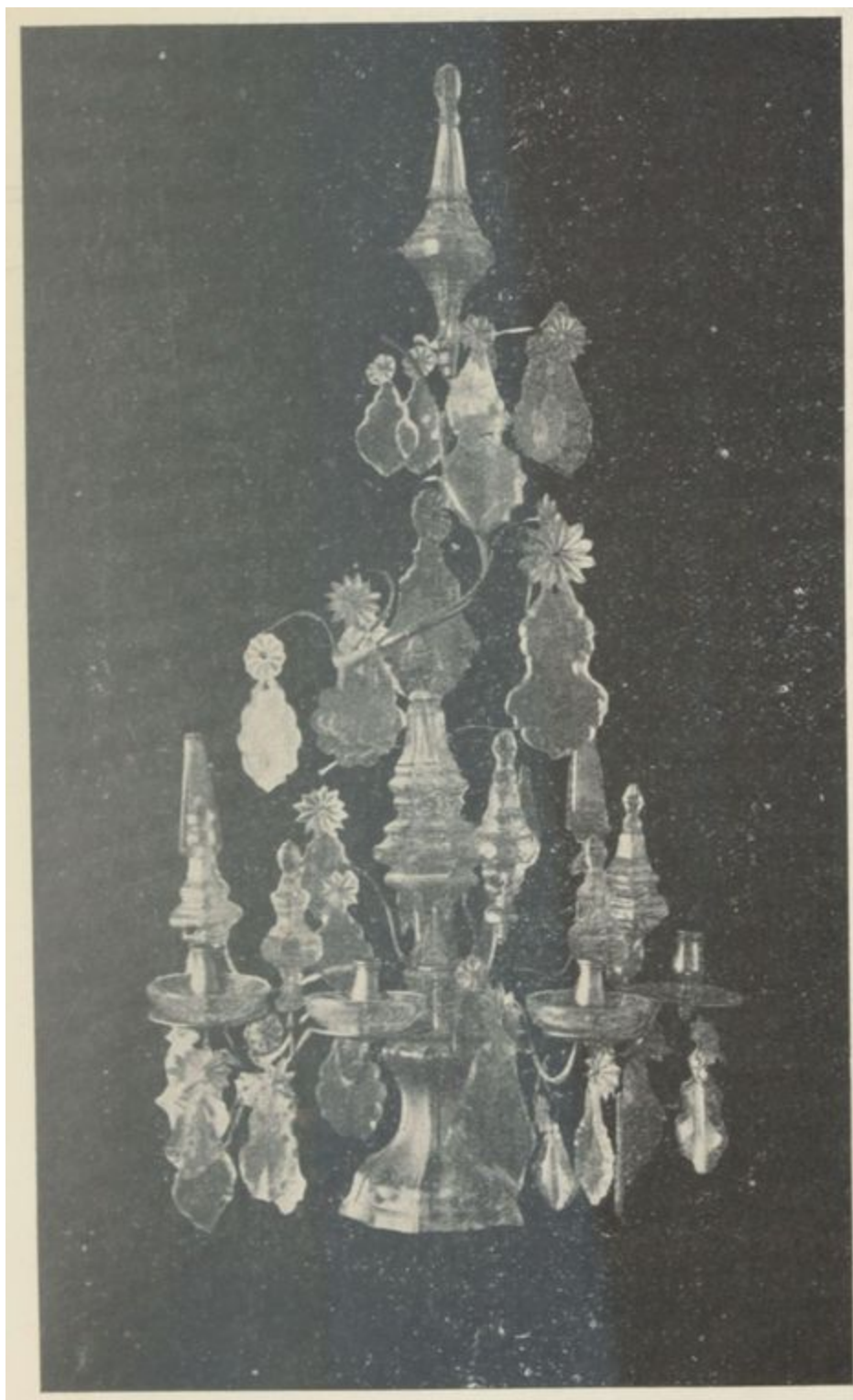
Quant au bijou, comme à toutes les époques, celui du XVIII^e siècle reflète le goût de son temps.

C'est le genre rocaille, mignard, ondulant et tourmenté, c'est le même système d'ornementation qui, des frises et tympan, des plafonds et des panneaux, descendra sur des miniatures serties dans un cadre minutieusement ciselé.

Pareilles pastorales, invariables galanteries décoreront à l'envi : les médaillons, les boucles, les broches enrichies souvent encore d'une rangée de brillants ou de perles.

Au surplus, les bagues se ressentiront, en la torsion fantaisiste de leur métal précieux, de l'idéal capricieux et de la grâce du moment.

FIG. 194 bis. — Lustre du XVIII^e siècle. 16*



Quel maniérisme charmant ! quelle amabilité ! Le temps n'est plus à l'héroïsme, il succombe à l'amour, aussi les plafonds, les tapisseries ne s'inspirent-ils que de tendres évocations aux couleurs également tendres ; mais déjà, répétons-le, vers la fin du règne de Louis XV, à la deuxième période du style Louis XV si l'on veut, un souffle classique a passé qui a dissipé les nuages blancs et roses.

Le sort en est jeté, la fantaisie qui demeurerait encore, déjà réprimée pourtant, va céder le pas à des réminiscences antiques plus ferventes.

CHAPITRE XII.

Le style Louis XVI

L'architecture, maintenant, retourne à l'antique et reprend sa domination sur le meuble.

C'en est fait des arabesques capricieuses, des formes boursouflées, la ligne droite va sévir.

Il s'agit de réagir contre les mœurs dissolues et amollies précédentes, contre la grâce troublante et précieuse du boudoir, et l'image du classique apparaît vertueusement expiatoire.

L'évolution s'est faite tranquillement — nous l'avons vu — aussi bien nous trouvons-nous sans surprise en présence d'un résultat que le règne de Louis XV avait indiqué et qu'il importait à Louis XVI de ratifier, sous l'influence des philosophes et des encyclopédistes.

C'est-à-dire que les réformateurs, à court d'originalité, s'imaginèrent que l'imitation de l'architecture antique comblerait leur indigence créatrice en donnant du même coup satisfaction à leurs dépréciations des architectures précédentes, dépréciations d'autant singulières et présomptueuses qu'ils ne pouvaient les égaler.

Aussi bien lorsque les architectes manquent de génie, faute d'art ils insistent sur la science. Nous avons vu de même les Romains plus ingénieurs qu'artistes et plutôt profiteurs que créateurs et, pareillement, à la Renaissance, en Italie comme en France, Vignole et les architectes à sa suite, introduisant dans leur œuvre la science qu'ils voulaient faire dominer sur l'art.

On cite, à ce propos, le cas de Philibert Delorme arrêté souvent dans son inspiration magnifique par des jeux de

savant, et il faut reconnaître que les grands constructeurs de la Renaissance ne durent leur génie qu'à la désinvolture avec laquelle ils surent s'affranchir notamment de la tyrannie des ordres. Voyez plutôt les architectes de l'antiquité et du moyen âge, combien leur inspiration artistique l'emportait sur leur science !

Hélas ! nous verrons que la stérilité des ouvrages de l'architecture moderne n'est imputable, en partie, qu'à son effort théorique dans une civilisation plus préoccupée d'hygiène que de beauté, et, pour résoudre les problèmes de la vie pratique, on parle davantage la langue de l'ingénieur que celle de l'esthète.

Bref, pour en revenir au règne de Louis XVI, les tendances générales sont impersonnelles et, néanmoins, il y eut à cette époque de célèbres architectes, sans doute parce qu'ils ne se laissèrent point aveugler par les règles du passé, bonnes tout au plus à servir les médiocres bâtisseurs.

FIG. 195. — Chaise, canapé, fauteuil Louis XVI.



Voici Louis, l'auteur des galeries du Palais-Royal, du théâtre de Bordeaux, de la salle de l'ancien Opéra, de la salle Louvois ; Louis, à qui l'on doit d'avoir employé l'un des premiers le bois en place de la pierre (Brébion,

architecte du Louvre, aurait opéré cette substitution avant lui vers 1778, pour la construction des combles et des planchers d'un théâtre, les Variétés-Amusantes).

Voici Chalgrin, l'auteur de la réfection (1774) du Collège de France ; Chalgrin, qui brilla également au temps de Louis XV et jusqu'au Directoire. Voici Peyre et de Wailly, architectes du premier théâtre de l'Odéon (détruit par un incendie en 1779), sans compter Lenoir et Des maisons.

Pourtant, plus on examine l'œuvre de ces artistes, plus on constate une recherche malentendue du style et de la pureté antique.

Sous l'empire de la réaction classique, ces artistes n'atteignent qu'à une sévérité sans charme, mesquine et tellement impersonnelle !

Certes, tout en se transformant, notre architecture conserve une grande unité et reste à la tête des nations grâce à son art ; mais, malgré qu'elle se soit affranchie de l'influence italienne d'ailleurs en pleine décadence à ce moment, on demeure frappé de son ressassement sans trouvailles propres.

FIG. 196. — Chenets Louis XVI.



Toutefois, certains détails architectoniques demeurent gracieux et coquets qui délassent notre œil de tant de froideur et de rectitude sans intimité.

On cite bien Ledoux, auteur des anciennes barrières de Paris, comme un esprit original, mais on se hâte de critiquer son goût maniéré qui, somme toute, a l'avantage d'une recherche plus personnelle, si l'on peut dire, à un moment où la simplicité surtout est à l'ordre du jour pour tâcher d'éteindre les traditions précédentes.

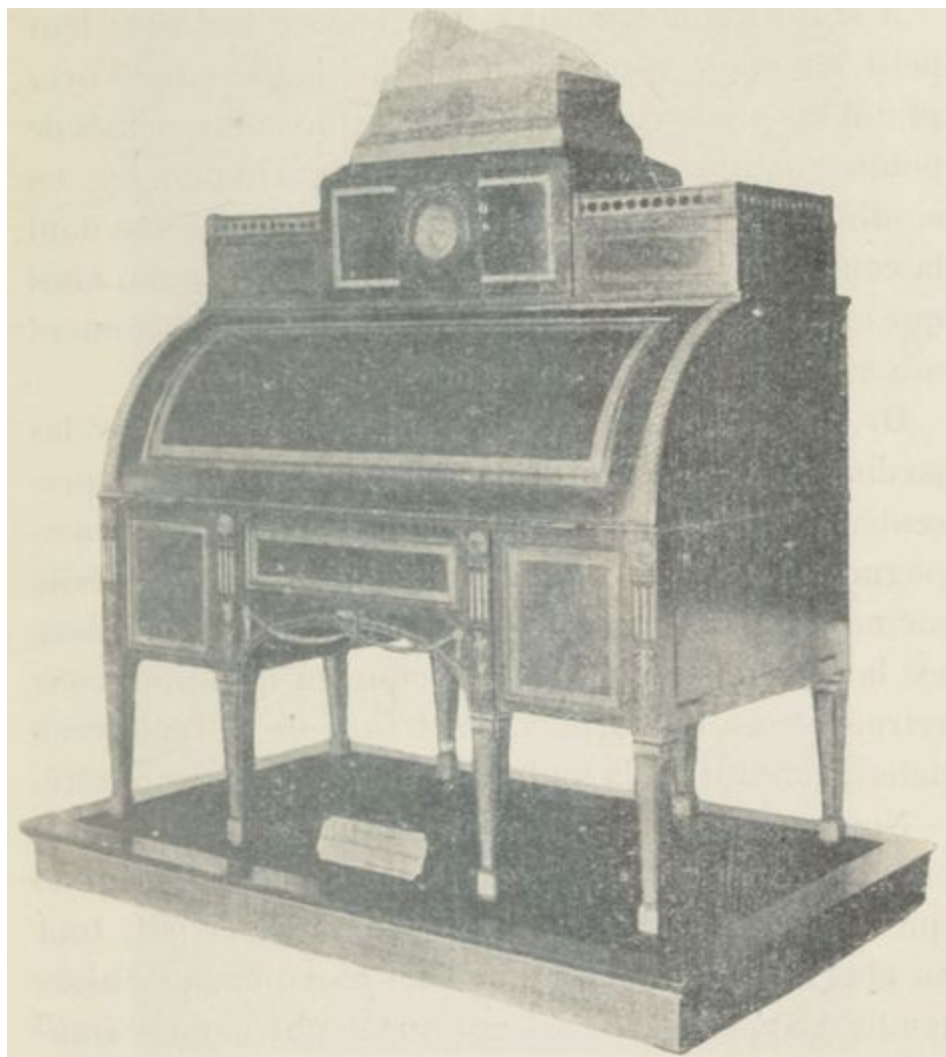
Ledoux avait néanmoins des conceptions très bizarres qui tenaient de l'exaltation. Un jour on proposait de construire une maison pour un poète, pour l'abbé Delille : la façade à peine dessinée, Ledoux s'écrie : « Quoi, des croisées ! La maison de l'abbé Delille doit être éclairée par le haut ; c'est un temple de gloire ! »

Peu s'en fallut que le malheureux poète, qui n'était pas encore aveugle, ne fût emprisonné et éclairé, bon gré mal gré, à la manière des dieux de marbre de Phidias !

Nous chercherons donc dans des détails décoratifs et des accessoires l'originalité qui nous manque dans les bâtiments de l'époque, et nous la trouverons aisément encore, dans la disposition nouvelle des jardins.

Si, sous l'influence de Le Nôtre, la nature dut s'incliner, si les ifs connurent, au temps jadis des jardins dits à la française, les formes plutôt niaises que d'impitoyables ciseaux leur donnaient, ainsi que les grandes charmilles et les bordures de buis symétriquement rasées, il faut applaudir maintenant à une nature sinon plus libre, du moins moins tyrannique.

FIG. 197. — Bureau à cylindre de Louis XVI.



On inaugure les jardins dits chinois que nous avons baptisés depuis jardins anglais : les fameux jardins de Trianon peuvent être regardés comme les modèles du genre.

A vrai dire, ces jardins sont encore factices ; leur petit air opéra-comique n'est point douteux. Voyez plutôt les petits ruisseaux qui les sillonnent semés de ponts rustiques ; voyez plutôt les chaumières en simili qui profilent de cette fraîcheur serpentine dont la course a été réglée par la main de l'homme ainsi que les nombreux bosquets, comme irrégulièrement nés sur les pelouses !

Or, le système qui consiste à reproduire dans les jardins les accidents de la nature et la variété présentés par les points de vue pittoresques de la campagne, fut salué comme l'avènement de la vérité même, et en tout cas cet « aménagement » de la nature est la marque typique de l'époque en question, nous retrouverons, au surplus, des traces de ce renouveau dans la peinture et la sculpture, d'un air moins apprêté.

Nous quitterons donc l'architecture sous Louis XVI, en regrettant de n'avoir à signaler comme original que le décor inédit sur lequel elle se détachait, tout au plus peut-on ajouter que l'art monumental d'alors tendit à apprivoiser l'art antique à nos mœurs françaises, mais cela n'est point sûr, bien qu'il y ait un témoin irrécusable de l'adaptation de cette beauté dans le Palais de la Légion d'honneur.

Pénétrons maintenant dans les appartements. Répéter que l'on revient ici encore à l'austérité antique serait une superfétation.

Précisément, on vient de mettre au jour les ruines d'Herculanum et de Pompéi et l'art se penche sur ces débris du passé pour tenter la résurrection de la ligne.

FIG. 198. — Chaise à porteurs du XVIII^e siècle.



Style de froideur, de maigreur et de symétrie, de distinction et de goût aussi, qui n'est qu'une étape vers l'anachronisme grec ou romain que nous subirons sous l'Empire.

« Sur sa façade, le meuble rigide s'ornera de colonnes, chapiteaux, pilastres, attiques, etc., cumulant le cuivre et le bois, tandis que des ornements surannés : rais de cœur, oves, perles, etc., s'étaleront discrètement.

« D'une manière générale, le meuble est gracile et léger, volant en un mot.

« Quant à la décoration, elle s'inspirera de cette unanime délicatesse : les lambris et les trumeaux réfréneront dans l'angle droit leurs précédents caprices et deviendront sévères sous leurs légères moulures classiques ; quant à la peinture ornementale, elle se débarrassera peu à peu de ses fadeurs en empruntant davantage à la vérité et à la nature, pour frapper davantage l'intelligence et la noblesse des sentiments humains ». (L'Éducation artistique par l'image et l'anecdote, du même auteur.)

C'est l'heure des meubles de Riesener (fig. 194) aux marqueteries précieuses, enrichis de ciselures admirablement fouillées par Gouthière ; c'est l'heure de la nudité de grand ton, des étoffes souples au décor sobre et effacé, créées par les manufactures de Lyon ; de la peinture blanche rehaussée d'un mince filet d'or.

C'est l'heure encore des fines cannelures, des guirlandes, des rubans, des attributs et trophées de pêche, de chasse, etc.

Mais abordons le détail après cet exposé général.

Parmi les ébénistes célèbres sous Louis XVI, il nous faut donc citer à nouveau le nom de Riesener qui brilla également sous Louis XV et cette fois, nous envisagerons son œuvre dans le style qui fait l'objet de ce chapitre.

FIG. 199. — Bureau Louis XVI.



Riesener, tout autant que les architectes et autres artistes pour ainsi dire « à cheval » sur des époques différentes, sut plier la forme, son art, au goût du jour ; c'est ainsi que l'auteur du fameux bureau de Louis XV en collaboration avec OËben, s'employa avec un goût équivalent à servir le caprice de la reine Marie-Antoinette.

Décrivons maintenant quelques meubles typiques de Riesener exécutés sous Louis XVI.

C'est : un petit bureau à mosaïque fleuronnée, comportant des bronzes à bouquets, des draperies reliant la partie centrale aux chapiteaux, et des guirlandes retombant sur les quatre faces des pieds.

Ce sont des meubles décorés de panneaux en vieille laque du Japon et de fines ciselures de bronze, sur la ceinture desquels courent des successions de couronnes de fleurs où figurent les chiffres de Marie-Antoinette, tandis que sur les côtés, des guirlandes sont relevées par des clous et des fleurons d'où s'échappent des retombées de fleurs jusqu'à l'échancrure du panneau central.

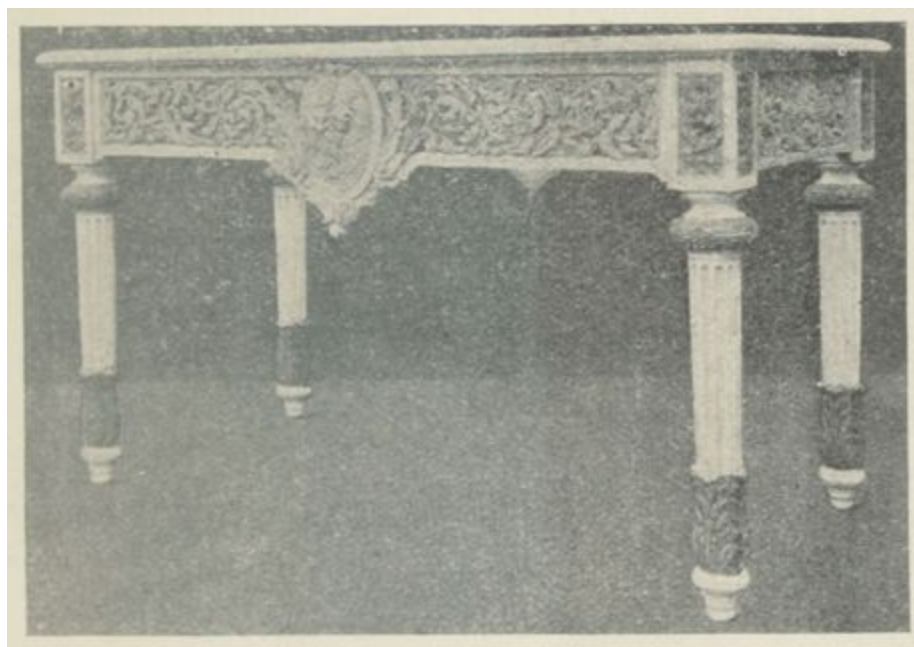
Culots, pieds, consoles sont revêtus alors, à l'envi, de bronzes délicatement fouillés.

C'est encore un petit cabinet-secrétaire demi-circulaire, décoré de porcelaine de Sèvres à bouquets de fleurs, en place de marqueterie ; à moins que ce ne soit quelque bureau dont le panneau central est occupé par un médaillon de bronze ciselé sur champ de mosaïque fleuronnée, ou par des peintures en camaïeu, ou des plaquettes encastrées ou des petits bas-reliefs.

En dehors de Riesener, les noms de François Leleu, de Saunier, d'Avril, de Carlin, etc., ébénistes distingués, sont à retenir.

Pieds de tables et de chaises (ces pieds souvent en forme de carquois, de flambeaux) sont droits, cannelés ou à toupie, des griffons et des sphinx apparaissent dans les supports ainsi que des cariatides dans les angles ; les lits mêmes sont incrustés et rehaussés d'ornements ou de peintures, comme ceux que nous venons de voir sur le bureau ci-dessus décrit ; au surplus, toutes ces décorations, moulures et autres, sont d'un plus faible relief que sous Louis XV, et elles ont retrouvé leur axe vertical.

FIG. 200. — Table Louis XVI.



S'ils prirent comme base l'ornementation antique, on doit reconnaître que les artistes d'alors se font un jeu de « franciser » leur création, et le caractère distinctif de l'époque est l'emblème rustique qui ne doit rien qu'à la nature.

Houlettes et pipeaux enrubannés, bergères et moutons, chalumeaux, cornemuses, tambourins, paniers de fleurs, nids d'oiseaux, etc. ; le motif pastoral enfin est à l'ordre du jour, mêlé timidement, il est vrai, à des lyres ou à des palmettes antiques, sans doute pour garder la tenue réclamée par l'heure.

La mode même innove, dans l'enthousiasme des premières prouesses aéronautiques, des chaises montgolfières (fig. 205), tout comme notre heure admirative des Blériot, des Latham, lance des chapeaux de femme « aéroplanes » !

Mais tous ces ornements sont d'une légèreté rappelant plu tôt l'esprit de la Renaissance (panneaux décorés de rinceaux, de médaillons, de plaquettes, de figures humaines, etc.), que celui de l'antique, malgré encore le

souvenir du trépied, du camée, du bouclier romain, des thyrses, de l'urne, etc., qui, comme nous le notions précédemment, figurent là sans doute, pour tempérer l'envol de la fantaisie.

Si l'on examine maintenant les lambris, ils sont à angle droit et inscrits dans des lignes sèches, tandis que les profils rigides des moulurés consacrées achèvent de redresser l'aplomb des panneaux.

Le boudoir — dernier vestige de l'époque Louis XV — est le plus souvent tendu d'étoffe claire, à bandes serrées ou à discrets ramages. Quant à la cheminée, elle est en marbre blanc, petite, à bandeau étroit orné de feuilles de chêne, de laurier, d'imbrications, de perles, de rais de cœur, de rubans, etc. ; des cariatides étroites la soutiennent.

FIG. 201 - Ecran Louis XVI.



Ornements le plus souvent en cuivre, de même que les chenets et le pare-étincelles. Et les bois sont laqués en gris lorsqu'ils ne sont pas discrètement dorés, achevant de donner aux pièces un aspect froid, correct et monotone.

Le bois d'acajou encore est adopté avec faveur, rehaussé de sobres appliques en cuivre : coiffeuses, tables en forme de rognons, guéridons, secrétaires, prie-dieu, et plutôt les petits meubles, sont ainsi traités.

On innove la petite galerie de cuivre, qui court souvent tout à l'entour des plateaux des tables, des secrétaires en acajou.

En poursuivant l'étude du mobilier, nous trouvons le lit à baldaquin, à rideaux de soie tombant en chute, à un seul ou à deux panneaux recouverts d'étoffe ; ce sont des commodes en acajou, dont les pieds sont des serres d'aigles, des commodes à côtés arrondis, décorées de fines ciselures dans lesquelles le carquois figure de préférence, aux montants à pilastres rectangulaires et enrubannés, soutenant des attributs allégoriques, surmontés de chapiteaux corinthiens entre lesquels pendent des guirlandes, et dont les pieds sont des serres d'aigle.

Des consoles-buffets en acajou, à gradins, dont les sujets ciselés sont appliqués sur bois d'ébène, et des girandoles, des pendules, des baromètres, des vases en matières précieuses ; des tables en acajou massif dont les pieds ronds, bagués de cuivre, sont reliés par une tablette d'entre-jambes, des étagères en ébène ornementé de cuivre ciselé, surmontées d'une plaque de marbre, des petits secrétaires en bois d'amarante avec plaques de Sèvres, des tables de déjeuner à deux plateaux superposés, etc.

FIG. 202. — Fauteuil Louis XVI.



Tous meubles à pieds droits et fins (souvent à roulettes), essentiellement portatifs, aux formes rectangulaires.

Mais les pendules sous Louis XVI ont perdu leur précédente prestance.

Alors que sous Louis XV le cadran apparaissait au milieu de riches ornements, supporté par de longues gaines, sous Louis XVI ce cadran est adapté dans une sorte de vase, au

milieu d'une architecture où le cuivre alterne avec le marbre généralement blanc.

C'est l'horloge-vase dont les aiguilles demeurent fixes tandis que tourne le cadran, l'horloge-vase avec des pilastres et des cariatides chère à Lepaute, horloger du roi.

Souvent même, les pendules de ce temps affectent la forme d'un vase (où est inscrit le cadran), posé sur un socle cannelé, enguirlandé de draperies, à moins encore que des sujets galants, très à la mode, n'entourent ce vase.

Des figures féminines en bronze doré, par exemple, fleurissant de guirlandes de fleurs un amour douillettement couché sur un nuage.

A remarquer encore des porte-flambeaux dont la tige élancée repose sur un pied triangulaire, des jar dinières, des consoles, des candélabres (en diorite antique de forme ronde et bronze doré ou bien en forme de vase bachique dont les bobèches apparaissent parmi des fleurs ou bien à plusieurs branches cannelées et droites s'échappant d'un flambeau ou d'un carquois, etc.), des harpes, enfin, richement ciselées comme celle de la reine Marie-Antoinette notamment, qui est typique.

FIG. 203. — Armoire à bijoux de la reine Marie-Antoinette
(style Louis XVI).



La ciselure, d'autre part, inspire dans l'orfèvrerie des maîtres comme Gouthière et Germain, ce dernier artiste à qui l'on doit particulièrement les chefs-d'œuvre les plus remarquables du XVIII^e siècle, car Gouthière a plutôt attaché son nom à la ciselure sur bronze.

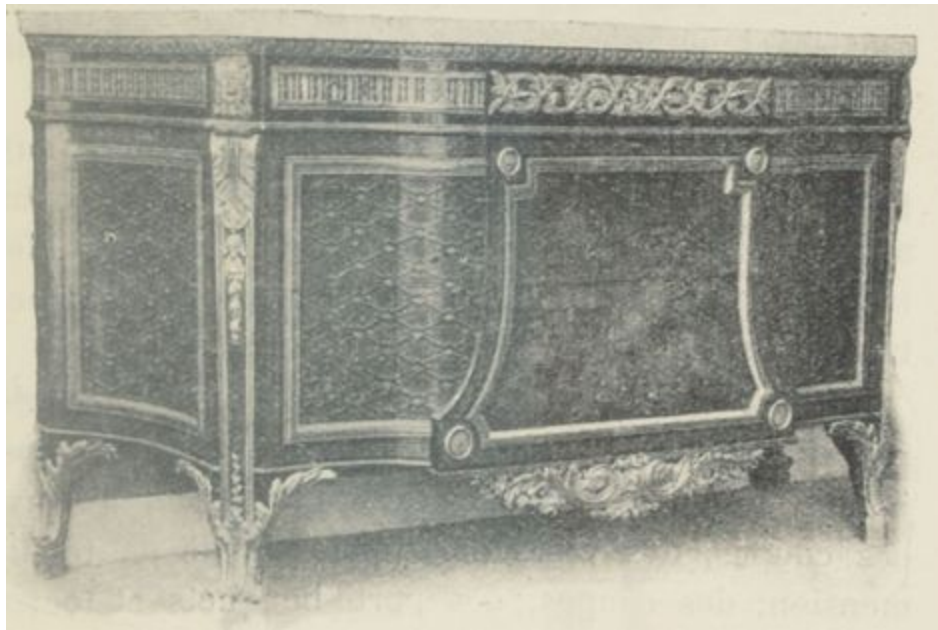
A ce moment, le cristal de couleur se mêle au métal, joignant au reflet de l'argent sa limpide transparence, collaborant à l'effet léger de l'ensemble et égayant la forme simple qui succède aux précédentes conceptions tortueuses.

Le cristal bleu est préféré, il fait valoir l'argent et ses fines découpures dans des salières, dans des théières, dans des surtouts de table supportés par des plateaux à pieds discrets (ornés de feuilles d'acanthé, surmontés de têtes de bacchantes reliées entre elles par les habituelles guirlandes).

Et cet amour de l'orfèvrerie se reflète aussi dans une profusion de menus objets, étuis à ouvrage, bonbonnières, flacons, tabatières, etc., sans compter les pommes de cannes, en or, en argent ou en ivoire ; ces pommes de cannes ornées de spirales et d'ornements en coquille à l'époque rocaille, et maintenant à cannelures droites, à feuilles d'acanthé et à palmettes.

Comment enfin ne point noter, à propos des menus bibelots familiers à l'époque de Louis XVI, les éventails ! Ces éventails-bijoux en bois parfumé, aux à-jours dans l'ivoire, tout rehaussés d'or, dont les sujets galants selon le goût du jour : pastorales ou sujets chinois, s'encadraient de fins et précieux ornements.

Fig. 204. — Commode Louis XVI.



Et les tabatières et les bonbonnières, non plus, ne pourraient être oubliées, avec leurs camées (très en faveur dans le bijou depuis les découvertes de Pompéi), leurs émaux, leurs mosaïques et leurs rares miniatures.

Nous avons indiqué au chapitre précédent la naissance de la pâte dure à la manufacture de Sèvres, concurremment employée avec la pâte tendre, et nous ne verrons guère la pâte dure dominer la pâte tendre que sous le premier Empire, époque où l'on remarque d'ailleurs sa décadence.

Mais n'anticipons pas, et sous Louis XVI jusqu'aux premières années de la Révolution française, nous applaudissons à la période d'art la plus remarquable, tant dans la forme que dans le décor, de la manufacture de Sèvres.

La chimie invente alors, à souhait, des bleus de roi, des bleus turquoise, des violets pensée, des jaunes jonquille, des roses chair qui ornent à l'envi des coupes, des vases de grande ou de petite dimension, des coupes, des porte-

bouquets et toutes autres pièces pour le service de la table, qui font l'admiration des amateurs.

Et ces pièces décorées de fleurs délicates, de médaillons sont rehaussées de dorures dues à Legay. Et ces fleurs sont signées Bachelier et les médaillons tantôt en porcelaine, tantôt en pâte tendre, de préférence en pâte dure, sont l'œuvre de Dodin.

Souvent l'orfèvrerie, le bronze accompagnent la matière, pour faire valoir sa délicatesse et sa fragilité.

D'autre part, les Pajou, les Falconet, les Clodion exécutent en biscuit de Sèvres de délicieuses figurines dont la lénuité accompagne favorablement la massivité des grandes pièces, sur la table.

FIG. 205. — Chaise montgolfière (XVIII^e siècle).



Le type du vase de Sèvres Louis XVI est généralement le vase antique, à volutes formant anse ou bien à chutes de lauriers et autres feuillages ; le col du vase comporte la cannelure habituelle et le couvercle est surmonté de quelque pomme de pin, tandis que le fin piédouche porte sur une base carrée. Sur les flancs du vase, se faisant opposition, figurent deux médaillons avec sujets de fleurs ou de genre.

Nous examinerons maintenant la peinture et la sculpture.

Le peinture, en réalité, a perdu son allure décorative faute de pouvoir se manifester à l'aise.

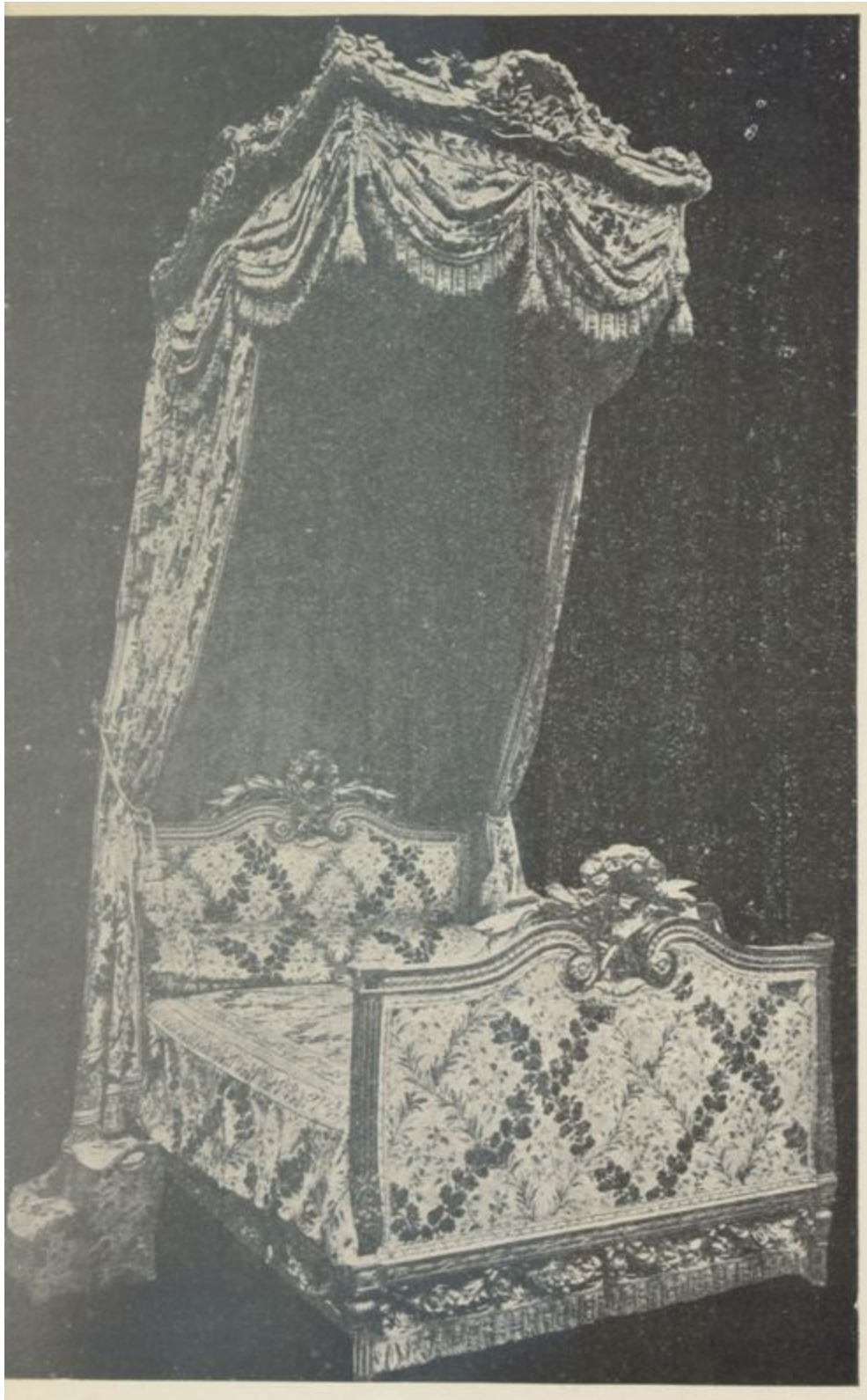
Si auparavant les trumeaux, les dessus de portes et de cheminées offraient aux peintres l'occasion de déployer leurs nécessaires enjolivements, il n'en est plus de même aujourd'hui, puisque les glaces, qui viennent d'être perfectionnées, suffisent à la joie des yeux.

Aussi bien l'acceptation décorative d'un Boucher eût répugné à l'époque nouvelle, le renouveau classique était en effet dédaigneux de la volupté et de l'idéalisme de ce maître, elle tendait à plus de vérité en même temps qu'à plus de vertu.

Jean-Jacques Rousseau venait de faire paraître sa Nouvelle Héloïse, et aussitôt, la vogue de ce livre qui répondait tellement à l'esprit du jour, décida, semble-t-il, d'une orientation vers la sévérité et le goût des vertus familiales.

C'est ce caractère sérieux et « pris sur le vif » que Greuze était fait pour traduire en image ; il saisit le moment psychologique et, selon l'expression de Diderot : s'avisa de donner des mœurs à la peinture !

FIG. 206. — Lit Louis XVI.



On sait le succès de l'auteur du Fils maudit et de l'Accordée de village, succès que Greuze devait partager, il est vrai, avec des sujets à double sens, mi-sérieux, mi-frivoles, qui changeaient un peu du ton mélodramatique acclamé dans son œuvre.

Il n'empêche que, malgré le pimpant génie de Greuze, celui de Watteau auparavant fit merveille, et si les tableaux de ce dernier maître sont plus nombreux que ses compositions décoratives, la faute en est seule, répétons-le, au peu de succès rencontré par la peinture monumentale à ces moments de réaction.

Après Greuze, citons le nom de Chardin, peintre, si l'on peut dire, réaliste, aux natures mortes, d'un esprit éloquent dans les moindres choses et Joseph Vernet, déjà cité sous Louis XV, paysagiste visionnaire à la façon de Claude Gelée, et enfin Vien et David, peintres d'histoire, ces derniers maîtres érigés en champions du classicisme, au moment où l'art semblait faillir à ses sommets.

En attendant que nous parlions de Vien et de David surtout, dont l'influence est plus frappante à la fin de Louis XVI et sous le premier Empire, nous nous garderons d'oublier le nom de Prud'hon, qui sut s'affirmer magistralement en n'empruntant ni à l'école de Boucher — trop gracieux — ni à David — trop antique — son expression délicate et forte.

Contentons-nous, pour l'instant, de dire que David acheva de diriger le mouvement artistique vers l'esprit gréco-romain si prôné alors, et nous verrons au chapitre suivant quelle fut la véritable influence de cet apôtre de l'antiquité.

Avant l'austère école de David, donc, les peintres se sont réfugiés dans le genre déjà moins badin que Greuze a tracé — ils font des petits tableaux portatifs ou bien ils exécutent des miniatures, s'employant entre temps à des peintures de vases et d'éventails ; en un mot, ils sacrifient à la parure

des moindres bibelots qui sollicitent le plus favorablement leur génie souple et vivant.

Mais que devient la sculpture ? La sculpture à cette époque suit naturellement l'essor de la peinture et, pourtant, à côté de Clodion qui fut en quelque sorte le Boucher de la sculpture, il y eut Pajou qui dans son art peut être considéré comme le David de l'heure. Clodion, effectivement, se rattache davantage que les autres maîtres de son temps à l'art particulièrement gracieux et léger du XVIII^e siècle ; il est un grand décorateur en de petites œuvres, qui sont des chefs-d'œuvre, tandis que Pigalle et Houdon marchent vers l'expression de la vie et de la réalité ; c'est-à-dire qu'ils sont opposés à cet idéalisme, à ce charme, que l'on avait tant reprochés au peintre de M^{me} de Pompadour.

Quant à Pajou, « le restaurateur de la sculpture », nous le voyons se tourner avec amour vers l'interprétation antique, sans toutefois qu'il sacrifie sa personnalité éminemment nationale, à l'inspiration grecque.

Aussi bien la pensée de l'art des Pigalle, des Houdon, des Lemire même (plutôt célèbre par ses applications industrielles) se réconforte de celle de Pajou, elle communique dans la pareille recherche d'idéal appuyé sur la nature, sans toutefois que le parfum de l'œuvre de Clodion y perde de sa saveur, si tant est que le chef-d'œuvre seul départage l'opinion et la persuade.

Si nous abordons enfin le bijou sous Louis XVI, nous lui découvrons, naturellement, le même esprit de simplicité et de sobriété dans les détails qui président à tout ce style, en général, bien que les ornements alors aient quelque chose de lourd et de guindé.

Au résumé, l'époque que nous venons d'esquisser louche vers sa fin à une révolution, après avoir profité, de manière charmante pour le goût, la sobriété et la distinction, d'une

évolution sans doute nécessaire, tout au moins fort attachante pour l'heureuse diversion des styles.

CHAPITRE XIII

Les styles de la Révolution et du premier Empire

Si le style Louis XVI avait été une adaptation spirituelle et distinguée de la donnée classique, un compromis élégant et correct non sans originalité, il appartenait au style Empire de dégénérer en furie antique.

Dès la Révolution, on imposa une discipline qui marqua le retour à des mœurs rigides dont l'antique seul pouvait être le modèle.

En remontant au style de la Régence, on voit le style Louis XV réagir déjà contre une personnalité outrée, au dire des acceptions nouvelles de l'esprit, et, sous Louis XVI, on acheva de réprimer le reste des contorsions précédentes ; il importait ensuite à la Révolution et à l'Empire de venir à bout de la moindre originalité encore subsistante et, nous verrons où ces réactions successives ont amené enfin l'essor de notre art, tant de l'architecture que du mobilier.

Aussi bien pour décrire l'essentielle pureté d'un style, quel qu'il soit (puisque les styles, répétons-le, profitent toujours les uns des autres) il faut choisir entre la fin du style précédent et le début du style qui va naître pour avoir, rationnellement, cette pureté et. encore reconnâtrons-nous maintes fois plus sûrement la pureté d'un style, à l'éclatant témoignage esthétique d'un artiste en qui ce style aime à se résumer davantage.

Car, malgré la force des mœurs nouvelles et l'action violente de la politique, la synthèse du mouvement, l'expression du goût de l'heure sont découvertes dans le

calme de la pensée par les artistes, lorsque même ces tendances ne sont pas dirigées par eux, comme sous le premier Empire par exemple, où le peintre David décréta le style de Napoléon I^{er}.

Les lettres, d'autre part, orientent l'image vers des sujets qu'elles aiment, et il n'y a guère d'art, en résumé, aux époques sans passion et sans idéal, parce que la foule s'endort alors dans des satisfactions pratiques qui déconcertent les artistes en paralysant leurs idées.

Toutefois, cette dernière critique concerne essentiellement les époques qui succédèrent au premier Empire jusqu'à la nôtre exclusivement, car nous noterons, lorsqu'il en sera l'heure, la rénovation évidente (architecture et mobilier) de notre propre époque.

Pour en revenir à la Révolution, il ne faut pas oublier que les premières conséquences du mouvement vers la liberté furent d'arrêter brusquement les travaux en cours d'exécution.

De 1789 à 1796, on s'occupe fort peu d'architecture et même de l'art en général en France : on avait d'autres sujets d'études.

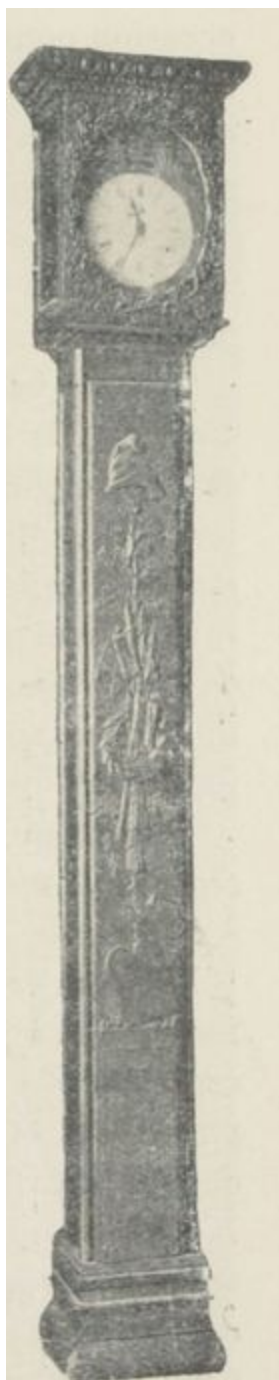
Il n'y a donc rien d'étonnant à voir les architectes de ce moment chercher des travaux à l'étranger. Antoine (à qui l'on doit la Monnaie) élève des édifices en Allemagne, en Espagne, en Suisse, en Angleterre ; Dufourny construit le Jardin Botanique à Palerme ; Ledoux (déjà vu sous Louis XVI) fournit au grand-duc de Russie les plans de divers monuments.

D'autre part, les architectes attachés à des services publics furent employés à donner des projets de fêtes nationales et réussirent assez souvent à souffler à ces représentations une certaine grandeur.

Pour n'en mentionner qu'une seule, nous choisirons la plus importante, la fête de la Fédération au Champ de Mars (14 juillet 1790).

Ainsi l'art monumental, faute de n'avoir point à construire de grandes choses, s'attachait à perpétuer une grande idée. C'était une occasion pour l'art en outre, de s'énoncer différemment, et l'on sait que l'architecture décorative, instantanée et provisoire comme celle dont il s'agit (fêtes, cérémonies publiques), exige un tact et un goût délicats ; nous n'en voulons pour preuve que la banalité de notre pompe officielle contre laquelle on ne réagira jamais assez.

FIG. 207. — Horloge (fin Louis XVI — Révolution).



Oh ! les baldaquins de velours rouge à crépines d'or !
Ah ! le fauteuil présidentiel archi-doré et tout ce
« panache » désuet qui accompagne invariablement nos
fêtes et nos réjouissances populaires, sans jamais leur
prêter un cachet propre !

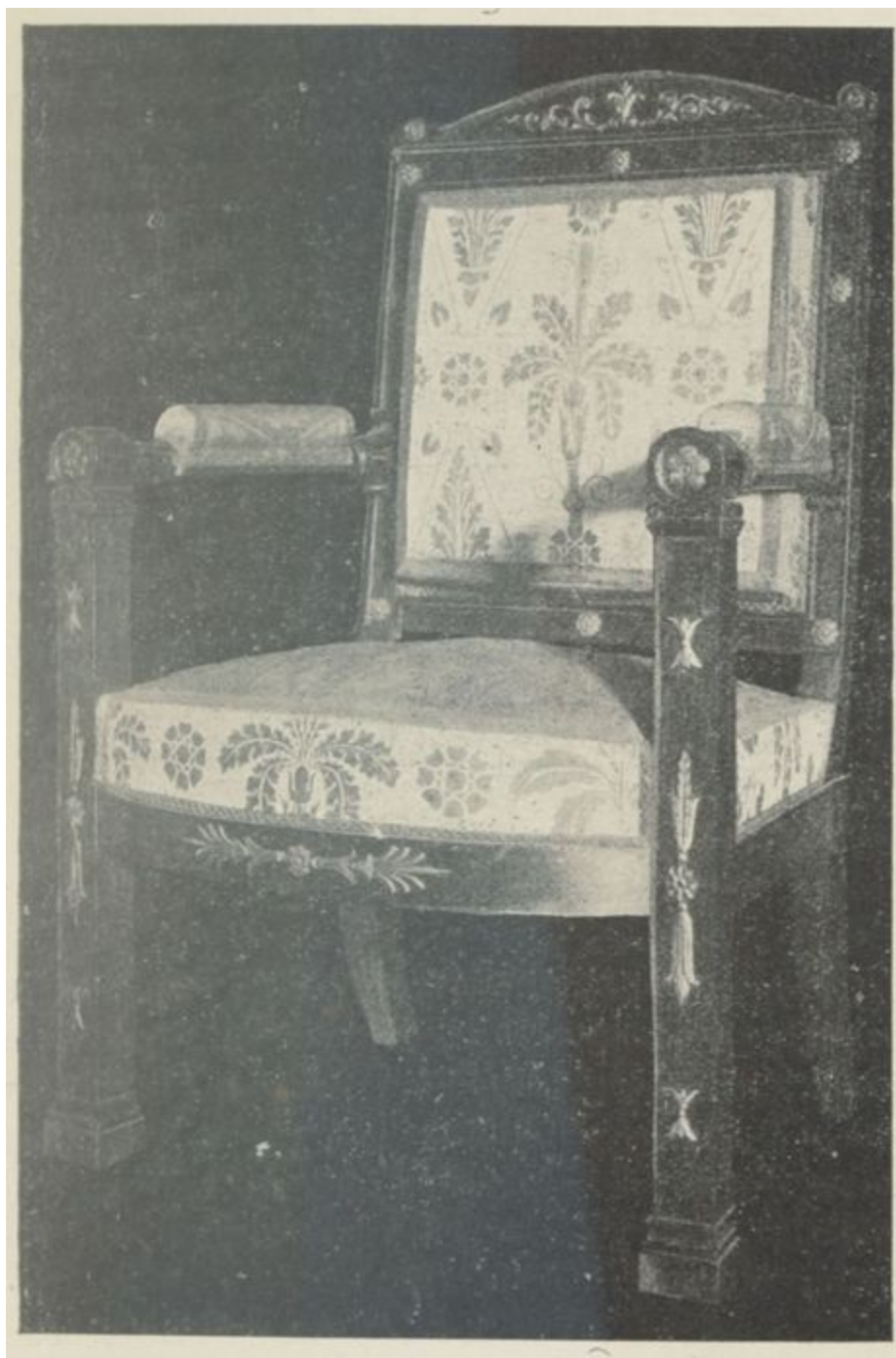
Il est vrai que pour en revenir à notre sujet, la fête de la Fédération n'était point une agape ordinaire ni comme aménagement ni comme coût ; qu'on en juge... :

Voici en quoi Cellerier dépensa, en effet, les sept cent trente-cinq mille livres qui lui avaient été allouées pour son œuvre.

La première idée de l'architecte avait été de transformer le Champ de Mars en un vaste bassin, en le creusant et en transportant les terres tout autour, par devant ou sous les avenues d'arbres qui le bordaient, pour former des élévations.

C'est ce qui explique les terrassements. Les trois semaines employées à ce genre de travail passèrent rapidement ; le temps allait manquer, et quand on n'eut plus que douze jours devant soi, on fut obligé de se contenter de faire de cette vaste plaine un vallon bordé circulairement d'un large amphithéâtre renfermant, du côté de la Seine, un colossal arc de triomphe en charpente qui faisait face à une estrade située devant l'École militaire et un autel dressé dans le milieu...

FIG. 208. — Fauteuil Empire.



Mais passons ; il faut attendre jusqu'en 1793 pour voir le Directoire confier officiellement à Chalgrin le soin de restaurer le palais du Luxembourg et, en fait, la Révolution

n'ayant pas eu d'édifices à construire « parut plutôt préoccupée de détruire ceux qui existaient avant elle ».

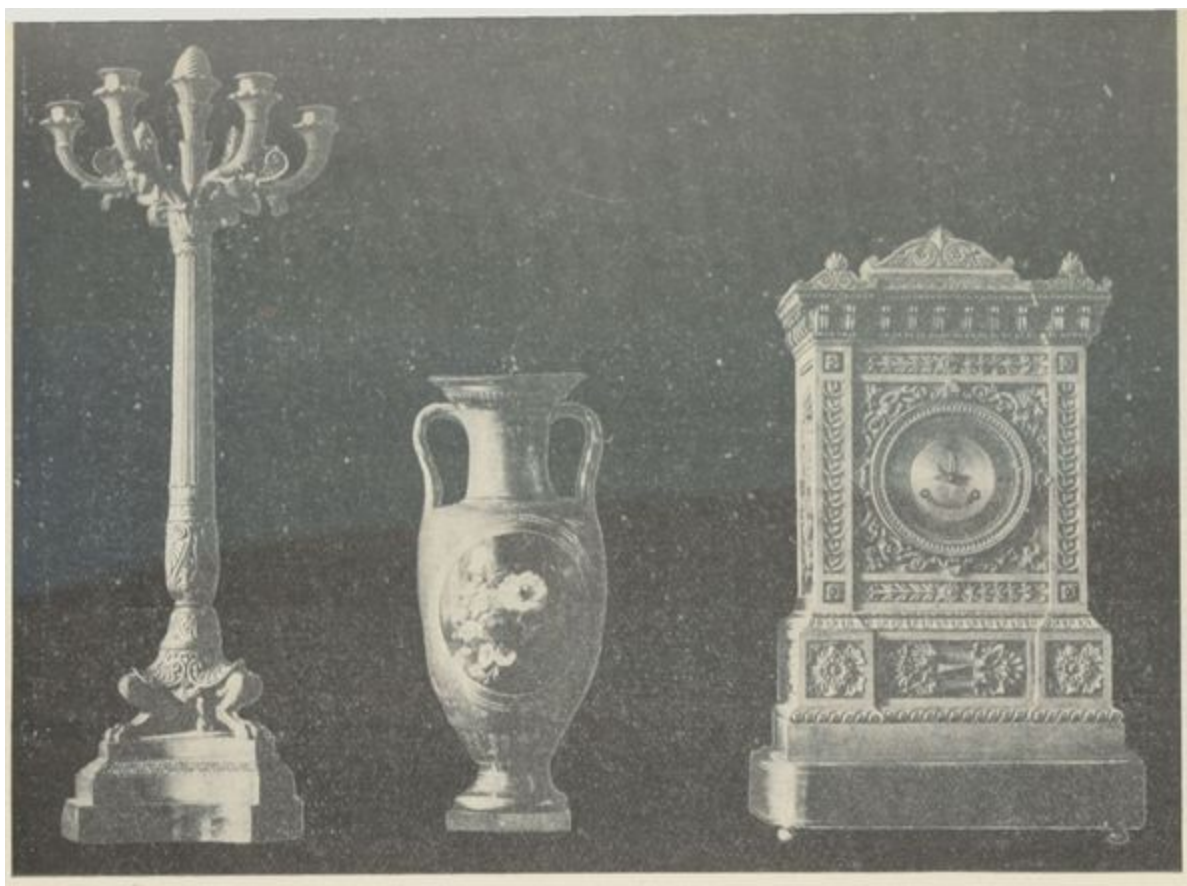
D'ailleurs, on traite alors de monuments d'esclavage les anciennes constructions ; et comment aurait-on pu souffrir ces vestiges d'esclavage dans ces jours de liberté, suivant l'expression de Lameth ?

Le malheur est que ces jours de liberté étaient stériles en fait d'art, et l'on continua, tant bien que mal, à accommoder à la française les monuments de l'antiquité romaine dans la voie d'imitation tracée par les artistes de l'époque de Louis XVI.

Même, l'esprit sobre et fin de Louis XVI s'alourdit sous des emblèmes (faisceaux consulaires, niveaux égalitaires, mains fraternelles, bonnets phrygiens, etc.), et le calendrier républicain nous offre encore le bonnet, la cocarde, la charrue, la pique, le compas, le canon, le chêne, etc., qui semblent peu se soucier de la forme au profit de l'idée obsédante.

En somme, la Révolution n'oppose en matière d'art que son étiquette allégorique et impose sa préoccupation politique avant toute autre ; et pareillement, le style que l'on a qualifié de Messidor, et qui eut sa vogue pendant le Directoire et jusqu'à la fin du Consulat, est sans accent ni couleur.

FIG. 209 — Candélabre, vase et pendule de style Empire.



Au surplus, styles Révolution et Messidor ne sont que des altérations comme celles du style Empire en style Restauration et Louis-Philippe. Ils vivent sur leurs lauriers, sans gloire propre et non sans abâtardir les formes que les styles dignes de ce nom leur ont laissées.

Cependant, de-ci, de-là, l'initiative privée des artistes s'exerce et profite, voilà pourquoi il est des meubles non sans charme reconnaissable à toutes époques de transition, sans toutefois que ces œuvres isolées constituent un style véritable.

Souvent aussi, ces époques de transition nous ont donné des œuvres seulement curieuses, dont l'amateur célèbre plutôt la rareté que l'esthétique.

Bref, si nous avons noté des styles intermédiaires entre le Louis XVI et le style Empire, c'est pour faire goûter au

lecteur une période de tâtonnements plutôt singulière.

Aussi bien, il n'est rien de tel pour faire applaudir une beauté que d'en décrire les étapes, et voyez qu'à la fin de Louis XVI la contrefaçon de l'antique tombe dans le grotesque et que sous la Révolution on s'acharne à détruire le passé, conformément au moins à la logique, qui était de tout changer de fond en comble.

Entre temps (style Messidor), c'est-à-dire avant le style Empire proprement dit, nous examinerons l'état d'esprit de l'heure dans sa servilité antique.

Pour cela, nous emprunterons à notre ouvrage (l'Illustration et les illustrateurs) les lignes suivantes : « Le spectacle fut vraiment singulier. On avait juré de faire revivre Sparte et ses lois austères : les tribuns firent résonner la place publique de harangues plus ou moins lycurgiennes ; les vêtements se transformèrent petit à petit à leurs accents, et l'on put un instant assister, à Paris, à des théories de courtisanes franco-athéniennes à peine vêtues, imitées de Lucien, se déroulant à travers des architectures plus ou moins romaines, dans des mobiliers plus ou moins grecs.

« Or, c'est l'architecture qui contribua le plus à répandre ce goût excessif de l'imitation. Bien plus, à la suite de l'expédition d'Égypte, comme on pousse tout à l'excès, on arrive à imiter les monuments égyptiens ou asiatiques : on devient amoureux des obélisques et on bâtit à Paris le Passage du Caire et même les Bains chinois [si parfaitement d'accord(?) avec les temples turcs, les salles de danses égyptiennes bâtis à Soisy-sous-Etiolles] ; on élève la Fontaine au Palmier (Châtelet) elle monument à Desaix, de la place des Pyramides, aujourd'hui disparu. »

Même, l'expression symbolique est tellement à l'ordre du jour que les architectes sont amenés à concevoir des projets dont l'exécution matérielle eût été tout à fait impossible. C'était lutter, on l'avouera, d'énigme avec le

sphinx et une architecture aussi peu pratique était mort-née.

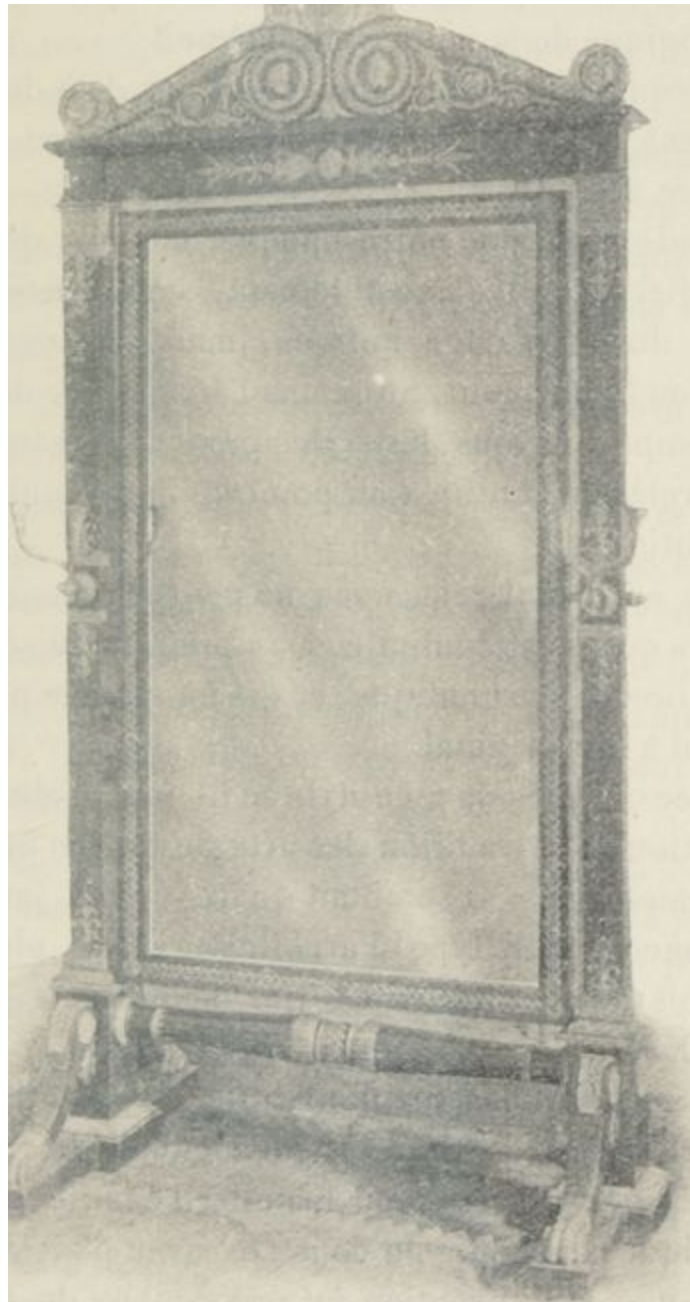
Il est à remarquer, d'ailleurs, que les idées sans bases sont le fond commun des imaginations infécondes, car une idée d'art que l'on ne sait ni ne peut formuler, est nulle. D'autre part, c'est un signe de décadence que d'appeler à soi l'inspiration antique, puisque les mœurs et les progrès nouveaux ne sauraient vivre avec le passé, fût-il semé de chefs-d'œuvre.

Passe pour l'adaptation, nous verrons à ce propos que David, malgré qu'il voulût être grec plutôt que français, n'a pas abdiqué complètement son caractère national, et nous entendîmes maintes fois, sous la Renaissance, sous Louis XVI, jouer des airs nouveaux sur le pipeau antique, mais cette adaptation (bien que Watteau, Boucher etc., artistes originaux, égalent David !) ne vaut que grâce au génie qui sut être à la hauteur du passé et, avant le premier Empire, l'imitation n'est que frénésie et aberration, faute d'avoir encore rencontré le sûr adaptateur.

Mais cet esprit d'adaptation néanmoins n'est qu'un palliatif au mal de la non originalité, voyez le préjudice causé à l'inspiration personnelle par le fantôme classique sans cesse évoqué.

Il est vrai que ce fantôme du métier est préférable, notamment en peinture, à la négation du métier par les bêtises de l'impressionnisme ; cependant, le métier, interprète et soutien du génie, ne gagnerait-il pas à emprunter son idéal à la source plus fraîche et plus logique de la nature elle-même ?

FIG. 210 — Psyché Empire.



Pourquoi communier sans cesse, au delà du renseignement, de l'admiration et du respect, avec le chef-d'œuvre des autres !

Je sais bien que notre époque, en tant que style d'architecture et d'ameublement, commence à être lassée du ressassage antique, mais qui nous donnera, sinon le

novateur, au moins l'adaptateur de génie, à l'exemple de tous les styles presque généralement renouvelés de l'antique, au point qu'ils ne sont plus du tout antiques !

Mais en disant cela, nous ne pensons pas au style Empire qui s'est contenté de « prendre au sérieux » l'imitation de l'art antique, ce qui ne signifie pas qu'il fut tout à fait original.

L'idée qui présida à ce style se fit jour d'abord dans l'abolition de la tradition des arts du moyen âge et de la Renaissance. « Il semblait qu'il n'y avait jamais eu en France aucun type d'architecture, pas plus sous François I^{er} et Charles IX que sous Louis XIII et Louis XIV. »

A idées nouvelles, art nouveau, c'est tôt dit et bien d'accord avec la Révolution qui vient de faire litière des préjugés arriérés pour installer l'égalité dans une république romaine. (On constate avec plaisir, néanmoins, que la Convention fut préoccupée du soin de sauvegarder les anciens monuments.)

C'était, en somme, un rajeunissement qui nécessitait un changement d'enveloppe favorable, croyait-on, à la transformation des idées des habitants de ces demeures nouvelles.

Et Rome et l'Italie s'offrirent ainsi favorablement à l'inspiration — ou mieux à l'érudition sévère — de Percier et de Fontaine, artistes rêvant « d'épurer le goût avec des monuments dignes de l'ancienne Rome élevés dans le sein de la capitale ».

D'autre part, quelle était l'idée dominante de la peinture décorative sous le premier Empire ?

En principe, la rupture avec les gracieuses mythologies d'un Watteau ou d'un Boucher remplacées par des expressions plus sévères. C'est ainsi que Vénus et ses colombes durent céder le pas à Minerve, la déesse au hibou, c'est ainsi que le « caractère » restauré par L.

David, infusa à l'art en général la grandeur qu'il semblait avoir perdue.

Vien, qui avait été le maître du peintre du Sacre, déclarait malicieusement : « J'ai entr'ouvert la porte, David l'a poussée, » voulant dire par là que si David, au delà du XVIII^e siècle, s'était affirmé un réformateur, lui, Vien, l'avait précédé.

Aussi bien, ces deux artistes se disputèrent l'honneur d'établir l'art d'Athènes et de Rome à Paris, « tout comme Americ Vespuce prétendait avoir découvert l'Amérique avant Christophe Colomb », et il n'est pas contestable que ce fut David qui, sous l'Empire, porta le casque et brandit héroïquement le glaive vengeur arraché aux mains défaillantes de son maître falot, délicieusement rosé encore du sang du dernier des amours de Boucher.

En vérité, l'entrée pompeuse de David sur les cendres du joli et du gracieux tombés dans l'exagération et la morbidesse, fut salutaire.

Elle décida l'art à plus de majesté, à plus de dignité et nous flétririons l'école de ce maître, alors, sans générosité, si elle n'avait eu à son tour forcer le romantisme à entrer en lice.

Ne voyons donc en David que sa valeur propre et non son influence considérable et nuisible dans ses continuateurs.

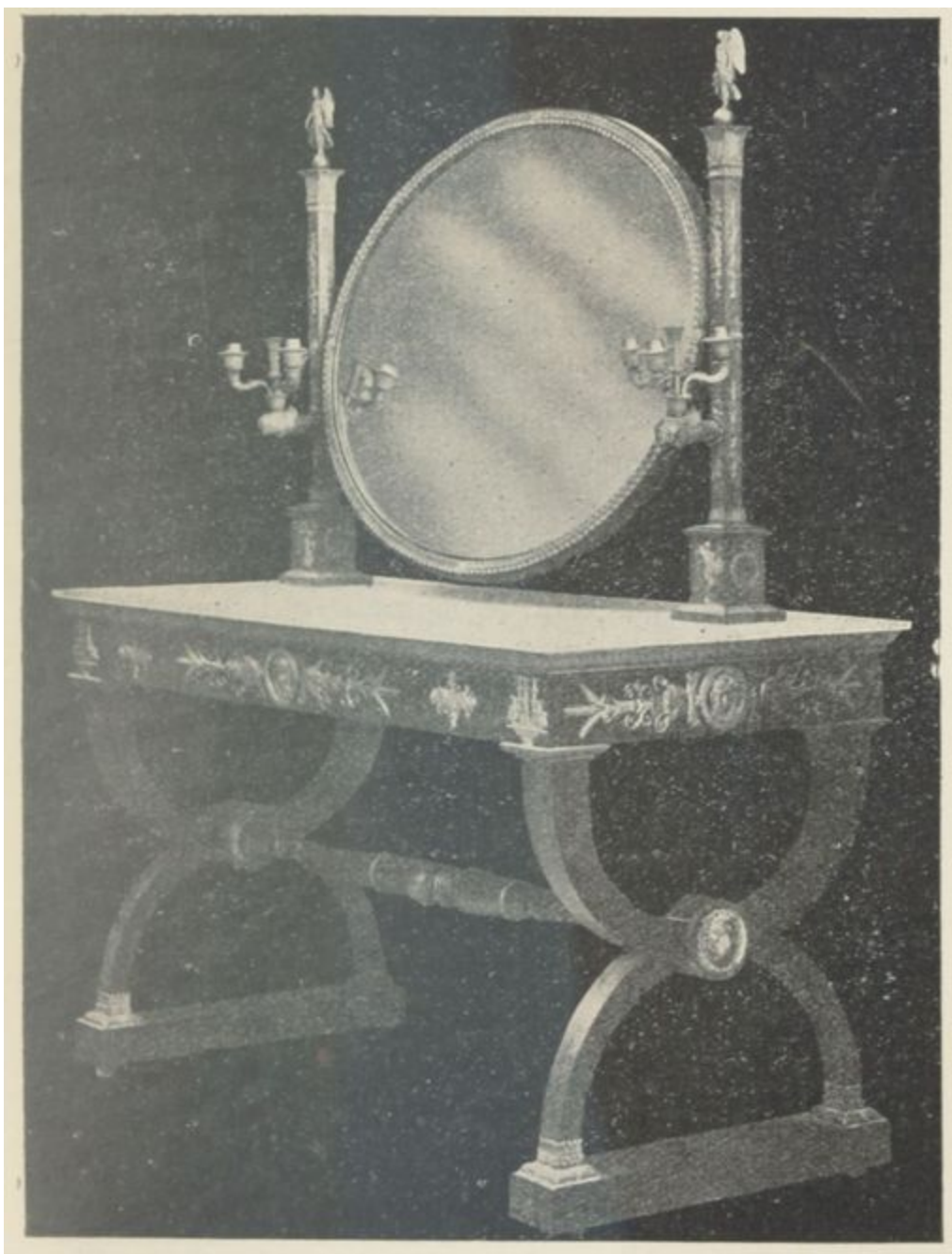
D'autre part, n'est-ce pas le propre des époques que de se détruire entre elles ! Ne faut-il pas toujours que le blanc succède au noir ? par esprit de controverse, pour changer, lorsque ces bouleversements ne sont point dus aux caprices de la littérature, des mœurs et de la mode !

Or, nous savons quelle était unanimement la volonté réactive du moment, et David allait pouvoir ainsi exercer sur tous les arts une dictature acclamée. Ecoutez, maintenant, jusqu'où veut aller sa tyrannie : « Nous cherchons à imiter les anciens dans les arts, etc. Ne pourrions-nous pas faire un pas de plus et les imiter aussi

dans leurs mœurs et les institutions qui s'étaient établies chez eux pour porter les arts à leur perfection ? »

M^{me} Lebrun et son père, M. Vigée, n'eurent-ils point un jour l'idée de transformer un souper qui devait avoir lieu chez eux en un festin grec chez Aspasia ?

FIG. 211. — Table de toilette (style premier Empire).



On se mit à table, nous dit-on, en chantant en chœur le fameux air de Gluck : le Dieu de Paphos et de Cnide, au son de la lyre. Vêtues de longues tuniques, deux jeunes filles du monde, jouant pour la circonstance le rôle d'esclaves, versaient le vin dans des cratères d'Herculanum.

Le décor, en entier d'ailleurs, était accommodé à la mode grecque et les invités portaient la pourpre et les sandales avec un sérieux imperturbable, jusqu'au souper, où, en outre des raisins, des figues, des olives, figuraient un paon, des anguilles à la sauce grecque, un gâteau de miel, etc.

A comparer ce vent de la mode qui poussait aux restitutions grecques à celui qui, plus tard, incita aux restitutions moyen âge.

Et de fait, voyez que les mœurs et les coutumes du temps du peintre des Horaces ont été transformées à l'image de son art !

« Epoque où l'on ne veut vivre que dans le mobilier de Tarquin le Superbe et boire exclusivement dans les patères d'Herculanum ! »

« Epoque où les robes de femmes ont des airs de chlamydes et où les souliers ressemblent à des cothurnes !

« L'amour du grec fut poussé si loin sous le premier Empire que les trumeaux de « l'infâme » Boucher s'exposaient à tous sur les quais ; les « obscènes » Clodion n'osaient se montrer que sur des socles pourvus d'un mouvement de Lepaute, et on trouvait « honteux » de laisser le Départ pour Cythère du galant Watteau dans la galerie du Louvre !

« Ce qui est consolant pour l'art français, c'est qu'en même temps les crayons du XVI^e siècle, les gravures d'A. Dürer et d'Aldegrever s'obtenaient pour quelques sous. » (P. Lacroix.)

FIG. 212. — Arc de Triomphe du Carrousel, par Percier et Fontaine (époque du premier Empire).



Sous l'empire donc de cet engouement, après avoir fait fête à L. David, on éleva pareillement sur le pavois les architectes Fontaine et Percier qui s'employèrent, concurremment avec le célèbre peintre, à domestiquer l'art selon la formule gréco-romaine.

Si la peinture avec David revient à la solennité du geste, à la raideur académique, à la pensée grave, l'architecture avec Fontaine et Percier prend un grand caractère de froideur et d'uniformité, au mépris de notre architecture nationale, il est vrai, mais sans que la valeur de leurs œuvres soit jamais indifférente.

A côté de ces deux derniers maîtres [auteurs de l'Arc de triomphe du Carrousel ([fig. 212](#)), d'importants travaux au Louvre et aux Tuileries et écrivains techniques passionnés] d'autres soumis à la même discipline sont à citer. C'est Vignon, à qui l'on doit la Madeleine achevée par Huvé, c'est Brongniart, auteur de la Bourse avec Labarre ; c'est Gondouin, auteur de l'École de médecine, et Chalgrin, auteur de l'Arc de triomphe de l'Étoile ([fig. 213](#)) avec Goust, Huyot et Blouet ; c'est Le père, auteur de la colonne

Vendôme, sans oublier Poyet, Rondelet, Vignon, Vaudoyer, etc.

Point d'originalité en somme : on réédite des temples grecs ou romains, mais avec un art de construction supérieur qui en sauve l'indigence imaginative. Cette architecture pompeuse s'adapte certes mal à nos pays, mais elle a fort bel air dans certaines destinations et sert, après tout, de pivot agréable aux immeubles d'alentour réduits à une simple et modeste figuration.

Le palais de la Bourse est bien le palais qui sied à l'or et l'église de la Madeleine répond exactement à l'idée que l'on se fait de la consécration du mariage « riche ».

Et pourtant, dans l'esprit de Percier et de Fontaine, l'architecture « se trouve ramenée à la simplicité du goût antique, et même du plus antique, chez les Grecs ». Mais ce n'est pas leur faute, si leurs lointaines reconstitutions ont actuellement sous notre ciel une grandiloquence qui put n'être point exagérée, néanmoins, à l'heure de Napoléon Bonaparte.

FIG. 213. — Arc de Triomphe de l'Etoile, par Chalgrin (époque du premier Empire).



Car le style Empire est essentiellement celui de Napoléon I^{er}, il respire l'inspiration guerrière et singulièrement galante, héroïque, clinquante et barbare, sous des dehors de vertu et d'humanité.

Examinons maintenant la décoration intérieure du style Empire. Sur les murs, le papier, peint alterne avec la peinture à la colle qui joue à la fresque.

Ou bien on tend les salons « de drap rouge relevé de bordures noires, ornées de cariatides et de statues bronzées ».

« Les décorateurs à l'antique emploient continuellement la patère, que les tapissiers appellent des paters ; les méandres se nomment des grecques et les dessins noirs et blancs s'appellent des camées, sans distinction.

Les décorations en pâte ou en plâtre s'appliquent sur les murs, produisant un effet analogue à celui que l'on obtient aujourd'hui au moyen d'un gaufrage de certaine composition, telle que le linoléum, mais avec des arêtes plus fines et plus vives.

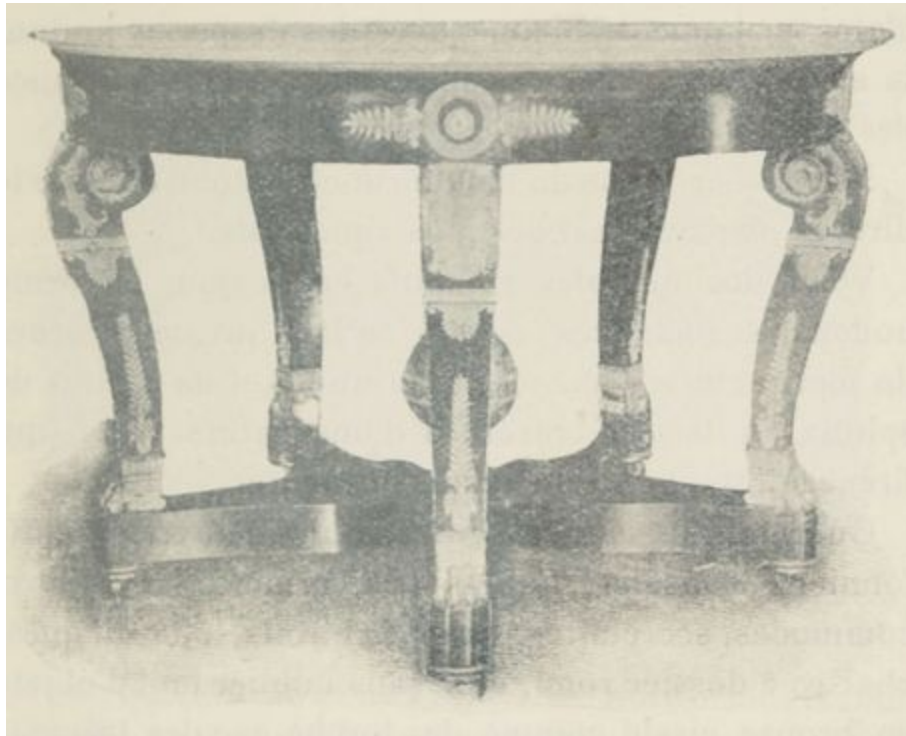
Ce fut le commencement de la fortune des pâtisseries, qui devait se continuer sous la Restauration, jusqu'à la fin du second Empire, et même jusqu'à nos jours où, au milieu des moulures banales de la corniche du plafond des maisons à loyer, s'épanouit l'éternelle rosace Louis XVI maculée par la fumée de la suspension placée au-dessous.

Les sujets choisis sortent de l'arsenal antique, ils s'inspirent des anciennes poteries aux tons rouges ou bistres, aux mornes grisailles, et représentent des nymphes, des faunes, des grotesques, des draperies, etc.

De même que nous critiquâmes les monuments de ce temps, au point de vue de leur appropriation déplacée, il faut convenir que les intérieurs avec leurs fenêtres étroites d'où tombe un jour triste sur un décor triste, en place du chaud soleil qu'il réclame, manquent autant d'opportunité.

Il est vrai qu'en énumérant les meubles qui parent ces intérieurs, le désaccord de cet effet va encore s'accroître.

FIG. 214. — Table Empire.



Auparavant, détaillons l'arsenal de l'ornementation du temps, soit peint, soit en pâte rapportée.

On ne voit que figures de femmes aux ailes éployées et arrondies (Victoires, Muses, Grâces, etc.), têtes de Minerve, guirlandes de fleurs et de fruits, couronnes et palmettes, trépieds à encens, autels de sacrifices, bucranes ; rinceaux, thyrses, vases, médaillons peints en camaïeu ou en porcelaine, carquois, flèches, arcs, caducées, balances, cornes d'abondance, sphinx, oiseaux, cygnes, griffons, chimères, sirènes, foudres sous aigle impérial, etc., etc., le tout dans des cadres de bronze et de cuivre doré, appliqué en blanc sur bleu clair, sur jaune clair, sur jaune de Sienne, avec des draperies imitant la soie, bleues, roses, jaunes, etc. ; une renaissance des arabesques de Raphaël, revues et corrigées...

Nous en arrivons au meuble dont, hâtons-nous de le dire, le disparate est des plus choquants.

Voici des meubles romains en acajou, en orme nouveaux (si recherché alors !), en bois précieux, ornés de marqueterie, décorés de cariatides et de figures de sphinx en bronze, revêtues d'une patine verte (qui firent la réputation de Jacob Desmalter).

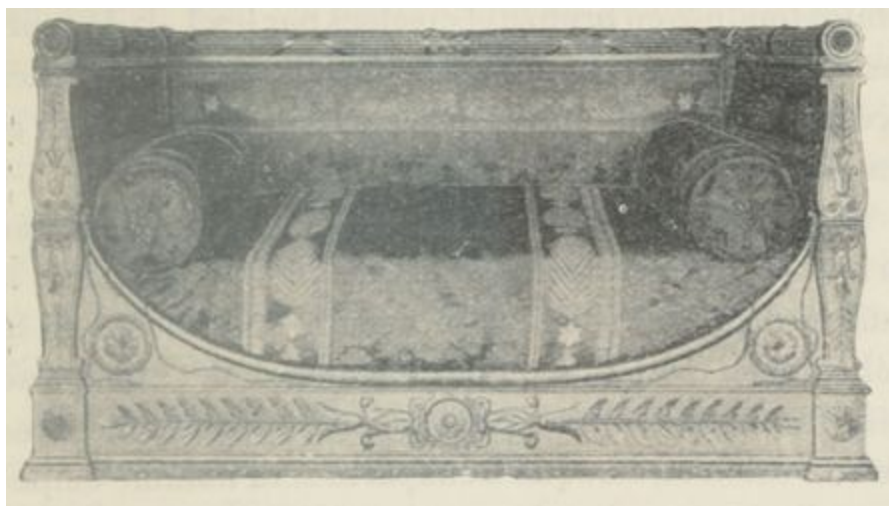
Guéridons légers, coiffeuses, tables à ouvrage, chiffonniers, consoles, buffets bas, armoires à bijoux, commodes, secrétaires, canapés étroits, méridiennes, chaises à dossier rond, etc., sans oublier tant d'objets en bronze ciselé comme des torchères, des trépieds surmontés de Victoires ailées, des candélabres, des supports de vase, des brûle-parfums, etc.

Tout cela lourd, massif, pesant, rond, conçu sans souci du grand art de l'ébénisterie, alors que Gouthière mourait à l'hospice, dans la misère, alors que l'admirable Riesener ne recevait plus de commandes.

Mais non, on réclame exclusivement des moindres meubles l'aspect d'autels antiques ; les pieds de table et les chaises sont terminés par des griffes de lion, le fauteuil est une chaise curule, le guéridon avec sa tablette de marbre repose sur des sphinx, sur des pégases de bronze. Les montants des psychés sont ornés de torches enflammées ou de lyres.

Quant aux lits, ils ont des airs de tentes guerrières, leurs rideaux sont retenus par des trophées belliqueux ou par des attributs de l'Amour — antithèse caractéristique — lorsqu'ils ne sont pas couronnés d'une guirlande de roses.

FIG. 215. — Lit Empire.



On les orne de camées, ces lits somptueux, qui, souvent aussi, ressemblent à des bateaux tandis que, près d'eux, la table de nuit est transformée en autel !...

Entre le meuble en acajou plaqué, laqué, cerclé d'ornements de cuivre et le meuble tout en métal, il n'y a guère de milieu, et des lances, des boucliers imprévus viennent à tout bout de champ donner de la lourdeur, étonner de leur fantaisie cocasse.

Et les cheminées de marbre sont plaquées de bronzes ciselés.

Et les pendules représentent des allégories, des scènes ou puériles ou sottes où l'objectif de montrer l'heure apparaît singulièrement sacrifié !

Ce sont des pendules le plus souvent toutes dorées, plutôt fondues en bronze et ciselées par les J.-L. Prieur, les Charité, les Thomire, les Odier, etc. OEuvrettes prétentieuses ou curieuses, parfois charmantes, et toujours d'un fini remarquable.

Et goûtez, maintenant, combien Percier et Fontaine savent faire payer cher leur art de dessinateurs, qui, il faut le dire, a au moins le mérite du goût et de la délicatesse. C'est ainsi qu'ils réclament à M^{me} Bonaparte cent trente mille francs pour la décoration des meubles de son salon et,

lorsque Bonaparte sera nommé empereur, il n'y aura rien de trop beau pour la Malmaison, pour Saint-Cloud, pour les Tuileries surtout, où les N couronnées et les abeilles impériales vont remplacer les fleurs de lis et les emblèmes d'une royauté « à jamais disparue ».

Tandis que les Gobelins reçoivent la commande d'une copie du Sacre de David, les plus belles glaces de Saint-Gobain vont orner les palais impériaux et l'on assiste à un renouveau de la mosaïque.

Sur la table de la salle à manger de Napoléon figurent des services en argent, de la vaisselle en vermeil se détachant à souhait sur la blancheur du linge le plus fin encore une coquetterie de l'Empire), et voilà, ensuite, la description de la chambre que Percier et Fontaine avaient préparée aux Tuileries pour l'empereur.

C'est là que seront placés les cadeaux de la ville de Paris, la toilette et la psyché (dessinées par Prud'hon), en argent massif, à côté d'un lit merveilleux, couronné par un ciel dont les nuages sont en plumes rares et de grand prix, les rideaux du fameux Camille Pernon, de Lyon ; et puis d'immenses lampadaires, des fauteuils aux courbes gracieuses et légères, le tout au milieu d'un décor de couleur tendre et sous un plafond en pâtes et peintures d'une finesse exquise, et sur un tapis de la Savonnerie à bordure de palmettes du style grec le plus pur.

N'oublions pas dans un coin, sur une colonne, quelque vase de Sèvres, cadeau du maître, qui daigne encourager la manufacture.

Si enfin, sous la Révolution, le bijou, point davantage que les autres arts de luxe, ne fut florissant, il-n'en est pas de même sous le premier Empire.

Cependant le pastiche égyptien, grec et romain continue, souvent raide et prétentieux, sans guère de couleur ni de vie, mais avec cette même diversité qui nous plut dans le meuble.

Aussi bien, pour nous résumer, toute brève qu'ait été la période que nous venons d'examiner, c'est-à-dire une quinzaine d'années (de 1800 à 1815), elle n'en est pas moins une des plus intéressantes, sinon des plus fécondes, de notre art national, comme résultats.

« En moins de quinze ans, a écrit II. Bouchot, il se vit en France autant d'hommes extraordinaires, autant de génies presque, autant de magnificences que durant le très long règne de Louis XIV. »

Et cela est exact surtout pour la peinture qui nous valut L. David, le Le Brun de son temps, et Prud'hon. Le premier de ces maîtres moins original que le second, mais d'un génie d'adaptation plus autoritaire, si autoritaire, hélas ! que les disciples de l'auteur du Sacre devaient être qualifiés plus tard de poncifs, de « pompiers » parce qu'ils avaient dégénéré.

Un mot maintenant de la sculpture à cette époque.

Ici l'influence de David, sa férule et son ostracisme, semblent avoir paralysé l'essor des Chaudet, des Bosio, des Dupaty, des Michallon, etc. Ces artistes produisent sec et froid. Ils n'ont que le souci de la ligne et se gardent de toute émotion propre. La statuaire n'a point les ressources de la peinture, et son geste excessivement académique, amoindri de l'antique, la synthèse de ses modelés sans génie, s'accommodent mal de la lumière qui, au lieu de les faire vibrer, n'accuse que leur froideur.

D'ailleurs, le succès de la statuaire va principalement à Canova (Italien) et à Thorwaldsen (Danois), artistes sans grande flamme ; le premier gracieux et mou à l'excès, le second en qui l'on retrouve le quasi-génie qui frappera plus tard chez David d'Angers ; quasi-génie qui fut sans doute le génie de l'heure, à côté d'un Rude, génie de toutes les époques.

Aussi bien, en terminant ce chapitre, tout en concédant à l'architecture du premier Empire la science d'adaptation que nous avons dite, il nous apparaît impossible de

souscrire à sa démonstration éclatante, car c'est à cette époque que nous devons une abdication fâcheuse de notre personnalité constructive, abdication dont nous verrons se dérouler jusqu'à nos jours exclusivement en veine de recherches nouvelles, la triste banalité.

Mettons, avec H. Bouchot, qu'il y eut des hommes extraordinaires sous le premier Empire (David, Prud'hon, Percier, Fontaine) mais concevons plutôt cet éloge dans le sens de la curiosité pittoresque, pour le charme de l'anachronisme et en souvenir du faste, de l'héroïsme auxquels le nom de Napoléon fait comme une auréole.

CHAPITRE XIV

Le style sous les deux Restaurations, sous Louis-Philippe, au second Empire, etc.

Si toutefois on ne peut se défendre d'un certain charme en présence du style du premier Empire, sous la Restauration, sous le règne de Louis-Philippe et sous le second Empire, c'est la débâcle de ce style qui tombe dans le vulgaire et le « bourgeois » détestables, dans le confort sans art, dans le n'importe quoi emprunté n'importe où ; c'est le siècle de la hideuse « commode » en acajou et du non moins hideux « crapaud ».

C'est la lutte des partis politiques successifs et adverses qui maintenant mène l'art et point l'idéal. Le voici républicain après avoir été monarchiste et, aussitôt que l'on a célébré par l'image les hauts faits de la Révolution, on évoque l'épopée impériale.

De même, la première Restauration se devait à son nom d'annihiler les souvenirs des arts monarchiste et impérial.

Aussi bien on est las de copier et d'adapter, les styles eux-mêmes se dérobent ; on les a trop mêlés, heurtés, défigurés. Le grec et le romain, d'autre part, sont usés ou altérés en néo-grec ou néo-romain : en un mot, depuis le style du premier Empire, il n'y a plus de styles.

L'originalité constructive ne peut naître parmi tant de chefs-d'œuvre qu'elle pourrait tout au plus répéter amoindris, et les grands types d'érudition sont hallucinants au point que l'art est désorienté.

FIG. 216. — Pont de la Concorde et Chambre des Députés (Paris). La façade de ce dernier monument est due à Poyet (1804).



D'autre part, la création des types devenus traditionnels a coûté aux ancêtres des efforts puissants et prolongés, et, le prix qu'on y attache est légitime et justifié.

Il est vrai que Harpagon avait aussi des motifs légitimes d'aimer son trésor, mais il l'aimait en aveugle, il l'aimait trop. L'architecture peut également trop aimer la tradition ; alors, elle tourne le dos au progrès, à l'avenir, elle rentre enfin dans un tombeau qu'on a déjà dépouillé de ses ruines et, pour en revenir au moment qui nous occupe, la tradition semble donc exclusivement inspiratrice.

On prête bien pour rire à la Restauration un style Troubadour qui veut revenir à l'esprit du moyen âge, mais ce style de quiproquo n'offre aucun intérêt, desservi qu'il est, à l'avance, par un goût détestable. Pourtant, c'est au moyen âge que nous devons plus tard un retour à la grande architecture, grâce à des esprits distingués comme Viollet-le-Duc et Didron.

C'est l'heure de l'évolution du Romantisme hâtée par les immenses développements pris par l'étude de l'archéologie.

A défaut d'un art original, la Science restaure la Beauté. Elle fouille le passé, ne créant pas, restaurant, mais elle

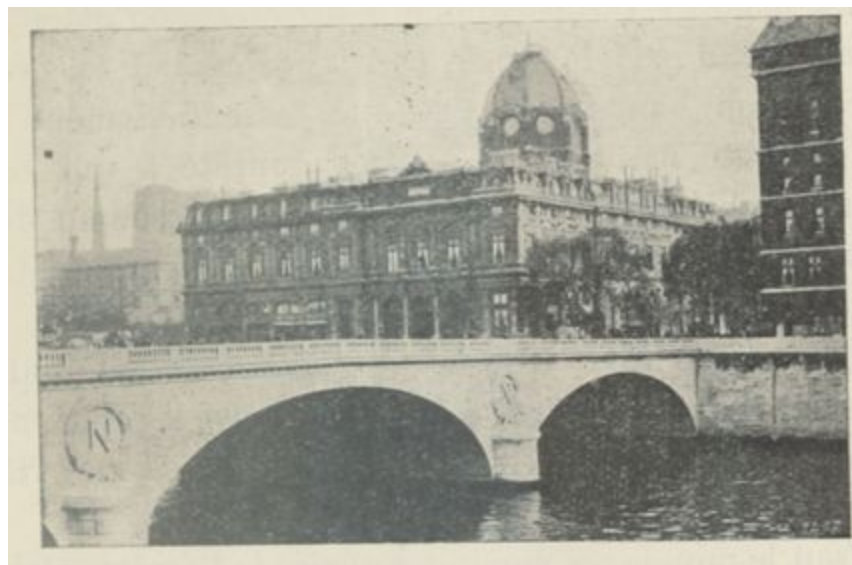
restaure si bien qu'elle finit par ne plus s'apercevoir de son indigence imaginative.

Si le style du mobilier de son côté tente une rénovation, il revient au style étrusque que l'acquisition de la collection Campana vient de lui révéler, et tout sombre alors dans une tristesse prétentieuse et pauvre, dans une impersonnalité étrangement accusée par des motifs décoratifs aussi imprévus que laids. (Au retour de l'expédition de Bonaparte sur les bords du Nil, on avait bien essayé d'un style égyptien !)

Peu à peu le cachet d'art disparaît de nos intérieurs, on devient pratique, on est bourgeois, et le luxe qui seul peut exciter l'imagination des artistes n'est plus qu'un rare privilège.

Après le premier Empire, la forme des meubles épaissit donc, devient davantage solide en même temps qu'elle se dépouille progressivement de ses ciselures et ornements de cuivre et de bronze. L'acajou accuse son importance monotone et triste, malgré qu'il soit copieusement « astiqué ».

FIG. 217. — Tribunal de Commerce (Paris), par Bailly (1863-68).



L'acajou, bois coûteux et d'un travail aisé, sera la base de tout mobilier « confortable » ; l'armoire à glace, le buffet, la commode, auront recours à la matière employée sans compter dans les maisons aisées.

Robustes et spacieux seront les tiroirs de ces commodes recouvertes d'un marbre lugubre, vastes seront ces armoires : l'idée pratique dominant au détriment de l'art.

Gaines de pendules, sièges, tables, sont en acajou « massif » vernis comme le parquet « en glace ». Il ne prend pas la poussière, l'acajou, et la préoccupation bourgeoise s'attarde essentiellement à la propreté méticuleuse, cette propreté à qui ces meubles doivent de n'avoir point été entièrement dépouillés de leurs appliques de cuivre que l'on « fait » tous les « samedis » !

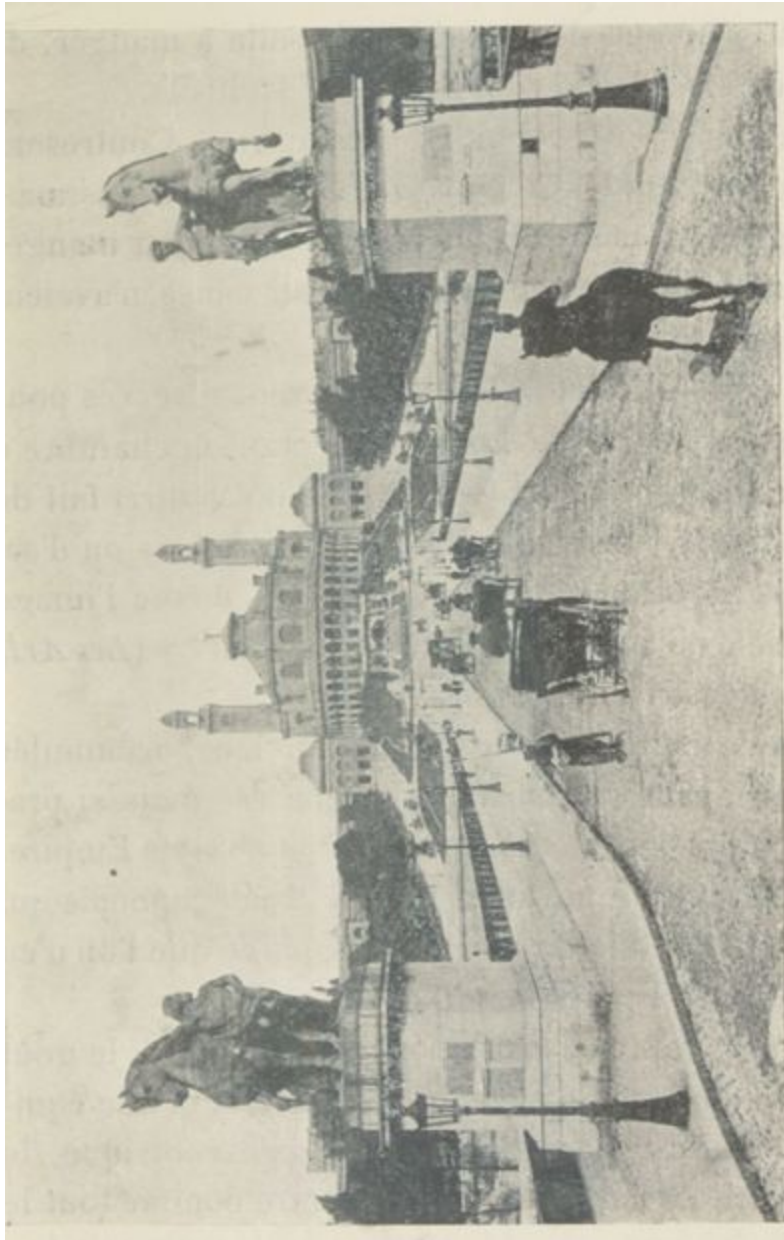
Le mauvais goût trouva ainsi dans cette quiétude d'esprit ordinaire tout son développement logique ; on en arriva à la recherche du « simili » pour donner l'illusion du riche confort.

Tout le monde ne pouvait s'offrir de l'acajou plein et l'on eut recours à l'acajou plaqué. Au marbre tant en faveur également, succéda l'albâtre, les fontes de fer et de zinc jouèrent le bronze, tout comme le carton pierre et le plâtre doré remplacèrent la sculpture sur bois et le bronze doré le bronze d'art.

Cet amour pour le bronze n'était dû, d'ailleurs, qu'à son bon marché, et lorsqu'on eut semé à profusion des vases immenses, des statues d'animaux coulés en cette matière, on s'avisa de la dorer.

Ceci n'était plus de l'art, mais l'industrie courante y trouvait son compte, et l'on marchait ainsi inconsciemment à la faillite de la ferronnerie, faillite qui nous valut, grâce aux progrès de la fonte, l'impersonnalité de nos grilles modernes aux barreaux monotones, notre banale serrurerie.

FIG. 218. — Le Trocadéro (Davioud et Bourdais, architectes, 1878) et le pont d'Iéna (Paris)



Puis l'idée d'un mobilier-type à adapter à une pièce consacrée, vint ajouter à la monotonie de l'ameublement. On eut des meubles de salle à manger, de salon, de chambre à coucher, etc., exclusifs.

Écoutons à ce propos H. Havard : « Contresens curieux, les meubles du moyen âge et de la Renaissance furent

généralement préférés pour la salle à manger et le fumoir que ces époques, et pour cause, n'avaient pas connus.

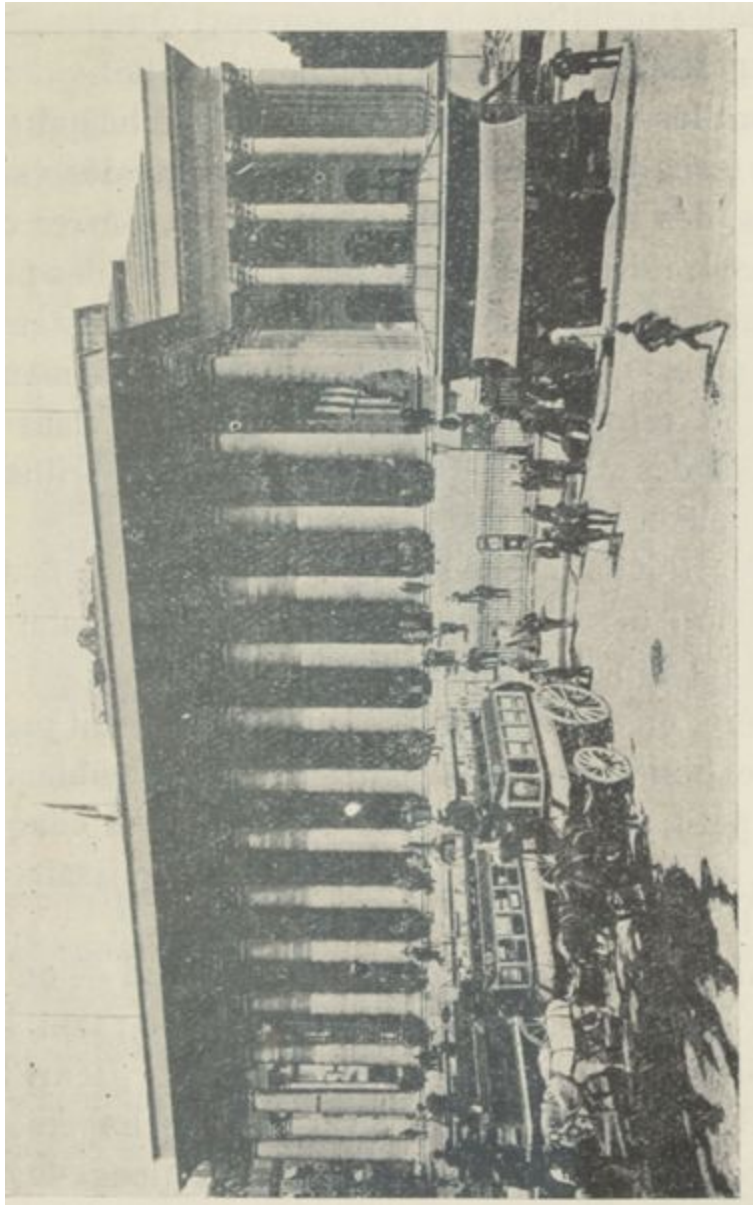
« Le Louis XIV et le Louis XV furent réservés pour les deux salons, et le Louis XVI pour la chambre à coucher et le boudoir. — Sorte de pot pourri fait de passés divers, curieux mélange de traditions ou d'aspirations contradictoires et par cela même l'image assez fidèle de notre état politique et social. » (Les Arts de l'ameublement : les Styles.)

Après ce culte pour les styles anciens, accumulés pêle-mêle avec des acajous barbares (mais si pratiques !) on revint de temps en temps au style Empire, et l'on se passionna aussi pour le décor japonais qui semblait le comble de l'originalité parce que l'on n'en saisissait pas la pureté simple.

D'ailleurs, après l'art japonais, on célébra le goût mauresque avec une pareille désinvolture et une équivalente ignorance. On désirait être excentrique, le mot d'ordre de l'art était de ne pas être comme tout le monde.

Et ne croyez pas, surtout, que lorsque l'on faisait appel au style classique, on l'aimait pour lui-même. Non c'était la mode qui dirigeait l'ameublement, et les meubles classiques n'étaient que de la pacotille.

FIG. 219. – La bourse (Paris), par A.-T. Brongniart et Labarre (1808-1827), agrandie par Cavel (1903).



Autre caractère inséparable du XIX^e et même du XX^e siècle !

La pacotille devait conseiller le goût économique, et l'architecture ne cessant d'imiter, le meuble fit de même.

Et quelles imitations le plus souvent ! Quelles altérations plutôt, mais aussi à quel bon marché !

Ce sont les vieilles tapisseries de la Marche qui ressassent (sous la Restauration et l'Empire) des vases antiques, des sphinx et des génies ; c'est Sèvres qui nous montre des médaillons, des portraits, des paysages encadrés, d'une laideur incontestable (Restauration), à moins que les céramistes de la célèbre manufacture ne retournent au style Louis XVI dans la décoration des vases, plats et assiettes, si peu brillants sous Napoléon III.

On pourrait appeler ces époques sans style les époques du « toc », où l'art de paraître prime celui de la beauté et de l'esthétique.

Naguère, en entrant dans un salon, on pouvait juger des êtres qui y hantaient. On créait son ambiance, petit à petit, suivant ses goûts et caprice, et chaque meuble, chaque bibelot, de la sorte, esquissait un geste, était parfumé d'une pensée.

Aujourd'hui — nous parlons du commun — on se prélassait dans un mobilier acheté en bloc : tant les quatre pièces, tant les six pièces du mobilier Henri II, Louis XIII, Louis XV, Louis XVI, et cette impersonnalité accuse la médiocrité des satisfactions de la masse.

D'autre part, l'originalité de la moderne bourgeoisie n'est pas moins détestable lorsqu'elle donne par exemple des formes moyenâgeuses à un piano et un air chinois à un lit, sous le prétexte sans doute peu banal autant que stupide, que les pianos étaient inconnus au moyen âge, et que les lits ne le sont pas moins en Chine.

D'une manière générale, résumons-nous : en l'absence d'un style, on divague, et l'on retiendra plutôt à ces époques stériles le souci du faux luxe succédant au vrai, le besoin du pratique et du confort résumés par l'armoire à glace, le fauteuil Voltaire et la suspension se détachant d'importance sur du papier peint.

FIG. 220. — L'Hôtel de Ville de Paris, par Ballu et Deperthes (1873-1883).



Entre temps, nous signalâmes des retours « originaux » à des aménagements exotiques ; compilations plutôt ostentatrices, qu'il ne faudrait pas confondre avec certaines collections rassemblées en des salons et ateliers d'artistes ou d'amateurs.

D'ailleurs, en ce dernier cas, le culte du bibelot rare, acheté pièce par pièce en y mettant le temps, crée une atmosphère personnelle qui donne un style à l'individu.

De même, chez l'artiste et chez l'amateur, les meubles de style seront du temps, et si la pièce tout entière n'est point de style, aucun objet discordant ne fera tache, ni comme forme ni comme couleur.

« La salle à manger du célèbre sculpteur Rodin, à Meudon, est simple, modeste et nue. Point de bahuts Renaissance, de crédences, d'aiguières de vermeil, ni de tableaux aux murs. Ce n'est pas à dire que le maître de la statuaire contemporaine fasse fi des œuvres d'art. Grands dieux ! non. Mais la salle à manger est dénuée de tout ornement.

« Whistler, raffiné harmoniste, possédait des étains et des porcelaines de Chine bleues, dont la juxtaposition charmait ses yeux d'artiste. Le peintre américain poussait l'amour

des « complémentaires » jusqu'à se faire servir une omelette dans un plat indigo...

« Rodin, quand il déjeune, n'admet qu'un seul objet d'art sur la table et guise de surtout. C'est un frémissant torse de femme, de la meilleure époque hellénique (IV^e siècle) et du plus pur style. Et le maître, silencieux, contemple avec amour, en mangeant son bifteck, la ligne délicieuse d'une petite Grecque de la Hellade, sur laquelle se joue la lumière de notre pays. » (Gil Blas.)

Voyez, au surplus, combien le goût non prévenu peut commettre d'hérésies lorsqu'il touche à l'art oriental ! On dirait, ma foi, que le « toc » n'a jamais si parfaitement trahi la vraie beauté, car ce sont les couleurs criardes, la dorure excessive qui donnent le change aux tonalités calmes et chatoyantes, aux ors éteints du bel art oriental !

FIG. 221. — Fontaine Saint-Sulpice (Paris), par Visconti (1847).



Et naturellement le mauvais goût célébrera le toc hideux de l'art oriental moderne.

Une caractéristique de ces époques sans idéal est, répétons-le, l'appétit matériel, la « maison de rapport » est issue d'elles. On place son argent. Et cela nous vaut une

extraordinaire série de bâtisses seulement avantageuses pour le propriétaire.

Nos rues sont alignées, elles ne sont plus pittoresques, il ne faut pas perdre 4^e terrain, car le terrain coûte cher. Voilà le style que l'on a plaisamment appelé style Grévy, mais que l'on aurait pu tout aussi bien dédier à Louis-Philippe et à M. Thiers.

La collection de M. Thiers, en effet, visible au musée du Louvre, donne la mesure du goût fâcheux de l'éminent homme d'État ; cette collection mériterait d'être exposée sous le parapluie fameux du roi Louis-Philippe !

Sans aller jusqu'à dire que, dans la décoration générale de Paris, Thiers préférât la rue Transnonain aux percées d'Hausmann qui l'effrayaient, on peut supposer que la modeste demeure du grand petit homme fut pour lui « son Louvre et son Fontainebleau ».

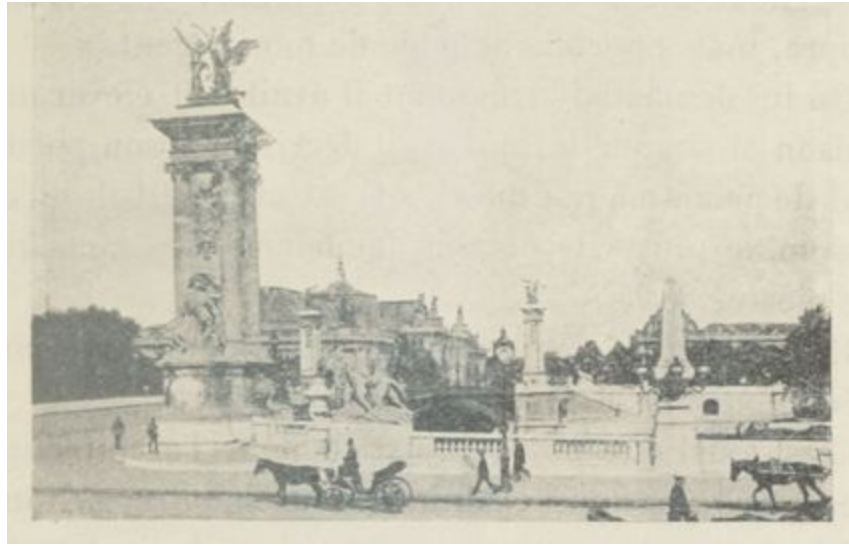
Au surplus, voyez Victor Cousin, créateur du système philosophique appelé l'éclectisme, Cousin qui, dans un livre parvenu à sa vingtième édition : le Vrai, le Beau, le Bien, ose comparer l'église de la Madeleine au Parthénon !

Mais, hélas ! l'erreur du goût est fréquente chez nombre de notabilités intellectuelles et, même, l'idée des « maisons de rapport » n'est pas seulement la tare artistique de nos jours. Nous découpons, en effet, ces lignes dans le *Matin* :

« Je me suis toujours occupé d'art et d'archéologie, mettant à profit mes congés de fin de campagne. Mes premières recherches ont porté sur l'habitation romaine et byzantine. Je passe sur mes trouvailles. C'est ainsi par exemple que j'ai pu me rendre compte que les maisons romaines avaient le plus souvent quatre ou cinq étages et non un simple rez-de-chaussée, comme au théâtre.

« Rome, au V^e siècle, comprenait 47.960 maisons de rapport et un cinquième se louait 400 francs. Martial, le poète, habitait un troisième. » (Interview du général archéologue de Beylié.)

FIG. 222. — Pont Alexandre III, par les ingénieurs Résal et Alby et les architectes Cassien-Bernard et Cousin (1900).



Aussi bien, nous savons que les Romains n'atteignirent point à la grandeur des Grecs et qu'ils furent surtout des ingénieurs pratiques et d'audacieux profiteurs ; il est vrai que dans l'anecdote suivante, nous goûterons sous la Renaissance l'idée pratique inséparable de l'amour du beau.

L'Arioste aimait, dit-on, si fort l'architecture, qu'il ne put s'empêcher de se faire construire une maison de campagne. Obligé de la bâtir petite, car il n'était pas riche, il l'avait du moins rendue agréable et pratique.

Voici la traduction d'un distique latin gravé sur sa porte :
« Maison petite, maison commode pour moi, mais incommode pour personne, mais assez propre, mais pourtant achetée de mon argent. »

On lui demandait comment il avait fait élever une maison si simple, lui qui avait décrit dans son poème tant de palais magnifiques : « C'est, répondit-il, qu'on rassemble plus vite et plus facilement des mots que des pierres. »

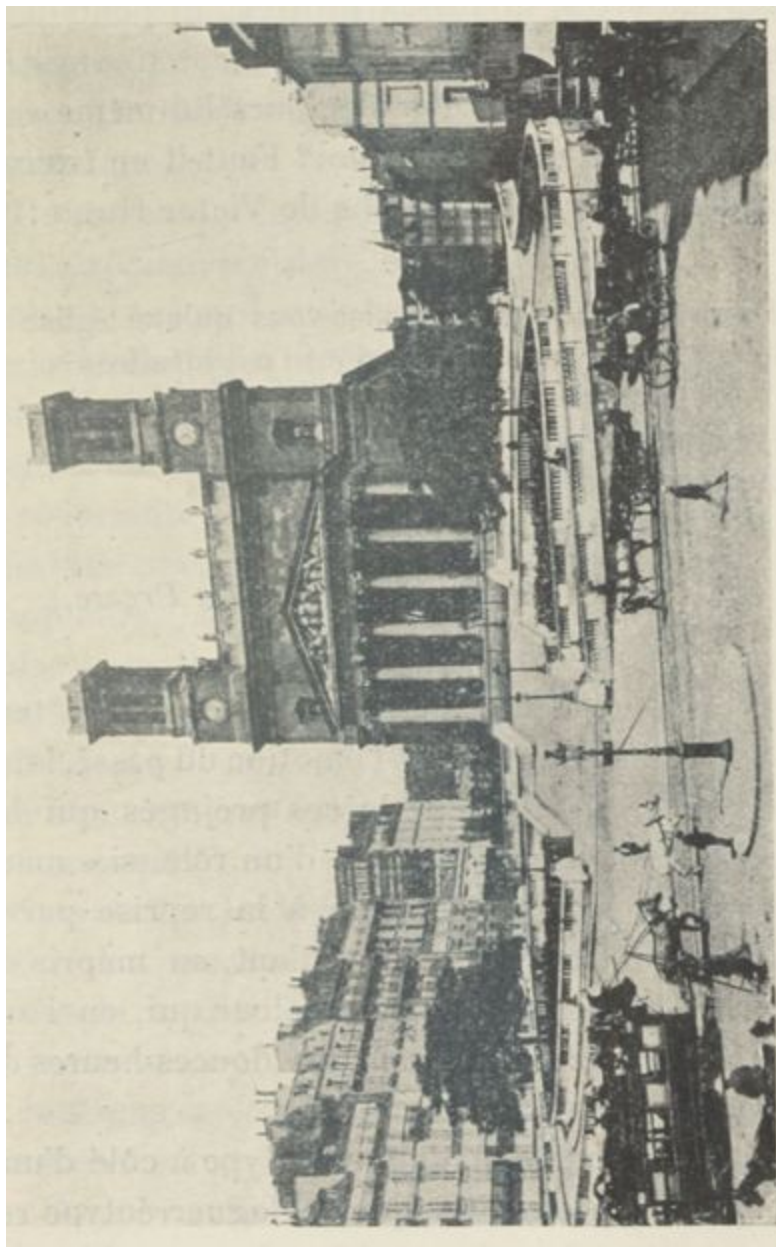
Et ces pierres, lentement et difficilement rassemblées, jouissent d'une immunité singulière !

C'est ainsi que notre injustice pour l'architecture présente (que nous examinons au chapitre suivant) est due en partie à ce mirage obsédant de l'antiquité, à une sorte de snobisme qui semble éternellement nous vouer à l'infériorité comparative des siècles.

« Ainsi on achève en ce moment une église anglicane, avenue de l'Alma. Elle est toute neuve, toute blanche, curieuse à voir. Et les connaisseurs de grommeler : « Ces architectes d'aujourd'hui ne savent plus rien faire ! Hélas ! où sont les sublimes artistes du XIII^e siècle qui faisaient jaillir du sol de si beaux clochers vers le ciel ! »

« Or, le hideux clocher de l'avenue de l'Alma est la copie scrupuleusement fidèle d'une admirable église de Caen, Saint-Étienne, qui date du XI^e siècle. Je connais un marchand de produits chimiques, très enrichi par l'aniline, qui avait acheté les ruines d'un château féodal ! Il a dépensé des millions à rendre au manoir son primitif aspect. Rien ne manque à la clef : ni pierres massives, ni fossés traîtres, ni ponts-levis hypocrites.

FIG. 223. – Saint-Vincent-de Paul [commencée par Lepère (1824), terminée par Hittorf] et la place La Fayette (Paris).



« Pourtant, le paysan des alentours lui-même sent
« que ce n'est pas ça ». Pourquoi ? Faut-il en trouver le
motif dans cette belle strophe de Victor Hugo :

Voulez-vous qu'une tour, voulez-vous qu'une
église
Soient de ces monuments dont l'œil idéalise
La forme et la hauteur ?
Attendez que de mousse elles soient revêtues ;
Et laissez travailler à toutes les statues
Le Temps, ce grand sculpteur !
(La Presse.)

Oui, certes, le poète n'a point tort, le passé a toujours raison ; il demeure dans l'émotion du passé, lointain et cher souvenir, un de ces préjugés qui lui profite. Au théâtre, le créateur d'un rôle, si « mauvais » fût-il, ne sera jamais égalé à la reprise par le meilleur des acteurs, ainsi le veulent, au mépris de toute équité, les témoins de ce créateur qui, en l'auréolant indignement, repassent les douces heures de leur jeunesse sans pareille.

Goûtez la douceur d'un daguerréotype à côté d'une photographie moderne, lorsque ce daguerréotype représente un être cher disparu ! La photographie moderne est inférieure !... et cependant...

Le snobisme, d'autre part, a des « revenez-y » coupables. L'enthousiasme artistique a sa mode. De temps en temps on exhume quelque notoriété pour l'honorer d'une « rare » admiration et il fut un temps où la littérature voulait excessivement ressembler à la musique.

De même il y eut la couleur (exagérée) des mots et, aujourd'hui, les arts plastiques ont peine à se défendre contre l'idée littéraire, si séduisante pour les mauvais peintres et sculpteurs, qui, en guise de métier, n'ont que la pensée que les littérateurs veulent voir à toute force dans leur galimatias.

Si toutefois, les arts entre eux sont solidaires, le parallélisme de l'architecture avec la musique mérite une mention toute particulière. Écoutons sur ce point Viollet-le-Duc :

FIG. 224. — Église Saint-Augustin (Paris), par V. Baltard.



« On me confiait à un vieux domestique qui me menait promener où sa fantaisie le conduisait.

« Un jour il me fit entrer dans l'église de Notre-Dame et me portait dans ses bras, car la foule était grande. La cathédrale était tendue de noir. Mes regards se fixèrent sur les vitraux de la rose méridionale à travers laquelle passaient les rayons du soleil, colorés des nuances les plus éclatantes.

« Je vois encore la place où nous étions arrêtés par la foule. Tout à coup les grandes orgues se firent entendre ; pour moi c'était la rose que j'avais devant les yeux qui chantait.

« Mon vieux guide voulut en vain me détromper ; sous cette impression de plus en plus vive — puisque dans mon imagination j'en venais à croire que tels panneaux de vitraux produisaient des sons graves, tels autres des sons aigus — je fus saisi d'une si belle terreur qu'il fallut me faire sortir. »

On a dit d'autre part, d'une manière pittoresque, « que le trombone était le maçon de l'architecture », et Novalis, parlant d'un beau monument, le qualifie de « musique pétrifiée » et Goëthe de « musique muette. »

Et en effet, un édifice sans symétrie, sans ordre ni proportion, ressemble à de la musique écrite sans plan, de même que dans un beau monument on ne saurait, sans nuire à son équilibre, ajouter une fenêtre ni en retrancher une.

Tout art, enfin, comporte une harmonie sans cependant qu'il transige avec son but ni avec sa propre signification.

Et, précisément, il est piquant de constater l'inertie de nos époques où l'architecture comme le mobilier résistent si violemment à l'harmonie impulsive du romantisme à la fois chanté par la littérature, la peinture et la sculpture.

Les poètes : Lamartine, A. de Vigny, V. Hugo, A. de Musset ; les peintres : Géricault, E. Delacroix, A. Scheffer ; les sculpteurs : David d'Angers, Rude, Barye, s'évertuaient triomphalement à l'originalité, tandis que l'art monumental et décoratif dégénérait sans idées, sans énergie !

Ainsi, au plus beau moment de notre génie, au plus fort de nos aspirations intellectuelles — réaction contre L. David, lutte homérique de Delacroix, apôtre de la couleur, contre Ingres, champion du dessin (pour ne parler que des arts plastiques) — la banalité, le goût le plus déplorable hantaient la maison et son décor.

FIG. 225. — Basilique du Sacré-Cœur (Paris), par Abadie.



Et l'on pourrait trouver en partie la cause de cette indigence dans ce « simili » dont nous parlâmes, simili si caractéristique dès ces époques vouées à la vulgarisation par la décadence de l'amour du Beau due à la science triomphante de l'art.

Simili propagé par le perfectionnement de la machine qui débite à la grosse, au profit d'un bas idéal, des produits frelatés ; simili acclamé par une foule sans éducation artistique qui veut jouir et parader quand même.

Et, le triomphe de l' « article de Paris », du bijou estampé, fourré ; les mérites vulgaires du ruolz qui imite l'argent comme le titre Fix joue l'or et le verre taillé le diamant, ne méritaient pas moins que ce vrai dédain.

Aussi bien l'industrie d'art succombait alors à une sorte de mépris qu'il importait à nos jours de venger.

Il nous tarde, maintenant, d'ébaucher la physionomie de notre « style » si l'on peut dire, et mieux, des tendances de notre heure vers ce style. Nous avons confondu à dessein les temps indifférents à tout progrès d'art et, effectivement,

nous savons que rien de caractéristique ne s'offre à l'attention, depuis l'époque du premier Empire.

Si fait, sans parler de tant de misérables bâtisses dont la médiocrité consacrée est devenue d'acceptation habituelle et banale, répétitions, décalques, mauvaises adaptations et autres boiteuses conceptions dans le monument et le mobilier chers à Louis-Philippe, à Napoléon, III à Thiers, à Grévy, etc. ; sans parler donc de ces vulgarités, on voudrait stigmatiser les efforts actuels en montrant la tour Eiffel !

Mais la tour Eiffel, d'abord, relève de l'ingénieur, et l'Hôtel des Postes, par exemple, non plus que le théâtre du Châtelet et l'église Saint-Augustin ([fig. 224](#)) ne résument pas le caractère architectural actuel. Ces reproches sont caducs.

De même, les artistes du meuble moderne ne sauraient être rendus responsables du hideux fauteuil Voltaire.

Certes la manufacture de meubles débitant des intérieurs « de style » sévit ; certes le « plaqué », le « toc » inondent le marché, c'est-à-dire suffisent à la catégorie moyenne qui peut se contenter de l'ébénisterie anonyme.

C'est enfin le faubourg Saint-Antoine qui est encore roi ; mais est-ce à dire que l'on ne tend pas à revenir aux beaux temps du meuble dessiné, paré, signé par de vrais artistes ?

Et pareillement, s'imagine-t-on que les architectes, cédant sous le poids des chefs-d'œuvre passés, sont condamnés éternellement à se répéter jusqu'à l'épuisement ?

Que non pas, et c'est ce mouvement de renouveau qui fera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE XV

L'Art Nouveau ou « modern-style »

Au début de notre travail, nous avons nettement découragé les prétentions d'un style d'improvisation qui contredirait initialement à l'idée même du style, consacré seul par le recul des années.

Nous savons aussi que le caractère d'une époque ne peut être déduit en un jour et qu'un geste instantané ne suffit point pour être déclaré immortel.

Ceci établi, nous devons reconnaître l'essor d'une nouvelle tendance d'art dont au moins les bases d'étude sont tangibles.

On revient, ni plus ni moins, au point où les premiers artistes de la forme ont débuté. C'est là une originalité qui peut surprendre, mais c'est toute l'originalité de cet « art nouveau » ! Et elle n'est pas moindre.

Expliquons-nous. L'inspiration naît de l'étude de la nature, on copie la fleur, on l'adapte, puis on la stylise c'est-à-dire que cette fleur, de siècle en siècle, subit une admirable altération (nous connaissons le sort de la feuille d'acanthé) entre les mains des artistes divers, suivant leur idéal différent.

D'autre part, la forme inspirée par la nature, pour s'adapter aux nécessités pratiques et aux besoins, est façonnée, torturée par l'ingéniosité des artistes, plus ou moins parfaitement, mais toujours selon des conceptions variées.

Or, ces conceptions tendent progressivement à un résultat de confortable qui ne doit point exister en dehors

de la beauté. Car c'est là tout le secret des styles de servir le confort sans nuire à l'esthétique.

Ainsi donc, si l'on débute par être mal assis, mal couché, etc., on finit par être confortablement assis et couché, progrès dont les effets ne se sont pas fait sentir en un jour sans doute (on est en droit de le croire, tant les bons lits et les bons fauteuils sont laids), parce que l'idée esthétique dominait le vil bien-être.

Nous trouvons la preuve de cette dernière assertion dans le non-confort des meubles « modern style », de certains si l'on veut, parmi les plus beaux.

Mais n'anticipons pas. Voici donc nos artistes modernes revenus aux débuts et de l'inspiration florale et de la forme naturelle.

Comme il est juste, en contredisant au progrès dont ils veulent se détourner, en dédaignant plutôt la décadence dérivée de l'expérience des chefs-d'œuvre précédents, ils s'expriment avec une naïveté dont les maîtres de l'ébénisterie eussent souri.

En contemplant leurs descendants au travail, ces vieux maîtres depuis les temps les plus reculés eussent repassé certainement leurs tâtonnements, leurs erreurs de jadis, et leur étonnement serait vif de voir que ces débutants volontaires ne créent que sur leurs erreurs, qu'avec leurs déchets.

Eh ! quoi, vous laissez en saillie telle ligne, mais songez que j'ai dû arrondir cette même ligne pour obvier à tel inconvénient.

Eh ! quoi, vous arrondissez telle saillie et voyez cependant, de quelle ressource vous vous privez !

Ne voyez-vous donc pas que le style que nous vous avons laissé est une synthèse, et que toute synthèse est le fruit d'une élimination patiente et raisonnée ?

Mais non, l'expérience du savoir est indifférent au novateurs, ils sont las de copier et de transformer l'idée

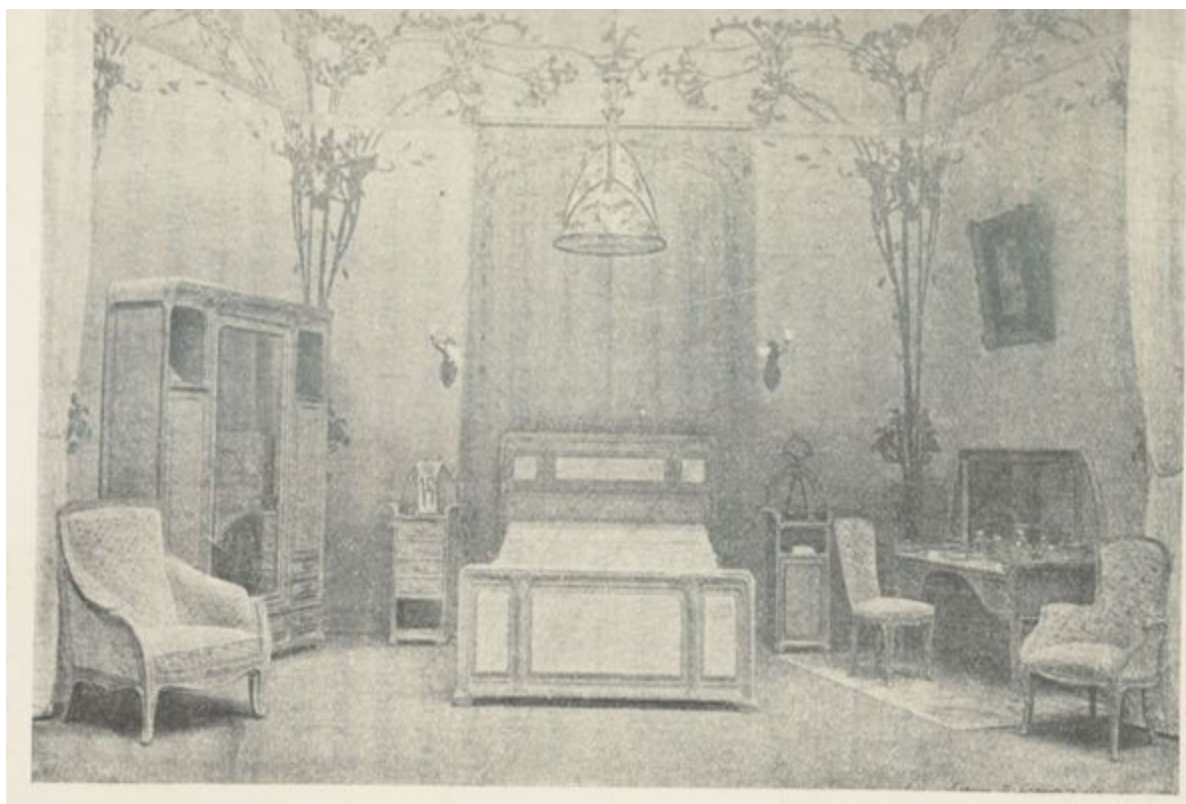
d'autrui et leur naïveté, répétons-le, est en principe toute leur originalité.

Peut-être bien aussi que leur génie trouvera sa voie différemment, peut-être bien aussi qu'il reste à glaner sur le passage des maîtres !

Et pourquoi cette renaissance serait-elle découragée ?

De toute manière il faut que les artistes protestent contre la banalité des formes convenues, contre le fabricant à la grosse. Ce dernier argue pour sa défense, que le mobilier « modern style » n'est pas de vente. Mauvais prétexte, il importe que les artistes imposent au public leurs œuvres si elles sont belles et le fabricant doit essayer de sortir du domaine de la routine, en choisissant avec goût les artistes susceptibles de remonter le mauvais courant de l'habitude et du goût dénaturé.

FIG. 226. — Chambre à coucher de style moderne par Majorette.



Aussi bien c'est le fabricant à qui l'on est redevable de l'état de choses actuel — cercle vicieux : c'est lui qui a faussé le goût du public en multipliant la laideur à bon marché, c'est-à-dire la beauté tronquée sous dehors de style.

Et cruez-vous, d'autre part, que le fabricant trouve son excuse dans le mobilier cher ? Que non pas. Il sert le bourgeois cossu avec seulement une beauté plus lourde en bois précieux, en fioritures et découpures.

Que devient le style ou sa préoccupation durant que s'écoule ce mobilier... de vente ? On n'y pense point.

Mais voici que, délaissant le fabricant dont il rougit, l'artiste va s'adonner au meuble original. Qu'importe si « l'usine » ensuite répercute ce meuble créé individuellement, est-ce que l'usine n'a point pour rôle essentiel et vital la copie « de ce qui a réussi » ?

Et il importe de réussir, il importe de transformer le goût en l'attirant vers d'autres désirs — puisque le ! fabricant ne veut pas ou ne peut pas précéder, il suivra, soyez-en sûr, et, de même malheureusement, puisqu'il gagne plus d'argent auprès du commun, il popularisera la beauté nouvelle en simili, en toc, comme il a déjà abîmé, en les vulgarisant, les précédentes beautés.

Qu'importe que la rose, après tout, orne la boutonnière d'un manant, elle est toujours une rose, et il faut d'abord trouver « la rose » de notre époque.

Et c'est à cette tâche nécessaire que l'architecture vient de s'employer, entraînant dans des dispositions nouvelles un aménagement inédit.

Examinons maintenant le reproche adressé à l'art de l'architecture d'hier (pour ne pas dire celle d'aujourd'hui, puisque nous voulons arracher à ce reproche les récentes tendances).

Point de style depuis plus d'un siècle ! Sentiers rebattus, point d'idées personnelles, etc., telles sont les litanies coutumières.

Et ces récriminations sont, à vrai dire, fort judicieuses, du moins quant au dessin et à la forme. Mais l'architecte, pour son excuse, s'est bien transformé et cela dans un sens indifférent à l'art, le plus souvent.

Il est devenu, en l'attente de chefs-d'œuvre à construire (hélas ! on n'élève plus guère de palais ou de cathédrales !) le martyr du propriétaire qui marchande à l'homme de l'art et le terrain et les agréments décoratifs.

L'architecte moderne, en un mot, s'ingénie à diminuer l'étendue de son imagination, à réduire ses rêves esthétiques au format utilitaire. L'hygiène et le confort économiquement régis sont la loi étroite et exclusive de son art.

Allez donc avec un tel programme enfanter des chefs-d'œuvre !

Pourtant on citera des palais, des églises, des hôtels, etc., bâtis récemment à prix d'or, manqués, banaux, indifférents. A cela nous répondrons que le nombre des chefs-d'œuvre, même aux plus belles époques de l'architecture, sont rares, comparativement à ceux qu'ils éclipsèrent tout à l'entour d'eux.

Pour n'en prendre qu'un exemple, quel monument voyez-vous à citer à Chartres auprès de la cathédrale ? Et de même, à côté de la cathédrale de Reims ? Vous citez Rouen ? Certes, mais combien la curiosité de certaines vieilles maisons, combien le pittoresque de certains quartiers de cette ville illusionne, plutôt qu'il ne convainc de beauté, comparativement à cette perle qu'est La cathédrale !

Non, le chef-d'œuvre monumental est rare, il est plutôt isolé parce que tout ce qui ne le valait pas semble s'être écroulé autour de lui comme pour céder à son immortalité.

Et pour prendre Paris en exemple, examinons si maintenant le XIX^e siècle et le début du siècle présent n'ont rien ajouté à sa gloire architecturale.

C'est l'instant de parler du style Garnier représenté par l'Opéra¹⁴.

En vérité, le monument de Ch. Garnier n'est pas éloigné de constituer un style.

Du moins, cette œuvre supérieure offre-t-elle un caractère propre qui est reconnaissable dans les moindres conceptions de cet artiste.

FIG. 227. — Théâtre de l'Opéra, par Ch. Garnier.



Voyez le théâtre de Monte-Carlo, voyez le cercle de la Librairie à Paris, voyez la villa du maître à Monte-Carlo, tout cela est bien du Garnier et non point dans l'excentricité du plan ni dans l'abracadabrant de la décoration (modes de distinction indignes de l'art), mais au contraire dans la sobriété et la pureté quasi conventionnelles

Et croyez-vous que le Petit-Palais, œuvre de Ch. Girault, ne soit point encore une conception digne des plus hautes ?

Et le pont Alexandre III ne vaut-il point un aqueduc construit par les Romains !

S'il y a du déjà vu dans ces chefs-d'œuvre modernes (et il y en a d'autres), cela n'est point de la faute de leurs

auteurs si les gloires du passé architectural les ont obligés à construire sur des lauriers.

Quand tout leur mérite résiderait en ce qu'ils n'ont point dérogé à leurs aînés, cela suffirait, et l'on sait, au surplus, combien il y a de trouvailles originales dans l'Opéra et le Petit-Palais, notamment.

Le devoir de l'architecte moderne, inséparable de celui du dessinateur de meubles, c'est de faire sortir la vie de la mort, c'est-à-dire de construire sur l'heure, d'après le passé mémorable. L'agriculture enterre dans son champ les détritiques des végétaux et des animaux et jette dessus une semence vivante qui se transforme en moisson opulente, grâce à ce fumier. Le scarabée dépose ses œufs dans le crottin dont la fermentation les fait éclore ; et les Égyptiens, bien avisés, firent du scarabée un symbole de vie renaissante.

D'autre part, l'originalité, en matière de construction, ne saurait être intempestive. Le n'importe quoi peut être cocasse, mais il laisse l'art indifférent et surtout l'architecture et le meuble, destinés essentiellement à servir des commodités.

Est-ce de l'originalité, par exemple, que de multiplier des saillies « amusantes » sur une façade (saillies auxquelles les précurseurs renoncèrent, guidés par l'expérience), saillies qui accrocheront à la fois la poussière et la pluie pour salir cette façade ?

FIG. 228. — Petit Palais, par E. Giraud.



Est-ce de l'originalité encore que de bâtir des meubles où l'on se cogne, que de dessiner des verres carrés où l'on ne peut boire ?

Est-ce de l'originalité que de cuire des formes céramiques, vases et autres, instables sur leur base ? Non certes, et les belles façades et les beaux meubles et les beaux verres et vases se sont débarrassés artistiquement de ces défauts dans lesquels il serait puéril de retomber sous prétexte de nouveauté.

Mais cette simplicité indiquée par l'usage est des plus délicates, elle est le comble de l'art, et les styles ne sont point autre chose, en somme, qu'une simplicité sereine.

Aussi bien, les architectes modernes aiment à souligner la faillite du côté pratique dans les chefs-d'œuvre de l'architecture passée. Ils prennent ainsi leur revanche sur le reproche d'impersonnalité.

Les anciens, disent-ils, avaient des « canons » et leur objectif intransigeant était premièrement de régner dans la façade (il y a notamment au Louvre des chambres éclairées par le bas, uniquement pour l'agrément extérieur), tandis que nous nous préoccupons tout d'abord des besoins, et

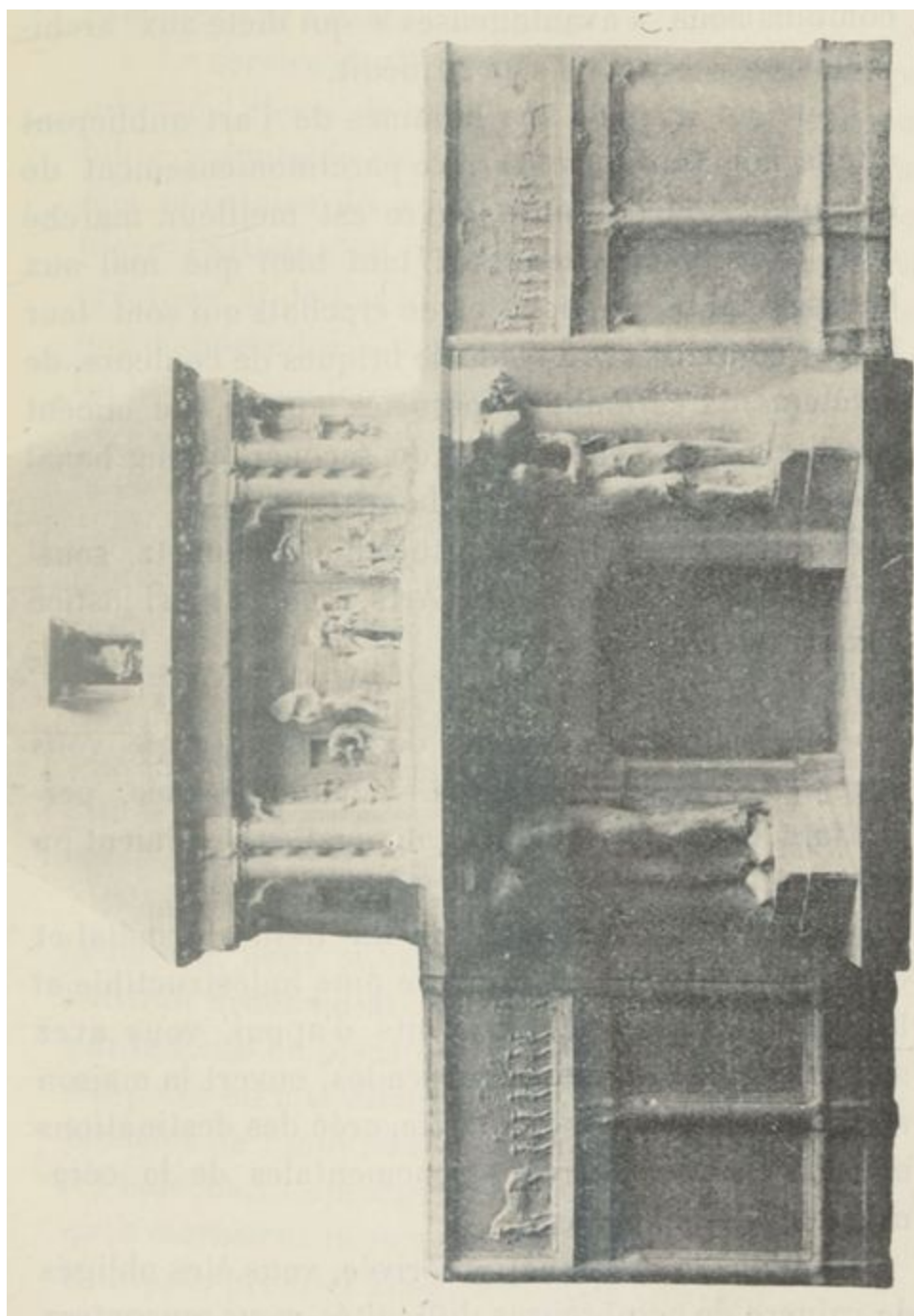
prétendons que, lorsque les besoins sont satisfaits, la forme et la formule esthétiques sont bonnes.

Programme excellent en vérité, le plus souvent réalisé, et nous dirons ensuite avec quels artifices constructifs nouveaux.

Étant donné que le temps est passé des matériaux chers, aux constructions consciencieuses comparables à celles que les siècles n'ont pu ébranler (c'est en simili, hélas ! que le rêve des architectes prend son vol lors des Expositions universelles), nous voyons aujourd'hui les lourdes murailles d'antan remplacées par de fragiles carreaux de plâtre.

Il faut natter l'œil vite et économiquement, aussi la grandeur de la pierre de taille peu à peu a-t-elle cédé le pas au pittoresque à bon marché : voici l'heure des combinaisons « avantageuses » qui dicte aux architectes un « style » d'aspect inédit.

FIG. 229. — Cheminée moderne, par J. Baffier.



Pour un instant, les hommes de l'art oublieront que le bois tout ouvré arrive parcimonieusement de l'étranger (où la main-d'œuvre est meilleur marché que chez nous) s'adaptant tant bien que mal aux bâtisses faites de boue et de crachats qui sont leur labeur courant, et, à l'aide de

briques de couleurs, de revêtements céramiques associés au fer, au ciment armé, etc., ils s'efforceront de secouer le joug banal dans un singulier idéal à rebours.

Écoutez au surplus M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, rendant ainsi justice aux architectes modernes :

« Des progrès prodigieux de la métallurgie vous avez tiré l'emploi des poutres à longue portée, permettant les baies immenses auxquelles n'auraient pu suffire ni les frontons, ni les voûtes.

« Vous avez incorporé le fin tissu du métal et donné à la matière pesante une âme indestructible et légère. En réduisant les points d'appui, vous avez ajouré les masses, évidé les façades, ouvert la maison moderne à la lumière et à la vie, créé des destinations nouvelles aux recherches ornementales de la céramique et de la verrerie.

« Si, dans la construction privée, vous êtes obligés de vaincre de nombreuses difficultés, vous rencontrez plus d'obstacles encore quand il s'agit de travaux exécutés par l'État.

« Le service des Beaux-Arts n'a pas seulement pour mission d'élever de nouveaux édifices, il a la responsabilité redoutable de conserver intactes les richesses monumentales du passé. Dans cette œuvre si complexe, l'artiste n'est plus libre de suivre son inspiration créatrice, il doit savoir oublier — tâche plus difficile que d'apprendre — les acquisitions qui ont fait de lui un homme moderne, pour retrouver, pour intéresser avec un prudent scrupule et une impartiale conscience, la pensée des maîtres. »

Et de fait, si nous poursuivons les innovations architecturales de notre époque, après leur avoir donné comme base l'emploi du fer, caractéristique, nous applaudissons maintenant à des bow-window qui transforment les façades, à des décrochements, à des souplesses de lignes inédites, à des silhouettes « amusantes

», tout au moins bien intentionnées dans leur réaction contre le déjà vu.

D'autre part, la décoration est revenue à l'esprit de la nature, nous serons donc débarrassés bientôt de l'attirail ornemental grec et, puisqu'il faut en passer par la fonte en place de ferronnerie d'art, il y a lieu d'espérer en nos architectes modernes pour que des modèles de fonte nouveaux bientôt remplacent pour les balcons, rampes, grilles, etc., les modèles surannés qui s'éternisent au nom des styles Restauration, Louis-Philippe, premier Empire et style Grévy...

Que l'on compare, au reste, les maisons de rapport de ces dernières époques avec nos présents immeubles, on goûtera déjà une avantageuse différence.

Malgré les tyrannies de l'alignement, une quasi-diversité, née de l'émulation imaginative, rompt la monotonie des immeubles, leur souffle un aspect différentiel.

Il n'est pas même jusqu'à nos boutiques qui, dans la rue, ne veuillent se distinguer.

Voyez, on a rompu avec le cadre rigide et l'on recherche des profils, des reliefs pittoresques. Les étalages, encore, ont bien changé depuis nos pères !

En un mot, si le propriétaire a le bon goût de souscrire aux originalités de l'homme de l'art, il ne pourra que s'en féliciter ; mais, hélas ! tous les propriétaires n'ont point renoncé à la routine qui veut une maison-type, et, d'autre part, tous les architectes ne sont pas animés d'une flamme originale !

Aussi bien, pour revenir à l'esprit moderne, l'architecture inspiratrice du décor à l'intérieur a commencé son évolution et le meuble doit suivre cette évolution.

Des pièces aux audacieux angles arrondis ont conseillé des meubles nouveaux, puis la mode s'en est mêlée et décréta des peintures blanches sur lesquelles les bois clairs devaient chanter à l'unisson. L'unité des pièces, encore, fut

brusquée, fut chavirée et, non sans agrément, la rectitude consacrée reçut enfin un choc.

On objectera à cette tendance révolutionnaire l'inconvénient d'une originalité qui, dans une maison de rapport, peut ne point être au goût du locataire à moins qu'elle ne contredise à l'esprit de son mobilier.

Certes, les encoignures sont davantage accessibles à la généralité du meuble que les angles arrondis et, sur les murs laqués de couleurs claires, les meubles de style ancien font déplorable figure.

FIG. 230. — Un plat (faïence), par Bernard Palissy (Musée du Louvre).



D'autre part, les pâtisseries décoratives : lambris, moulures, rosaces du plafond, etc., qui constituent le

« fini » des pièces vouées au locataire, contreviennent singulièrement au propre goût, au propre mobilier du dit locataire, s'ils ne sont point d'une banalité classique.

Ici, le tact de l'architecte consiste à être richement, mais sobrement impersonnel ; il devra se borner à supposer que celui qui habitera sa maison ne desservira pas son œuvre. Quant à imposer des décors immuables au décor mobile, il n'y faut pas songer, du moins pour l'instant où les arts architectural et du mobilier ne communient point encore d'originalité.

Bref, le style nouveau qui pointe dans l'architecture, avec toutes ses promesses savoureuses, lorsqu'il sera au point, c'est-à-dire débarrassé de ses exagérations et converti à un goût pur dans la simplicité, marquera certainement dans notre époque. En tout cas il aura rompu avec l'impersonnalité précédente, coûte que coûte, et cette volonté originale mérite bien d'être encouragée et célébrée.

Aussi bien, nous ne quitterons pas l'architecture française moderne sans reviser, à propos d'originalité, les architectures à partir du style François I^{er} par exemple, dont l'unité put donner le change, en dépit de l'action des artistes italiens, à un véritable art national.

Eh vérité, il n'y a pas d'art national pour les modernes que celui qui sort, pour ainsi dire, des entrailles de la nation elle-même, comme le symbole et l'expression éloquente du système des idées et des sentiments qui forment la base de ses institutions, constituent sa vie collective et marquent son génie spécial.

Il en fut ainsi de l'art égyptien, du grec et du gothique, tandis que les formes d'art qui proviennent d'emprunts plus ou moins habilement juxtaposés et physiquement harmonisés, réalisés au surplus sous le patronage des rois et des seigneurs, sans le concours constant et prolongé du

peuple, ne sont pas des formes d'un art national, mais simplement d'un art royal.

Ces réflexions s'appliquent aussi bien à l'architecture de Louis XIV qu'à celle de François I^{er}. Parmi les Bourbons, c'est Louis XIV qui a joui de l'autorité la moins contestée et dont l'architecture offre le plus d'unité, nous ajouterions même : de caractère national, si le roi et la grande aristocratie pouvaient être considérés comme la nation, à une époque aussi avancée de la civilisation moderne.

Dans l'intervalle de ces deux règnes, l'art a manqué d'inspiration collective et de haute influence unitaire dans notre pays ; il a vécu plus que jamais d'emprunts, il est devenu érudit, riche, souvent délicat et souvent sensuel, mais il a cessé de représenter franchement un système d'idées et de sentiments clairement définis comme au moyen âge, et l'originalité s'en va s'affaiblissant.

L'architecture de Henri II, malgré le grand nom de Philibert Delorme, appartient à cette catégorie de l'art qui décline encore avec les derniers Valois. Avec les Bourbons s'accuse l'influence des Flamands dont le goût pour les formes un peu lourdes (dont leurs femmes donnent l'exemple) est partagé par l'Espagne. alors si puissante, si riche, si dominante.

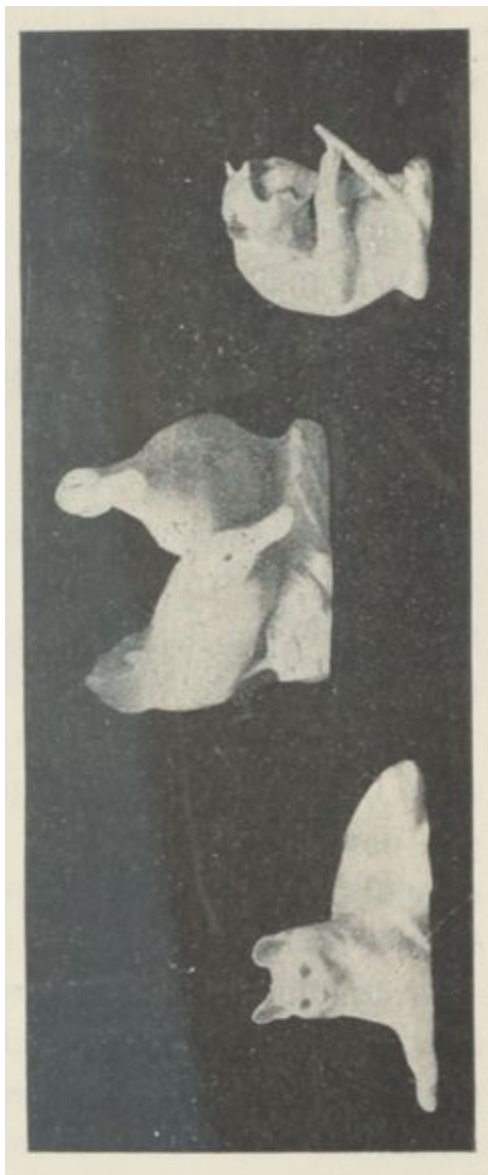
Le point culminant architectural des Bourbons est atteint, répétons-le, sous Louis XIV. Il est vrai que, sous le règne de ce prince, il y eut une unité d'esprit et une harmonie générale des choses bien propres à caractériser une période d'apogée national ; mais il existe aussi en Europe un état général de lutte, de trouble profond dans les idées né avec la réforme qui neutralise les bienfaits durables que l'on pouvait attendre de l'ordre intérieur national, et les peuples modernes n'ont pu encore asseoir les fondations solides qui doivent porter le régime évolutif destiné à remplacer celui du moyen âge.

A l'ordre compressif de Louis XIV succède la réaction de la régence et de Louis XV. A la gravité succède la grâce, à l'ordre et à la majesté se substituent, dans la vie sociale comme dans l'architecture, le confort et le caprice. C'est le règne des femmes.

Le règne de Louis XVI forme la limite de ce mouvement. Le style Louis XVI marque la transition entre l'architecture des Bourbons et celle qui doit suivre. Il est caractérisé par un retour plus général vers l'antiquité qu'explique le penchant qui se prononçait chaque jour davantage du côté des études sérieuses et des sentiments graves. Ce style, succédant aux fantaisies « rocailles » du style Louis XV, fut un hommage rendu à la sagesse et à la raison, à la suite d'une période de débauche, d'esprit et de goût. Ce fut le régime après l'orgie. Toutefois, les réformateurs de la fin du XVIII^e siècle voulurent trop emprunter à l'antiquité, n'observant pas d'assez près Les signes de leur temps. Ils demandèrent trop à une érudition défectueuse.

C'est alors qu'on voit apparaître enfin ce qu'on appelle l'école classique, qui considère les œuvres d'art grecques et romaines non plus simplement comme des expressions du système des idées antiques, mais comme des manifestations des sentiments de la beauté absolue. Or c'est là une école dangereusement conservatrice et fatalement rétrograde que cette école classique, endehors de l'enseignement. Aussi bien venons-nous de souhaiter bonne chance à une architecture novatrice, sous toutes réserves, de logique et de beauté respectueuse, mais non esclave, du passé.

FIG. 231. - Statuettes en faïence de la Manufacture royale de Copenhague.



Nous aborderons maintenant le style du mobilier moderne.

Le style, si l'on peut dire, du mobilier moderne, est sorti des sentiers battus en rebroussant chemin, répétons-le. Son originalité est donc piquante plutôt que très rationnelle et cependant, cette originalité est séduisante envisagée dans l'ensemble.

Car le meuble « art nouveau » est dépaycé s'il ne s'accorde avec tout un mobilier ad hoc ; l'air même qu'il respire, c'est-à-dire le fond sur lequel il se détache, son ambiance, réclament une harmonie que l'artiste a dessinée avec autant de ferveur que la forme de ce meuble lui-même. Les mobiliers de style sévère ressortaient sur des tapisseries sombres et les mobiliers « modern-style », gais avec leurs bois tendres et clairs, désirent un décor souriant approprié.

Et des papiers spéciaux, des tentures (velours et salin Liberty), des toiles imprimées, des Lapis chantent des nuances fraîches aux dessins inédits, singulièrement troublants, sur lesquels le moindre meuble ou bibelot prend l'importance qu'il doit avoir.

Les meubles encore ont tendance à perfectionner leur utilité ; ils s'agrémentent d'étagères, perdant dès lors leur désignation stricte. Il y a des armoires-bureaux, des tables-crédences, etc.

Répudiant la colonne, ces meubles empruntent à l'arbre ses racines, pour les bâtis, à la flore son ornementation. En un mot, soit en bois blanc naturel ou verni de tons légers, soit en noyer ou en tous autres bois sombres, ces meubles que des ferrures originales, que des céramiques étranges décoorent, veulent traduire leur époque et ils y parviennent.

Leur étrangeté peut rebuter au premier abord, simple question d'habitude, et il importerait, en somme, que notre civilisation moderne fasse fête au meuble qui lui est dédié — cela serait en faveur de son éclectisme et encouragerait comme il sied, le retour à l'initiative merveilleuse des ouvriers d'art si glorieux aux siècles de l'art sans épithète.

FIG. 232. — Statuettes en faïence de la Manufacture royale de Copenhague.



Il faut songer que, sous le prétexte « d'art nouveau », l'aspect décoratif du moindre bibelot s'est modifié jusque dans l'industrie et le commerce et que, quelle que soit la matière employée, les moules, matrices et poncifs, les clichés et estampages, tendent à personnifier notre époque : il n'est pas jusqu'au papier tenture qui n'ait varié ses éternelles impressions, et la typographie même a fait fondre des caractères inédits qui s'ingénient à être la marque de notre siècle.

Certes l'art dit « nouveau » avec une crâne présomption a ses débordements et ses incohérences, mais il serait justice de lui concéder la beauté qu'il déduit de la moindre matière.

Ce n'est plus exclusivement la matière précieuse qui vient en aide maintenant à l'œuvre d'art ; de grossières poteries, des simples grès, illusionnent d'un charme équivalent, par la simple volonté de leur créateur. C'est en somme la matière domptée par l'artiste, au lieu de l'orfèvrerie triomphante d'abord au poids de l'or.

Bref, l'art décoratif moderne, avec sa liberté et son audace lorsqu'il sera équilibré, nous vaudra une beauté

typique lorsque surtout nous aurons francisé sa froideur, car il ne faut pas oublier que le « modern style » nous vient principalement d'Autriche, de Suisse et d'Angleterre : d'où la nécessité de le convertir à nos mœurs.

Déjà de grands progrès ont été réalisés, la stylisation dite en coup de fouet, notamment, a fait long feu et l'extravagance du début a été tempérée par de vrais artistes qui ne dédaignent pas de combattre la pacotille.

Les Dufrène, de Feure, Verneuil, Waroquier, Gallerey, Belleville, Decorchemont, Cossard, Chadel, etc., sont à célébrer tant pour la fertilité de leurs inventions originales que pour l'intelligence de leurs adaptations en tous genres et métiers.

Et il nous faut savoir gré encore à Bellery-Desfontaines, à Rupert-Carabin, à Dampt, à Majorelle, à Jallot, à P. Follet et tutti quanti de livrer le bon combat contre le commerce du faubourg Saint-Antoine, de même que les potiers et céramistes comme Dalpeyrat, Delaherche, Lachenal, Decœur, Clément Massier, Bigot, et les verriers comme Gallé, méritent d'être applaudis en leurs recherches distinguées.

FIG. 233. — Cendrier (étain), par Desbois.



Aussi bien le bijou a conquis, grâce à Falize, à H. Vever, à O. Massin et à Lalique, entre autres, sa personnalité.

Personnalité due tant à l'originalité de la forme qu'à la délicatesse des gemmes combinées. Bijoux excentriques, parfois excessivement, bagues, pendentifs trop « marquants », mais d'une saveur bien typique, pourvu qu'ils ne versent pas dans le snobisme de certaine « rareté ». Et l'étain revit ses beaux jours modernes avec Desbois (fig. 233), A. Charpentier, Baffier, etc.

D'autre part, les reliures de Kieffer, de Prouvé, de Bénédictus, de Saint-André, de M^{me} Jeanmaire ont bien la tournure de leur époque, ainsi que les dentelles et broderies de M^{lle} Bunoust, de M^{mes} Berthelot et Ory-Robin, par exemple.

Mêlée bienfaisante d'artistes, d'artisans ou de perspicaces entrepreneurs, résultats voulus ou dus au hasard (grès flammés, verre irisé), mais triomphe toujours d'une beauté artistique dont le résultat seul vaut.

Et l'essor artistique désorienté de notre art en général, sans écoles, contradictoire, revit tout en cette étrangeté, en ce chaos toujours intéressant lorsqu'il émane d'une conviction et offre une sensation non malade.

La forme, la ligne et la couleur ont raison de réagir contre la photographie dépoétisante ; mais, si l'on veut s'affranchir du commun et du précis photographiques, il serait dangereux d'extraire un idéal du morbide, du déchet, de la mort.

La décadence guetterait de tels efforts frappés d'hystérie et d'impuissance, car lorsque l'on est dégoûté d'une médaille, ce n'est point une raison pour se pâmer sur son revers.

L'art doit être noble et sain, et l'on peut avoir confiance en une rénovation basée sur des principes qui ne devront rien qu'au rationnel et à l'esthétique, suivant l'exemple sublime que nous ont tracé les siècles.

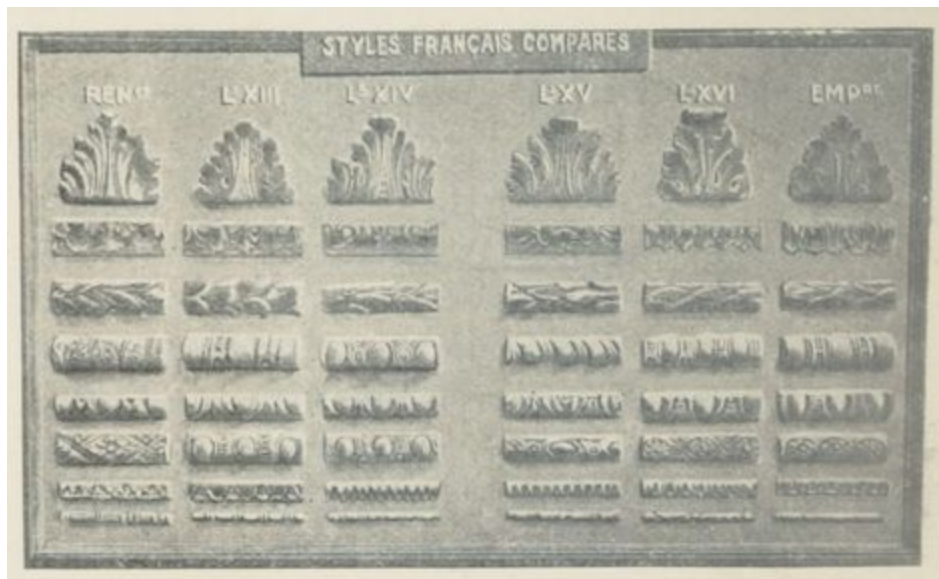
CHAPITRE XVI

Récapitulation

Dans notre récapitulation, nous envisagerons un mode pratique de précision dont les tableaux et les planches de G. Mallet nous fournissent l'aubaine.

FIG. 234. — Styles français comparés (Feuilles d'acanthé et moulures ornées).

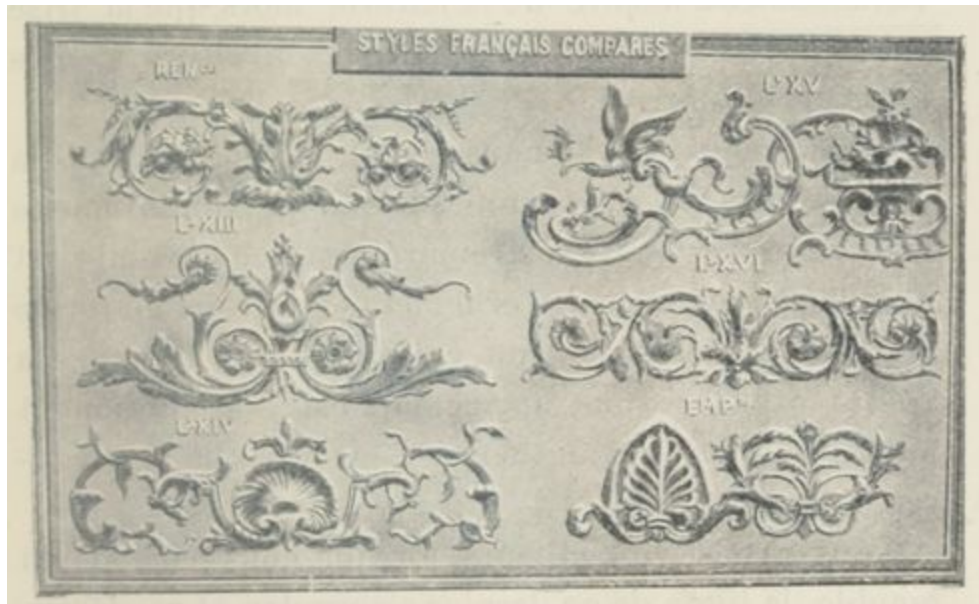
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Aussi bien, c'est en s'imprégnant de certaines particularités visuelles que l'étude des styles s'accroît et se fortifie. Nous ne craignons donc pas de revenir sur les palmettes (fig. 234) que le lecteur aperçut au début de notre travail et qu'il approfondira maintenant dans leurs métamorphoses purement nationales. Les modifications de la palmette à travers les époques sont intéressantes à suivre en leurs nuances : elle est plus ou moins lourde, plus ou moins déchiquetée, plus ou moins tourmentée selon les

styles desquels elle se recommande et, pareillement les moulures ornées (même planche que les palmettes) ont l'esprit de leur temps.

FIG. 235. — Styles français comparés (Frises).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Moulures en bois naturel, plutôt, sous la Renaissance et sous Louis XIII ; moulures dorées sous Louis XIV, peintes en couleurs claires sous Louis XV et Louis XVI ; moulures tour à tour pesantes ou légères, enfin, dont nous comparerons la beauté différente et ingénieusement synoptique.

Examinons ensuite les frises (fig. 235). La frise Renaissance s'inspire de la nature, alors que la frise Louis XIII s'en dégage et, celle désinvolture va dès lors s'accentuer.

Effectivement la fameuse coquille apparaît dans la frise Louis XIV aux arabesques déjà tumultueuses mais, sous Louis XV, on remarquera que la volute est double et reliée par des ornements verticaux en forme d'O ou d'I. Au surplus, à celle dernière époque, la volute exagère son caprice, elle est singulièrement « tarabiscotée » et sa grâce n'obéit guère à une pensée de symétrie.

Nous avons vu d'ailleurs, lorsque nous parlions du meuble, la ligne de ce dernier s'enrouler et se dérouler avec une horreur de la ligne droite caractéristique.

Mais c'est le style Louis XVI qui revient à la mesure et à l'ordonnance correcte, témoin la frise que le lecteur a sous les yeux, aux rinceaux alternants parallèles et de volumes égaux.

D'autre part, la frise Empire ne nous étonnera pas. Elle est schématique et froide. Voyez la palmette desséchée, hors nature, méconnaissable, accouplée dans un motif sans aménité, avec un feuillage à peine vivant...

Si nous nous arrêtons maintenant aux masques de la figure 236, nous remarquons :

1° L'une des figures fantastiques qu'affectionnait la Renaissance dans son retour à l'invention originale ;

2° La tête d'amour entourée d'ailes, et enguirlandée de fleurs, chère à l'époque Louis XIII. Cette tête d'amour, qui n'est point celle d'un enfant, porte au milieu du front, généralement, une perle allongée ;

FIG. 236. — Styles français comparés (Masques).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



3° Un masque de satyre singulièrement coiffé d'une coquille ou d'une sorte de palme aux nervures perlées. Cette coquille, ou palme en forme de soleil, personnifie bien l'époque de Louis XIV ;

4° Une tête de faune, couronnée de pampres, nous ramène au temps de Louis XV. Ce faune se présente à notre imagination, dans un décor papillonnant d'amours taquins semés à foison par F. Boucher ;

5° Une tête de femme souriante, coiffée d'une couronne de laurier dont les nattes de cheveux viennent former comme un nœud de ruban sous le menton. A cette époque Louis XV, la feuille de laurier et la perle qui est le fruit de cet arbre sont caractéristiques dans le décor, et le nœud de ruban, indiqué par les cheveux de cette tête de femme, ne l'est pas moins ;

6° Le masque empire aux lignes grecques, impeccables et mornes après le sourire et la vie précédents. Le front de la Vénus est ceint d'un bandeau, et sa chevelure s'est soudain figée en mèches rigides.

Bien que ces masques soient aussi typiques {que possible, il est évident que leur examen ne saurait inspirer que des observations générales ; aussi bien les aperçus suffisent à l'esprit averti et l'étude personnelle fera le reste.

Nous passerons maintenant à la [figure 237](#) (chapiteaux).

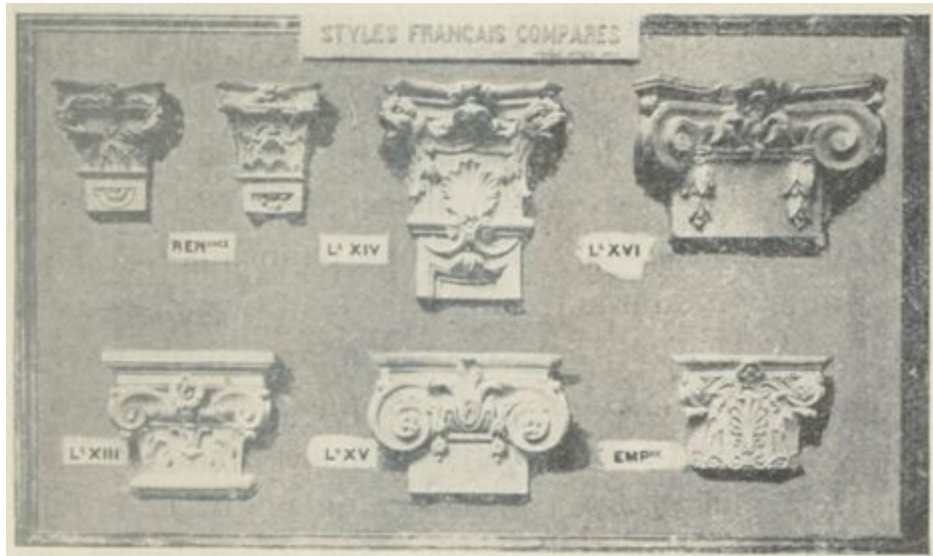
Les chapiteaux de la Renaissance jouent naturellement sur la donnée antique, mais avec quel tact, avec quelle fantaisie ! Chapiteaux élégants où cumulent les personnages, les fleurs, les fruits dans un pêle-mêle léger, au bout d'une colonne dont nous avons dit tout L'esprit.

Le chapiteau Louis XIII. lui, s'étale lourdement et majestueusement sans faste sinon sans tristesse et, c'est au chapiteau Louis XIV qu'il appartient d'être particulièrement brillant. Toutefois, dans sa belle désinvolture, la coquille caractéristique demeure le pivot de la composition et, sous Louis XV, le chapiteau retourne à

la forme ionique agrémentée, cependant, d'un feuillage discret.

Les volutes, à cette époque, sont de rigueur, nous le savons, et il faut louer leur sagesse à côté du tortillement général du décor.

FIG. 237. — Styles français comparés (Chapiteaux)
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Sous Louis XVI, le chapiteau a conservé les volutes, mais il a accentué les chutes de feuillage et ce feuillage est encore du laurier.

Quant au chapiteau empire, il nous revient avec ses pareilles silhouettes schématiques, avec sa maigre palmette et ses feuillages sans vie.

Aussi bien notre époque a vu naître un ordre français que nous ne saurions passer sous silence. Cet ordre français est reconnaissable à son chapiteau ressemblant au corinthien, orné d'attributs empruntés aux divers gouvernements français : fleurs de lis, aigles, coqs, etc. Le chapiteau moderne, au reste, n'est qu'une variation des ordres précédents indiqués premièrement par le composite, échappant à la fêrle du corinthien. C'est-à-dire que les

architectes de nos jours interprètent le chapiteau à leur guise, sans toutefois négliger la silhouette classique.

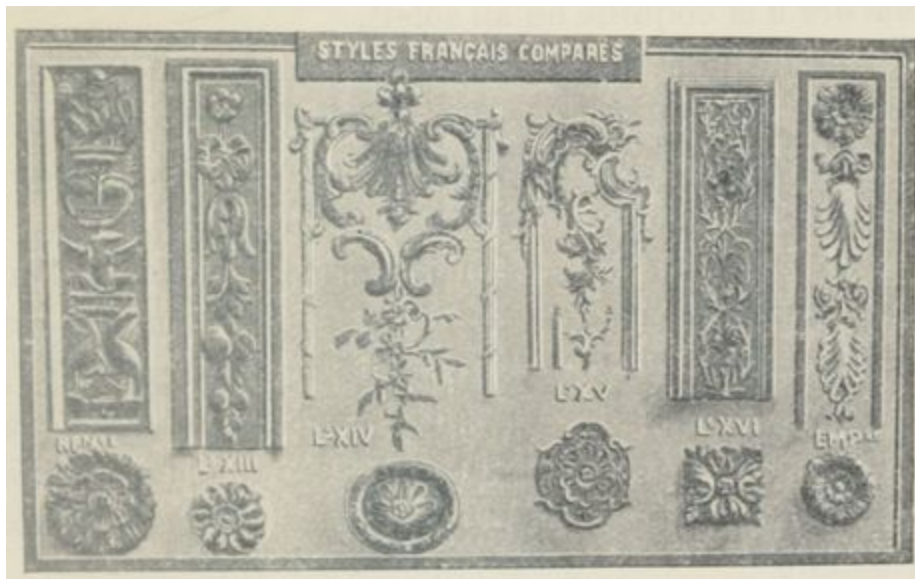
Nous voilà, ensuite, arrivés aux panneaux (fig. 238). Les panneaux sous la Renaissance sont singulièrement touffus. Voici des successions d'amours, de chimères et autres personnages fantastiques, d'oiseaux, de vases, mêlés à des rinceaux, à des rubans, etc., et, le style Louis XIII se contentera de tempérer la fantaisie et la fougue précédentes. Son décor favori, au surplus, sera le fruit et le feuillage naturels. La stylisation n'apparaîtra guère que plus tard, sous Louis XIV.

Sous Louis XIV, en effet, l'aspect naturel de la composition s'est évanoui. La coquille ou la palme s'est épanouie, purement décorative, au milieu de croissants très ouverts. Et l'on remarquera que ces croissants sont marqués de petits 0 typiques, et que les panneaux de l'époque sont encore, ainsi que les motifs, dans l'axe vertical.

Ce n'est que sous Louis XV que les panneaux vont être contorsionnés, se moquant ainsi de la rectitude dans la fantaisie du décor, dans le caprice de la volute étrangement désinvolte.

Mais sous Louis XVI, réapparition de la ligne droite. La palme symétrique reviendra à un enlacement placide, à un équilibre, à une mesure qui s'accentueront encore sous l'Empire.

FIG. 238. — Styles français comparés (Panneaux).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Hélas ! l'Empire ressasse sa morne, son aride palmette, il est vrai qu'elle sera dorée ou peinte, désirant trancher sur le décor ambiant, coûte que coûte..

Les rosaces, d'autre part (même planche), appartiennent bien aux panneaux de leur époque, bien qu'elles soient peu typiques à la Renaissance et sous Louis XIII. Tout au plus peut-on constater davantage de vie et d'enthousiasme dans la rosace Renaissance que dans celle de Louis XIII et, nous ne reconnaissons dans la rosace Louis XIV que les 0 déjà signalés dans ce style, ces 0 qui ornent l'ovale de cette rosace.

Cependant, rien que l'ovale de cette rosace est remarquable, sans être néanmoins particulier à ce style, alors que le motif du milieu semble se rattacher encore à la coquille ou au soleil.

Aussi bien la rosace Louis XV saute aux yeux. Le caprice de ses volutes percées à jour d'ornements cylindriques, le fouillis capricieux de cette rosace qui n'est ni ronde ni ovale sont bien typiques.

Et sous Louis XVI, voici la rosace... carrée si l'on peut dire. Rosace discrète où le feuillage naturel est

ingénieusement représenté sans être dénaturé.

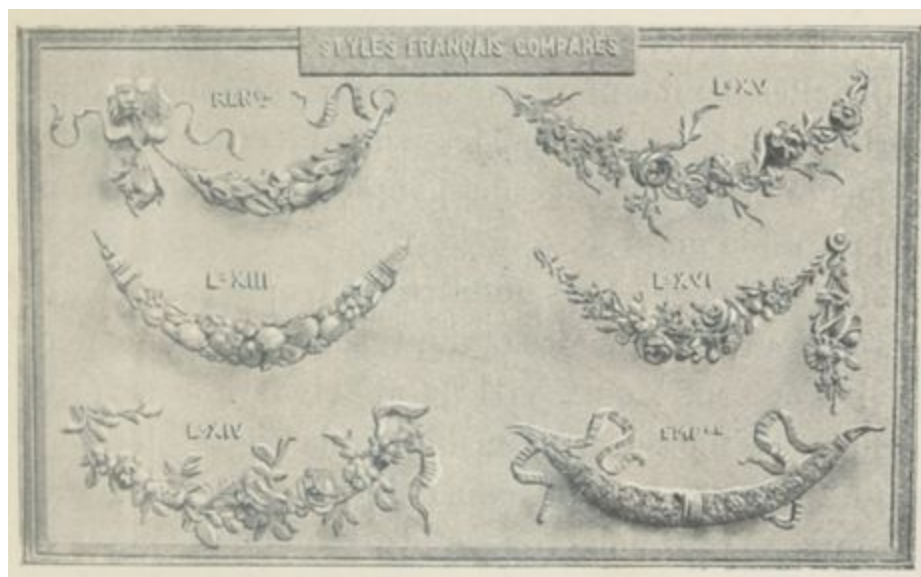
Le style Empire, enfin, a la rosace qu'il mérite. Sa palmette squelettique alternant avec quelque feuille d'eau, pour ne point déplaire aux Grecs et aux Romains.

Mais ces panneaux, au surplus, se différencient par la couleur de leur décor, soit en bois naturel, soit peint, soit doré. Et le lecteur connaît ces nuances indiquées au cours de notre travail.

Au tour, maintenant, des guirlandes (fig. 239). Ici (style Renaissance) la guirlande tient dans la gueule d'un lion, — toujours l'interprétation fantaisiste et fantastique, — et, des rubans ondulés volent capricieusement au vent. Les fruits et fleurs composant la guirlande, d'autre part, semblent se plier sans rigidité à la forme, tandis que sous Louis XIII les fleurs et les fruits s'adapteront sans ménagement à une forme sévère, alors que les fantaisies précédentes, telles que les envols de rubans, les chutes de fruits, seront prohibés.

Mais, qu'est-ce que la fantaisie de la Renaissance, à côté de celle de Louis XV !

FIG. 239. — Styles français comparés (Guirlandes).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Ici, la guirlande s'est déroulée, s'est échevelée et ce désordre charmant n'est pas pour nous surprendre. On ne voit que désobéissance à la forme, dans cette guirlande ! Feuilles contorsionnées, rubans fols, s'évadant à qui mieux mieux, sans toutefois s'écarter de la guirlande objective, grâce surtout à la pesanteur et des liens et des fleurs qui la composent.

Certes, sous Louis XIV, précédemment, la guirlande s'était émancipée, mais voyez combien sous le roi Bien-aimé la fantaisie est plus délurée !

Toutefois, sous Louis XVI, la guirlande revient à la vérité, mais son désordre est naturel ; c'est l'esprit du jour. Il n'est pas jusqu'à la chute favorite, qui n'emprunte à l'exactitude, exactitude dont se rira l'Empire avec sa sécheresse et son extase rétrograde.

Voyez, sa guirlande est mortuaire, ses petites fleurs artificielles semblent des immortelles ; comme ces immortelles, la guirlande est desséchée et, ce n'est pas les rubans ondulés, au vol sans souplesse, qui animeront cet ensemble empesé.

La planche 240 nous montre les trophées. Ceux-ci sont toujours fantaisistes et riants sous la Renaissance, tandis que sous Louis XIII ils affectent une sévérité presque belliqueuse. L'austérité de cette dernière époque ne pouvait convenir à la solennité du règne de Louis XIV où nous voyons le groupement singulier d'une épée, d'un oliphant et d'un carquois. Ici la signification des attributs indiffère à la grandeur de l'effet. On fait somptueux et ample. Les trophées purement ornementaux s'étalent, trophées de pêche, de chasse, d'agriculture, etc., et, sous Louis XV, le carquois, au lieu d'être celui d'un mâle guerrier, sera celui de Cupidon.

Ce carquois, d'ailleurs, secroisera dans des feuillages de palmes et de lauriers avec un arc appartenant à ce même Cupidon et, c'est un frais ruban qui réunira le trophée.

Aussi bien nous retrouvons le carquois dans les trophées Louis XVI mêlé avec une torche, à une ornementation de feuillage et de fleurs, mais l'arc de Cupidon a disparu est la torche et celle des nobles héros et non celle du frêle Amour.

FIG. 240. — Styles français comparés (Trophées).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Quant au trophée Empire, il ne pouvait qu'être antique. Voici le glaive, le casque et le bouclier des Grecs, voici les armes farouches ! Plus d'aménité, plus de sourire ; derrière ce faisceau de combat il semble que gronde L. David, tandis que F. Boucher s'est réfugié dans le sourire de ses trophées amoureux.

Abordons maintenant l'examen des cartouches ([fig. 241](#)). Voici le cartouche Renaissance aux poissons enrubannés, à l'agencement spirituel, varié autant dans les lignes que dans le décor. Voici le cartouche Louis XIII d'une ornementation purement conventionnelle, du moins sans aucun rapport avec la nature, de même que le cartouche Louis XIV, plus riant, néanmoins, grâce à quelques velléités

de feuillage. On remarque, dans ce dernier motif, les habituels croissants opposés et symétriques, on aperçoit sous Louis XV la coquille que l'on était étonné de ne point voir à l'époque du grand Roi.

La coquille, il est vrai, s'accorde avec la fantaisie du décor ambiant de retour à la nature, mais à cette nature que nous savons, capricieuse, contorsionnée, si gracieuse en somme à côté des autres ornements.

Pourtant, le cartouche Louis XVI n'a pas moins de charme dans sa simplicité, dans sa synthèse et, finalement il ne sera plus question de charme en présence du cartouche Empire.

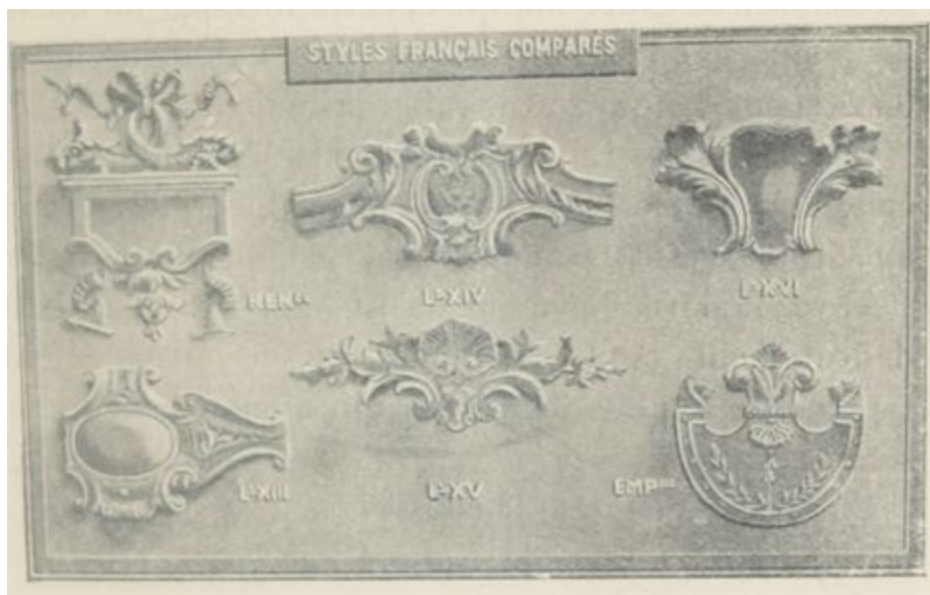
Le cartouche Empire n'est qu'une sorte de bouclier au décormaussade, inséparable de la palmette dorique. Il est plat et rectiligne.

Nous poursuivrons notre étude par l'examen des consoles (fig. 242). Les consoles Renaissance sont très variées et notre modèle est, à vrai dire, des plus simples.

Sa fantaisie naturelle en est réduite à une palme qui disparaîtra d'ailleurs aussitôt, dans la console Louis XIII. Si le décor Renaissance, cette fois, a retenu sa verve, nous voyons la console Louis XIII s'abstenir davantage, comme de coutume, de l'espèce végétale.

C'est l'habitude de ce style de se complaire à une ornementation théorique, éloignée de la vie et, le brusque décrochement de la courbe, après la bosse du motif principal, est typique.

FIG. 241. — Styles français comparés (Cartouches).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Comment le style Louis XIV eût-il pu accepter tant de simplicité ! Aussi bien nous retournons à la richesse du décor et place à la fameuse coquille !

On remarquera au-dessous de la coquille, sur la bosse qui marque le point de départ du développement de la spirale, le quadrillage semé de perles très typique alors.

Au surplus, les nervures de la palmette placée sous ce quadrillage sont semées de perles également caractéristiques, et la chute de feuillage et de fleurs naturels qui vient si à point enlever de la lourdeur à l'ensemble de la console, n'est pas moins propre à ce style.

Quant à la console Louis XV, elle est bien reconnaissable à sa grâce marquée, cette fois, par un buste de femme dont le corselet se perd ingénieusement dans la courbe qui suit le relief principal.

Si les consoles Louis XIV et Louis XV sont fuselées, celle du style Louis XVI l'est encore bien davantage ; au surplus, cette dernière console est plus plate.

Voyez le développement, de sa feuille d'acanthe si délicatement ajourée, remarquez le groupement typique de

feuilles de laurier qui ajoutent encore à son élégance.

En revanche, autant la console Louis XVI est allongée, autant la console Empire est trapue, ce qui n'ajoute point à sa beauté.

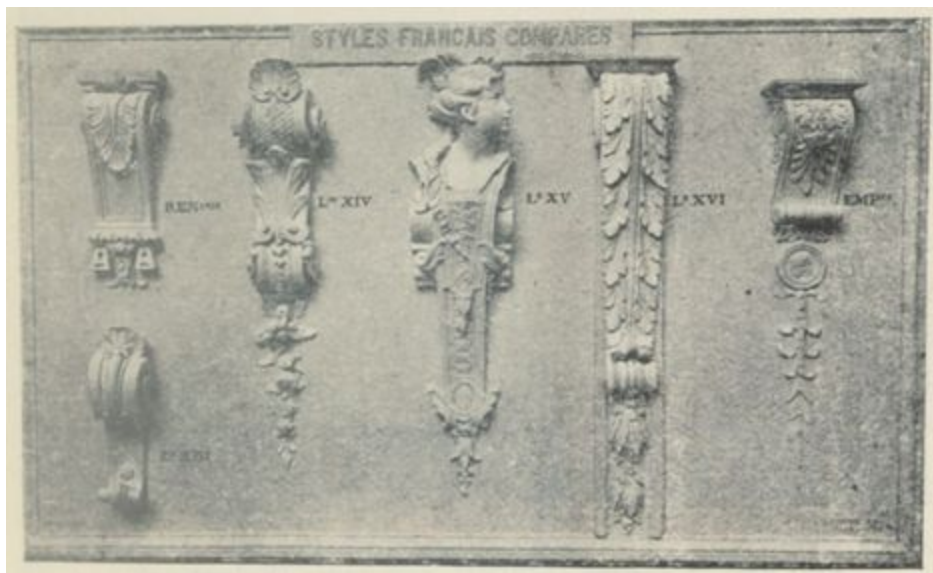
Voici l'éternelle palmette et, pour obvier à la massiveté de l'ensemble, comme à regret on ajouta sous cette console une médaille antique et puis encore un feuillage schématique, sorte de palmette étirée, qui vient mourir dans un peu de grâce...

Pour terminer notre chapitre, nous causerons enfin des balustres (fig. 243).

Le balustre Renaissance est fantaisiste comme décor et des plus variés comme forme. Pourtant celui que nous donnons est le plus typique, avec ses deux étranglements, avec ses galbes nombreux qui augmentent sa légèreté.

Le balustre Louis XIII semble bien morne, en opposition. Il n'est, en somme, qu'un balustre Renaissance dépouillé de toute son élégance et de tout son charme.

FIG. 242. — Styles français comparés (Consoles).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



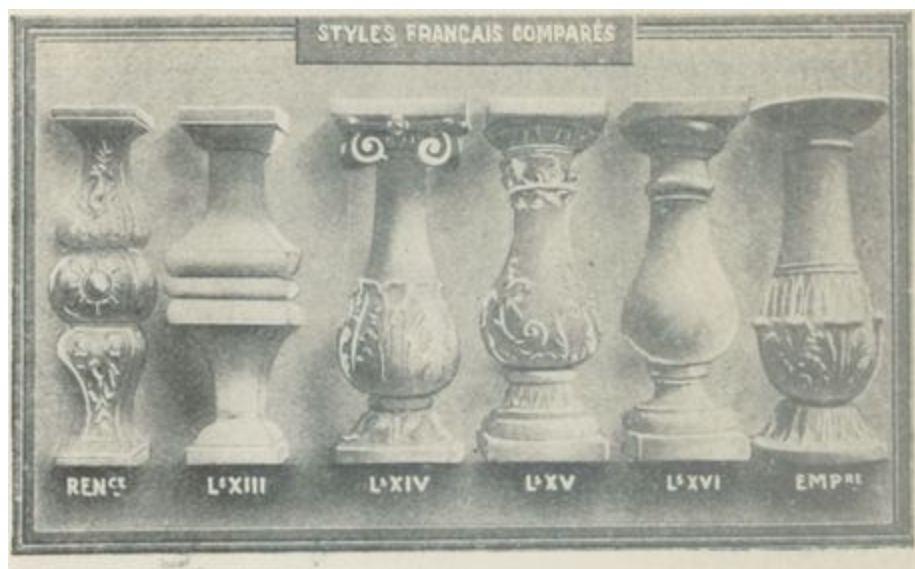
Point d'ornements, et au milieu, ce balustre s'écrase sans aucun agrément esthétique.

Heureusement Louis XIV veillait et, le balustre de son époque, tout en revenant à plus de simplicité dans le galbe, devient aussi plus riche. Tandis que les deux précédents balustres étaient à pans carrés, le balustre Louis XIV est rond et son galbe aboutit à une panse, non au milieu, mais vers la base.

Comme chapiteau, ce balustre emprunte à l'ordre ionique et son ornementation représente des feuilles d'acanthé accolées. Même décoration à la base.

Le balustre Louis XV se différencie du précédent par sa décoration qui est celle que nous connaissons et le balustre Louis XVI se complaît dans son habituelle nudité de grand ton.

FIG. 243. — Styles français comparés (Balustres).
D'après les planches et tableaux de G. Mallet.



Reste le balustre Empire moins galbé, avec des faux airs de décoration égyptienne.

Aussi bien, le balustre de ces époques n'est qu'une réminiscence des balustres corinthien, ionique, dorique et toscan, et l'on sait avec quelle fantaisie les siècles jouèrent sur ce thème éternel dans presque tout l'essor ornemental.

On n'en finirait pas, au surplus, de citer les variations du balustre dites notamment : à retour, en urne, cannelé, à ceinture, à double poire, à vase, en piédouche, etc.

Sans compter qu'à la Sainte-Chapelle il existe une sorte de balustre dite à fleur de lis et qu'à Notre-Dame de Paris on voit des balustres à colonnettes reliées par une ogive.

Bref, les tableaux muraux de G. Mallet servent à point notre résumé, et il suffira d'examiner ces tableaux pour avoir une idée générale de chacun des motifs reproduits. Pourtant, nous répéterons que les types des motifs ici représentés ne sont pas ne varietur, ils sont simplement un choix parmi tant d'autres manifestations et, pour cette raison, ils ne peuvent donner qu'une idée générale.

Les exemples d'ailleurs, malgré leur choix le plus judicieux, ont tous ce point commun de n'être valables que dans un ensemble comparatif. C'est à un air de famille que la parenté physique se détermine, et certain air de famille est le plus souvent délicat à préciser.

Il en va de même des exemples que nous venons de présenter.

CHAPITRE XVII

Autres considérations sur l'art moderne

De même que, dans le précédent chapitre, nous envisageâmes une sorte de récapitulation, nous reviendrons ici-même, pour le compléter, au chapitre de l'art moderne.

A propos de la médaille qui subit, à notre époque, une si intéressante rénovation, nous emprunterons à notre ouvrage (l'Éducation artistique par l'Image et l'Anecdote) les lignes suivantes : « L'originalité de l'art en question ne revient guère en France qu'à la suite de nos médailleurs modernes : Chapu, Bottée, Degeorges, Ponscarne, Daniel Dupuis, Vernier, etc. La médaille, sous l'impulsion de ces talents indépendants, mais respectueuse néanmoins et de son style et de son but, prend un tour plus intime d'élégance et d'expression à la fois plus humaines et plus françaises.

« Le casque grec perd de sa rigidité au profit de plus de richesse et de personnalité ; de même le péplum amende la rigidité de ses plis ; bref, la grandeur symbolique des sujets modernes est davantage vivante et adaptée comme il sied au caractère de notre époque.

FIG. 244. — Plaquettes de O. Roty.



« Même, la médaille consent aujourd'hui à béatifier des sujets familiers sans ajouter inutilement à leur éloquence propre et, les Chaplain, les Roty (fig, 244 et 245), les Pathey, accentuent encore cette vérité afin de fixer, par la médaille, le cachet de leur temps.

« Au surplus, Roty, de nos jours, a rénové la plaquette, formule originale de la médaille, déjà goûtée sous la Renaissance. Roty a tracé également la voie du pendentif et, voici que l'art du médailleur, dorénavant élargi en ses manifestations artistiques, va chanter avec davantage de

liberté encore la douceur d'un dessin estompé en des reliefs imperceptibles et le parfum persistant d'une poésie !

« Aussi bien la plaquette est descendue dans nos mœurs, elle s'offre maintenant en souvenir à la célébrité ou à l'amitié, indifféremment, commémorant l'une ou l'autre de ces vénération, avec la même beauté d'expression et de pensée durable. La plaquette, enfin, a démocratisé la médaille ».

Si le camée fut tant à la mode sous le premier Empire et jusqu'au deuxième Empire, il semble que ce bijou ait été remplacé dans le caprice de la parure moderne par le pendentif, dérivé, comme nous venons de le voir, de la médaille. La médaille même est devenue un bijou en vogue, grâce à des altérations artistiques si l'on peut dire.

Nous trouvons trace d'ailleurs, dans le passé, d'une pratique analogue et, si la plaquette était déjà connue sous la Renaissance, il en est de même de la médaille convertie en bijou.

Benvenuto Cellini, effectivement, fit surtout beaucoup de médailles d'or et d'argent que les dames et les gentilshommes avaient habitude de porter au chaperon. Chacun, en commandant une médaille pour l'attacher à sa toque, y faisait graver, suivant ses goûts personnels, son caprice ou celui de l'artiste, des sujets ou des allégories qui sont devenus naturellement lettre morte pour nous.

FIG. 245. — Médailles et Plaquettes de O. Roty.



Cette coutume rapportée par Cellini explique l'immense quantité de médailles que nous a laissées l'Italie et dont la signification embarrasse bien souvent.

Nil novi sub sole ! Aussi bien la confusion entre les espèces circulantes et les médailles destinées à perpétuer des souvenirs ou des effigies est telle, que médailles et monnaies sont synonymes aux temps précurseurs, et il ne faut pas les confondre avec les médaillons antiques, aux

proportions et au poids démesurés, que l'orfèvrerie adapta, par extension, à ses fantaisies décoratives.

Lorsque, dernièrement, les éminents chirurgiens Péan et Verneuil se querellèrent au sujet de la priorité de leur découverte des pinces hémostatiques, un quidam les mit d'accord en leur montrant une pince hémostatique absolument semblable à celle au sujet de laquelle ils étaient en désaccord, et cette pince avait été trouvée, ni plus ni moins, dans les fouilles de Pompéi !

Et, pour en revenir à l'extension de l'orfèvrerie, voyez au surplus jusqu'où va l'essor de cette extension ! Dominique Corradi, le maître de Michel-Ange, fut dit-il Ghirlandajo parce que son père, qui était orfèvre, avait inventé une sorte d'ornements que portaient les jeunes filles et qu'on appelait des guirlandes. Et, de nos jours, la broche ingénue où deux colombes se béquètent fut inventée par le fin dessinateur des oiseaux Giacomelli qui avait débuté par être graveur chez un orfèvre.

FIG. 246. — Pendentif par L. Cariat.

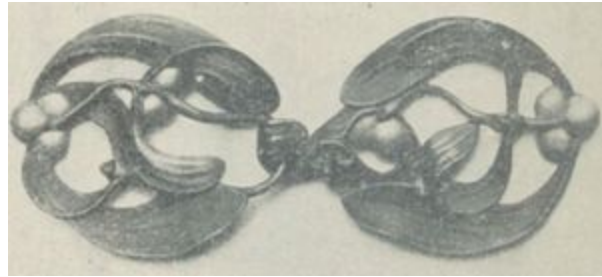


On sait le succès de cette parure il y a quelque trente ans, au temps de la romance et du mélodrame.

Aujourd'hui, nous avons dit l'étrangeté et le charme nouveau du bijou, mais nous n'en avons point conté la cruauté réservée au snobisme.

Déjà K. Huysmans, le rare écrivain, avait, dit-on, innové le bijou vivant sous la forme d'une tortue dont la carapace était incrustée de gemmes et, cela ne suffisait point au raffinement de certaine élégance, voici pourquoi il fut de mode hier de porter soit en sautoir, soit en pendentif, de petits animaux, tortues et autres, rivés au métal !

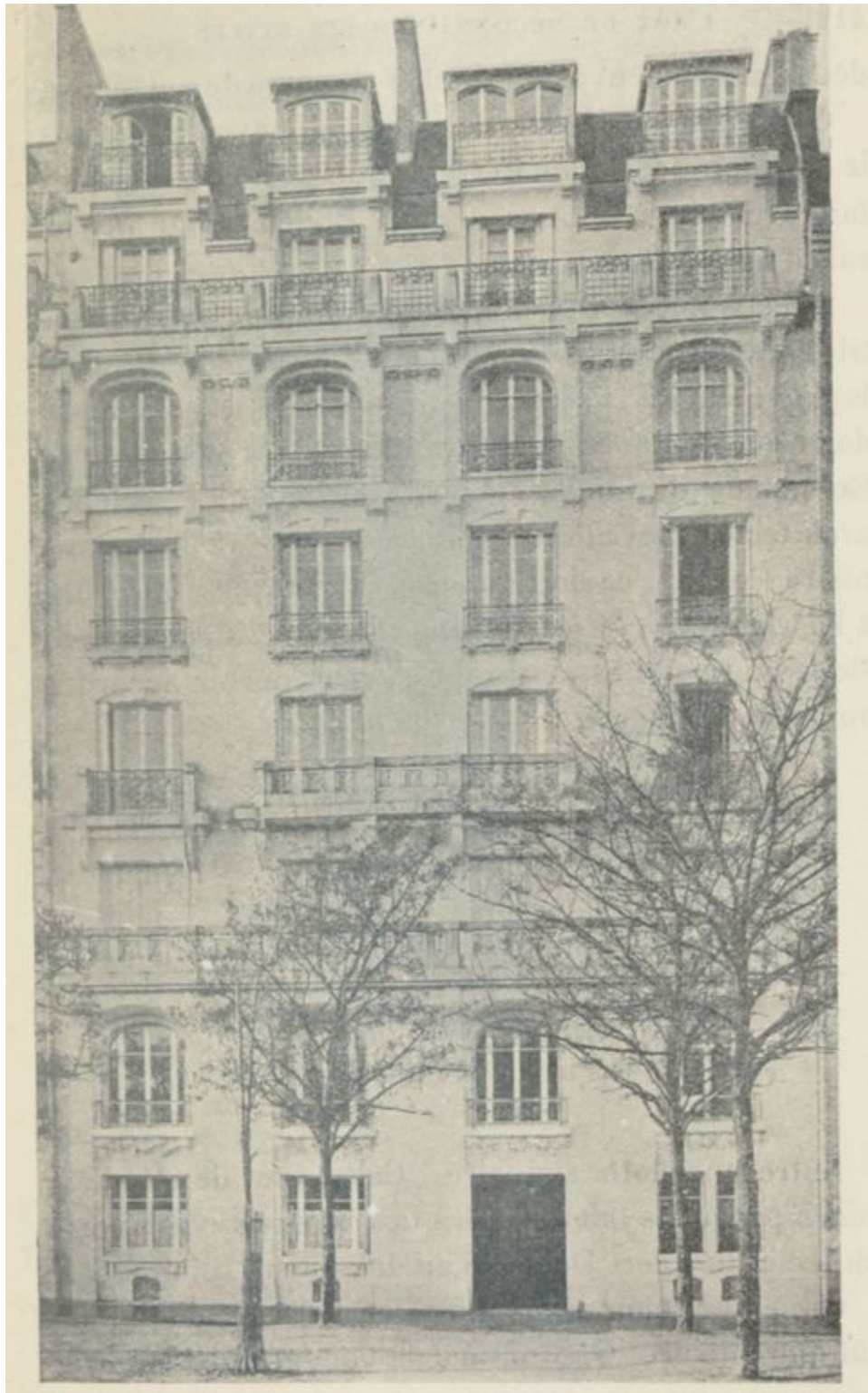
FIG. 247. — Broche art nouveau, par L. Cariat.



Certes cela ne relevait pas de l'art mais bien de la pathologie, et pourtant nous ne répéterons jamais assez le danger de l'excentricité que toute époque rénovatrice prend pour de l'originalité ou de la beauté nouvelle.

Il est vrai que l'injustice humaine passe souvent dédaigneusement à côté du chef-d'œuvre de son temps.

FIG. 248. — La maison moderne Léo. Petit, architecte.



C'est ainsi que l'idée de pathologie éveille en nous le souvenir de Claude Perrault qui, de médecin, s'était fait architecte, mutation dont Boileau n'aurait pas saisi l'aubaine artistique.

Effectivement, Boileau dont le génie de poète aboutit, contre son gré, à un talent de versificateur, dans le jugement de la postérité, s'était avisé de ridiculiser dans son Art Poétique Perrault, l'auteur génial de la Colonnade du Louvre. Voici l'anecdote : le célèbre architecte étant allé se plaindre de Despréaux au ministre Colbert, ce dernier adressa quelques reproches à l'écrivain. Or, lisez la singulière justification que Boileau, quelques jours après, crut devoir accorder au médecin-maçon :

« Oui, j'ai dit dans mes vers, qu'un célèbre
assassin,
Laissant de Calien la science infertile,
D'ignorant médecin devint maçon habile.
Mais, de parler de vous je n'eus jamais dessein,
Perrault, ma muse est trop correcte ;
Vous êtes, je l'avoue, ignorant médecin,
Mais non pas habile architecte. »

Autre anecdote similaire. Catherine de Médicis récompensa les talents et les ouvrages du célèbre architecte Philibert Delorme, au delà de ses espérances.

On le fit aumônier et conseiller du roi, quoiqu'il ne fût que tonsuré. Or, Ronsard en conçut de la jalousie et composa contre le nouvel abbé une satire piquante intitulée : la Truelle crossée.

Delorme n'eut pas la force d'esprit de la mépriser. Un jour que Ronsard voulait entrer dans le jardin des Tuileries, l'architecte, qui en était gouverneur, le fit repousser

rudement. Ronsard, piqué à son tour, crayonna les trois mots suivants sur la porte qu'on lui avait fermée : Fort, reverent. habe.

FIG. 249. — Peigne art nouveau, par L. Cariat.



Delorme, qui ne savait pas le latin, soupçonna que ces mots étaient une insulte ; il crut par là que Ronsard l'appelait ironiquement : Fort révérend abbé ; il s'en plaignit à la reine. Le poète se justifia en disant que c'était le commencement d'un distique d'Ausone qui avertissait les hommes de ne point l'oublier : Fortunam reverenter habe...

Mais poursuivons ; le présent a une opinion que ne ratifie pas toujours le passé et réciproquement et l'erreur est immortelle comme le chef-d'œuvre.

A propos d'erreur, comment ne pas féliciter le progrès de son initiative artistique, lorsque celle-ci va jusqu'à prévenir la déconvenue esthétique !

Écoutez plutôt les journaux : « Au cap Ferrat, non loin des domaines immenses du feu roi des Belges Léopold, une belle propriété se construit, qui s'avance en pleine mer, sur un promontoire conquis sur le flot grâce à des travaux énormes de terrassement.

« Cette demeure, qu'a ordonnée et choisie M^{me} X..., présente, dans sa construction, une nouveauté originale. Pour juger de sa mise en place, de sa valeur dans le paysage, du rapport des lignes architecturales avec les lignes de l'horizon, on a bâti, avant la pierre, un véritable édifice tout en maquettes, toiles, cartonnages et peintures, comme un décor de théâtre qui aurait quatre faces.

« On a ainsi édifié une maison de carton, grandeur nature, avec ses motifs, ses sculptures, ses décorations parfaitement simulés. Et on a pu juger ainsi de l'effet que produira la bâtisse, et en corriger tel défaut qui n'était pas définitif. » En vérité, malgré la sécurité de l'architecte vis-à-vis de son plan, il faut avouer que cette esquisse grandeur nature est très avantageuse, mais combien coûteuse, hélas !

FIG. 250. — Motif sculptural de la précédente maison moderne,
par E. Derré.

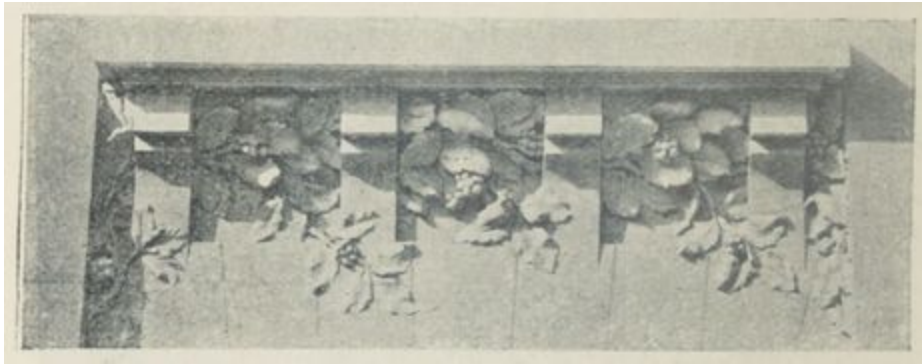


Quand on remit à Louis XIV l'état des sommes que le château et les jardins de Versailles avaient coûté, il le jeta au feu après l'avoir lu. L'article seul du plomb pour le château et les conduits, montait à trente-deux millions de livres ! Mais il ne s'agit point ici d'esthétique, et la fortune du Roi Soleil pouvait lui permettre cette déception vulgaire.

Aussi bien il n'en va pas de même lorsqu'il s'agit de placer convenablement dans un décor un beau monument, et il est fâcheux que ce mode d'édification provisoire, dont nous venons de parler, ne soit point à la portée de toutes les bourses.

Nous savons, au surplus, combien le luxe favorise l'art, tout comme la coquetterie féminine excite l'ingéniosité des artistes. Même, il y eut des monarques, témoin Louis XVI, qui se complurent à la serrurerie qui, dès le XVI^e siècle, avait atteint au triomphe de l'art.

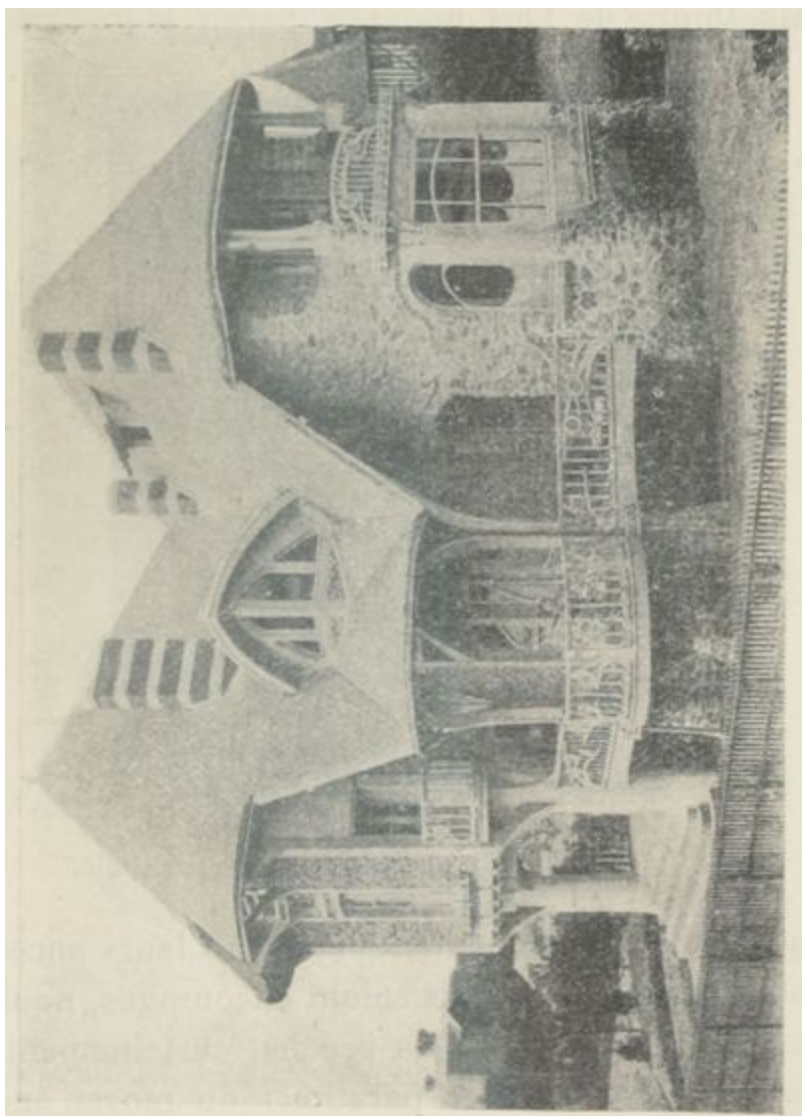
FIG. 251. — Autre motif sculptural. Art moderne.



Louis XVI, en effet, s'était fait construire un atelier, où, en compagnie du serrurier Gamain, il travaillait le fer, forgeant des clés et des serrures marquées de deux L couronnées.

Et ces clés et ces serrures, au goût du jour, étaient très souvent de véritables bijoux dignes des merveilles précédentes ducs à la ferronnerie, à la gravure, à la ciselure et à la niellure exécutées à l'époque de la Renaissance. Qu'est devenu ce souci d'art à notre époque ? Qu'advient-il aujourd'hui de l'insouciance professionnelle chez l'ouvrier d'art ! Tout n'est que « camelote ». La fonte a ruiné le travail du fer et l'ouvrier, d'autre part, ignore son métier plus pressé qu'il est de courir à son syndicat qu'à la gloire...

FIG. 252. — Un chalet moderne, par Guimard.



Néanmoins, nous avons insisté sur le mouvement sympathique de l'art nouveau, parmi lequel on distingue déjà des ferronniers dignes de leurs ancêtres : Pourvu que de tels élans soient encouragés, nous assisterons dans un temps proche, certainement, au retour de l'esprit des corporations du moyen âge et, répétons-le, d'une manière générale, l'artisan d'art renaîtra.

FIG. 253. — Vase moderne (verre), par Gallé.



A propos de ferronnerie, l'étymologie de chenet est curieuse.

Les chenets s'appelaient ainsi, parce qu'au commencement cette espèce d'ustensile portait sur le devant la figure de petits chiens couchés ou couchants De là chiennet, puis chenet.

FIG. 254. — Vase moderne (verre), par Gallé.



En attendant, l'emporte-pièce est roi, et la clé de notre porte est vulgaire. Le travail à la main a cédé le pas à la machine et le bon marché a vaincu la qualité esthétique.

Si Louis XIV était un grand maître dans l'art d'asservir les peuples par la guerre, il ne s'entendait pas moins à servir l'Art, avec un grand A, en temps de paix, et même l'histoire prétend que le grand roi excellait à se servir de l'architecture pour imposer sa volonté à ses ennemis. C'était pousser bien loin, on l'avouera, l'amour de l'art (?), si toutefois nos temps plus pratiques et moins belliqueux (ce qui n'est pas un mal, surtout pour cette dernière qualité), sont en décadence au point de vue de la Beauté.

FIG. 255. — Dessin moderne pour tissus, par M. Dufrêne.



Louis XIV, effectivement, avait soin de faire raser les donjons des grands vassaux en même temps qu'il faisait construire ou réparer les citadelles des villes conquises, pour contenir les habitants révoltés contre le joug qu'il leur imposait !

C'est ainsi qu'on lisait, sur la principale porte du fort de Saint-Jean de Marseille, ces mots qui ont disparu au commencement de la Révolution : « Louis XIV a fait réparer le fort de Saint-Jean pour contenir les habitants de la ville de Marseille, dont l'esprit est trop républicain ».

FIG. 256. — Surtout de table (argent), par F. Faivre.



Mais passons, l'architecture militaire n'ayant guère de prétentions à l'art et surtout au cas présent.

Aussi bien, voici un nouvel exemple d'une éclosion de l'art aussi imprévu que le précédent et aussi peu généreux. « Le ministre Turgot proposa une infinité de réformes que ceux qui étaient intéressés à maintenir les abus empêchèrent de prévaloir : il fut ridiculisé.

« On inventa des tabatières fort plates, aussi plates que délicatement ornées, qu'on appella des turgotines ou... des platitudes ; il n'en fallut pas davantage pour discréditer toutes les opérations du ministre !

« Quand on se rencontrait au spectacle, en société, à la promenade, c'était à qui montrerait sa « platitude » le premier ! » Et, puisque nous avons parlé du bijou et du luxe, pourquoi ne point aborder carrément l'histoire et l'anecdote, où nous trouvons mêlés ces deux mots.

Sénèque dit que de son temps les femmes portaient jusqu'à trois perles à chaque oreille, d'un prix si excessif que la moindre valait un ample patrimoine.

Leur vanité en ce genre allait si loin, que leurs souliers en étaient brodés.

En général, d'ailleurs, les perles ont toujours été regardées par les anciens, comme une des plus précieuses productions de la nature. Non seulement elles faisaient partie de la parure du riche, mais, par un raffinement de luxe très ridicule, on en servait dans le repas comme un mets rare...

C'est l'extravagance de Cléopâtre gageant contre Antoine de consommer seule, dans un souper, dix millions de sesterces qui font près de deux millions de francs ; et à cet effet, avalant une perle d'un million, qu'elle avait fait dissoudre dans le vinaigre.

La célèbre courtisane allait en faire autant d'une seconde perle lorsque Plaucus, juge du pari, la saisit et prononça qu'Antoine avait perdu.

FIG. 257. — Charles VI et Odette, statuette (bronze et ivoire),
par Th. Rivière.



Lorsque Cléopâtre fut tombée au pouvoir du vainqueur, on scia celle seconde perle dont on fit deux pendants d'oreilles à la Vénus du Panthéon.

C'est une analogue extravagance de Claudius, fils immensément riche du tragédien Æsopus Claudius, faisant

goûter à chacun de ses convives le goût d'une perle dissoute... et aussi, la générosité d'un certain négociant de Londres, très fortuné, écrasant dans un mortier la perle que la sage économie de la reine Élisabeth n'avait point voulu acquérir. « Vous pouvez publier, aurait dit le négociant anglais à celui qui lui avait vendu le précieux joyau, que la reine était en état d'acheter votre perle, puisqu'elle a des sujets qui peuvent la boire à sa santé. » Et, sur ce, il vida son verre dans lequel il avait versé la perle pulvérisée.

Mais le récit suivant joint au moins la poésie à la magnificence. Il s'agit du duc de Buckingham, favori des rois d'Angleterre Jacques et Charles I^{er}, allant sceller le mariage projeté entre le prince de Galles et Henriette de France.

Ce présomptueux prélat, investi du titre d'ambassadeur extraordinaire en France, désirant plaire à la reine, épouse de Louis XIII, se présenta à son audience paré d'un habit en broderie de perles si mal attachées, qu'à chaque mouvement qu'exigeaient les révérences ordinaires, l'appartement s'en trouvait parsemé !

Ce spectacle, dit-on, d'une magnificence nouvelle, fit naître une espace de désordre et de murmure pour ramasser, lorsque le duc de Buckingham se relira, tout ce que l'on pouvait croire que cet ambassadeur ne voulait pas perdre.

FIG. 258. — Les noces de Psyché, tableau par Aug.-F. Gorguet.



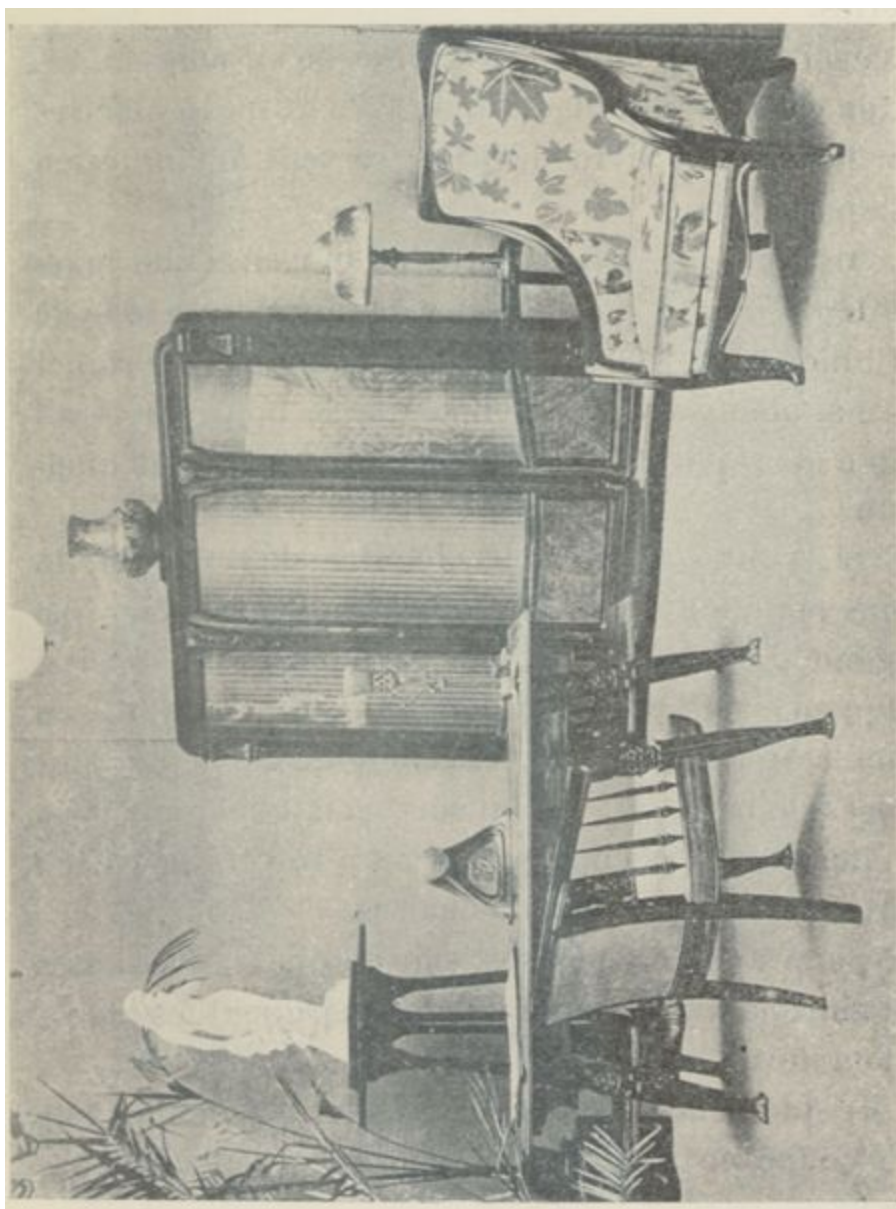
On lui rapportait les perles de toutes parts, et les mains des dames qui les lui présentaient avec empressement ne pouvaient s'empêcher cependant de les garder, par la manière noble, gracieuse et persuasive dont il imposait à chacune, pour l'amour de lui et... du soupirant qu'il représentait, la nécessité de les accepter.

FIG. 259. — Une maison moderne (Léo. Petit, architecte).



Hélas ! les perles qui avaient été en si grande estime en France, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, virent pâlir subitement leur valeur et leur vogue, tombées qu'elles étaient entre les mains du contrefacteur, un nommé Jacquin, qui aurait découvert par hasard le secret de l'imitation incriminée, en regardant cuire des ablettes.

FIG. 260. — Cabinet de travail, par Majorelle.



On sait, en effet que les écailles de ce poisson, réduites en pâte (il faut dix-huit à vingt mille ablettes pour former une livre de pâte) servent à l'imitation de la perle fine.

Louis XIV, lui, avait trouvé un moyen d'une ingéniosité différente pour frapper de discrédit la toile de la Chine que nous vendaient les Anglais pour ruiner nos manufactures. Il ordonna que le bourreau serait obligé d'en porter chaque fois qu'il pendrait quelqu'un...

Bref, pour continuer le chapitre du luxe ou, du moins pour le faire-valoir, nous faut-il rappeler, que le génie d'un Malherbe, par exemple, s'en souciait fort peu. Malherbe qui logeait ordinairement en chambre garnie n'avait, en effet, que sept ou huit chaises de paille cl, s'il lui survenait quelqu'un lorsqu'elle s'étaient occupées, il criait à travers la porte : « Attendez, il n'y a plus de chaises. »

Et, à propos de chaises, sail-on que les assiettes sont ainsi nommées parce qu'elles marquent les places où l'on devait s'asseoir à table ?

Dire que pendant plusieurs siècles, un morceau de pain coupé en rond servait d'assiette à chaque convive !

Il est vrai qu'autrefois en France il n'y avait qu'un unique gobelet pour toute une famille et l'on raconte que Sainte Berlande aurait été déshéritée par son père pour avoir, entre autres choses, rincé le gobelet commun avant de s'en servir pour elle.

Toutefois, la Beauté comme le Luxe doit être dirigée par le bon goût, et la rareté du Beau, nous le savons, provient de sa fâcheuse pacotille, de sa diffusion malencontreuse engendrées par l'estampage, notamment, et le coulage des métaux sans valeur, pour faire illusion.

FIG. 261. — Vase en verre, par Gallé.



FIG. 262. — Verre, par Gallé.



Et quelle illusion ! C est au point que l'erreur est devenue inconsciente et que le goût du simili s'est répandu dans la masse sans soulever la moindre protestation.

Il en est de cette ignorance comme de celle qui a trait à la littérature. Il y a quelques années, le public se passionna pour un livre qui n'était qu'un adroit démarquage de Salluste et de César, or, on acclama ce livre pour sa nouveauté !

Gageons que si certain jour on donnait en feuilleton, sous couleur de roman inédit, la traduction des Métamorphoses d'Ovide, la plus grande masse des lecteurs crierait à la révélation d'un génie !

« De qui est ce Christ ? demandait un jour Louis XV à quelque haut personnage de son entourage en lui montrant un superbe tableau de Jésus-Christ sur la croix.

— Sire, Votre Majesté plaisante, assurément.

— Mais encore, de quel maître le croyez-vous ?

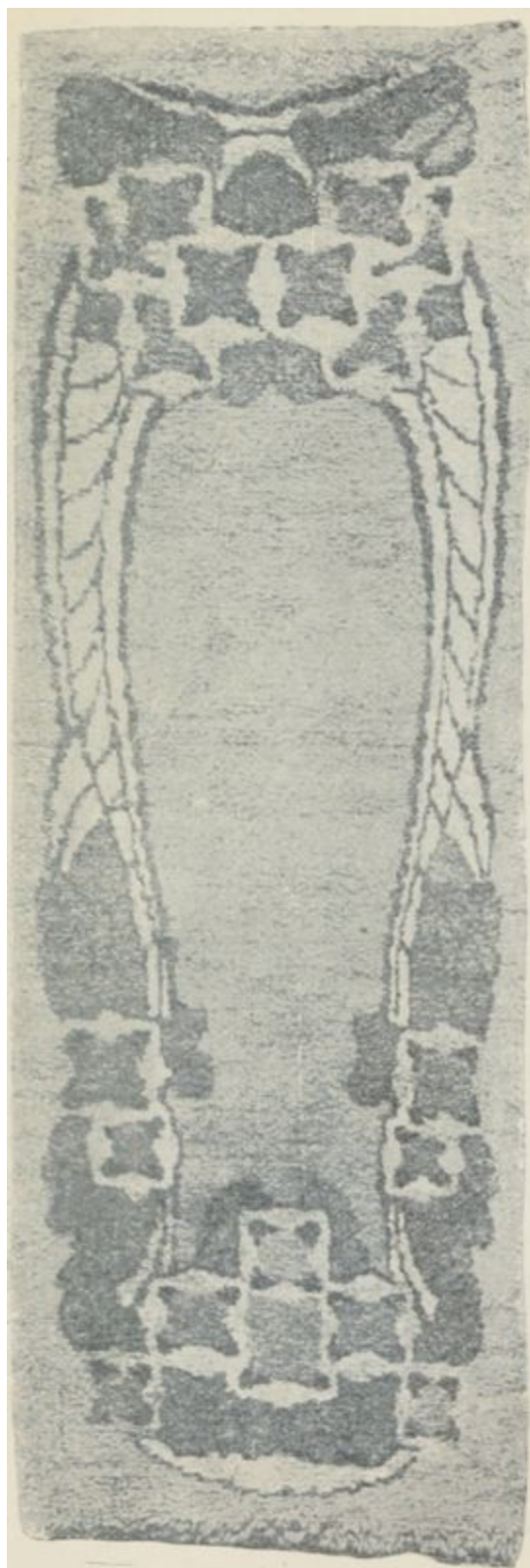
— Sire, à moins qu'on ne soit aveugle, qui ne voit qu'il est d'Inri ? »

Combien d'amateurs d'aujourd'hui eussent servi semblable réponse !

Mais poursuivons et constatons encore que le mauvais goût a gâté le style de nos paysages : nous voulons parler de la réclame qui, de même que l'ingénieur avec ses ponts métalliques et ses hautes cheminées d'usine, ruine la beauté des sites.

Ce n'était pas assez que les progrès de la science attentent à la majesté de nos paysages, voilà que le commerce s'en mêle !

FIG. 263. — Dessin pour un tapis, par M. Dufrène.



Une détestable pancarte vient soudain contrarier notre vue, c'est l'implacable réalité qui nous vante les vertus de quelque chocolat au moment où nous allions rêver ! C'est l'annonce de quelque quinquina qui vient nous dégoûter de voir !

Nous avons parlé de l'harmonie de la nature et, nous ne reviendrons pas sur ce que ces fausses notes ont de choquant. N'oublions pas le style propre à chaque paysage et blâmons la forêt vierge débarrassée de ses lianes inextricables parce qu'elle a, de la sorte, perdu son caractère.

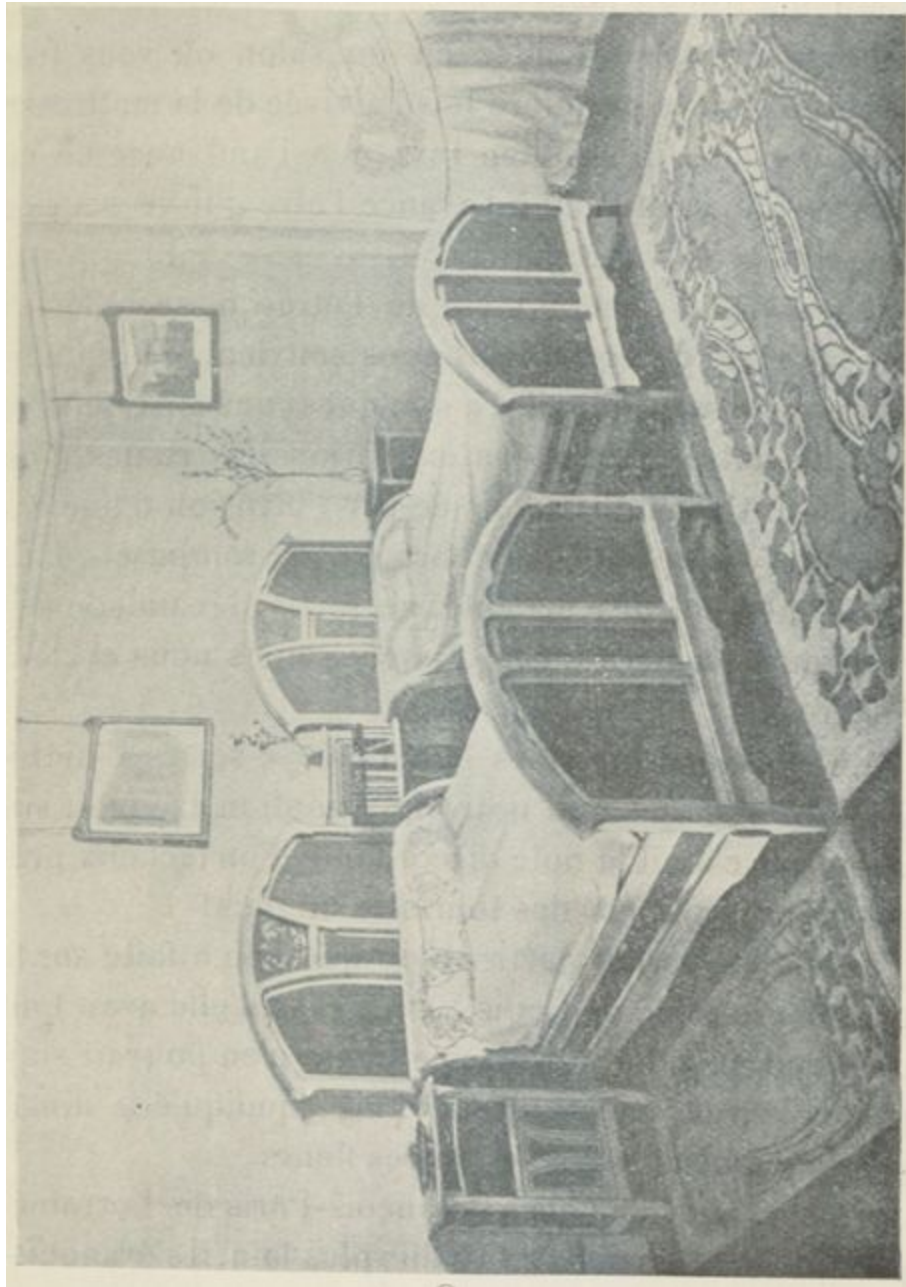
Déjà Le Nôtre avait institué le culte des jardins « peignés », sous Louis XIV, et nous avouons réserver nos préférences à une nature respectée en son désordre et son trouble superbes.

Au sortir de chez le coiffeur, de même, l'homme tondu ou frisé a perdu son style, il lui faut reprendre le mouvement de la vie et reconquérir sa tête, tout autant que l'ouvrier endimanché, habillé « en monsieur », ne retrouvera à nos yeux, son caractère, qu'après avoir endossé sa cotte.

Un acteur qui, au théâtre, représente un sergent de ville, n'est pas un sergent de ville, on sent que ça n'est pas cela, voilà le style.

Or, le style humain est aussi important et aussi séculaire que celui de l'architecture et que celui du mobilier ; car on a retrouvé des squelettes à côté des pierres les plus anciennes. Et voyez combien l'être s'identifie parfaitement avec son décor ! Voyez combien, d'autre part, le goût présidant au décor exprime l'individu qui s'y meut !

FIG. 264. - Meubles pour une chambre, dessinés par M. Dufrène.



Lorsque vous attendez en un salon où vous fréquentez pour la première fois l'arrivée de la maîtresse de la maison, il est bien rare que l'ambiance de ce salon n'ait point trahi à l'avance l'être qui va sourire ou grimacer à vos regards.

Aussi bien, c'est le style de l'être qui se réfléchit dans le style du home et, il nous souvient du malaise que nous

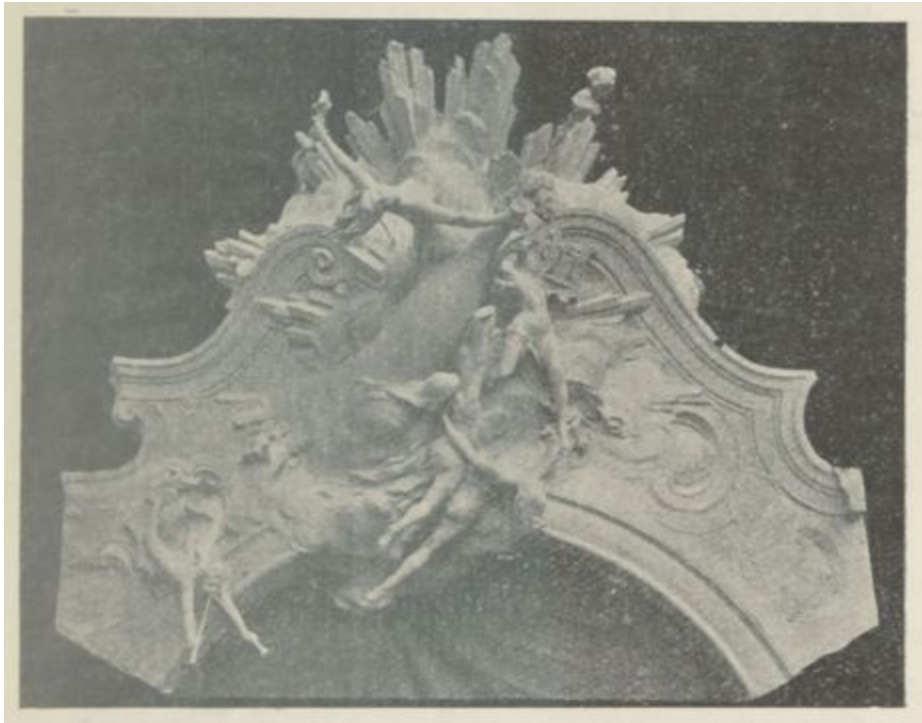
ressentîmes il y a quelques années à Louqsor, lorsque notre muette contemplation des ruines d'un temple fut soudain brusquée par l'invasion d'une caravane d'Européens. Le charme était rompu et, dans notre intellect désenchanté, ce fut la débandade des personnages hiératiques que ces ruines nous avaient inspirés.

En place des figurines égyptiennes, sortes d'hiéroglyphes vivantes que notre imagination évoquait sur un passé, c'était la note discordante d'un fâcheux présent représenté par des touristes anglais !

Une observation particulière que l'on a faite sur le goût de la reine de Louis XIV, c'est qu'elle avait tant d'antipathie pour les roses, qu'elle n'en pouvait supporter la vue, même en peinture, quoiqu'elle aimât passionnément toutes les autres fleurs.

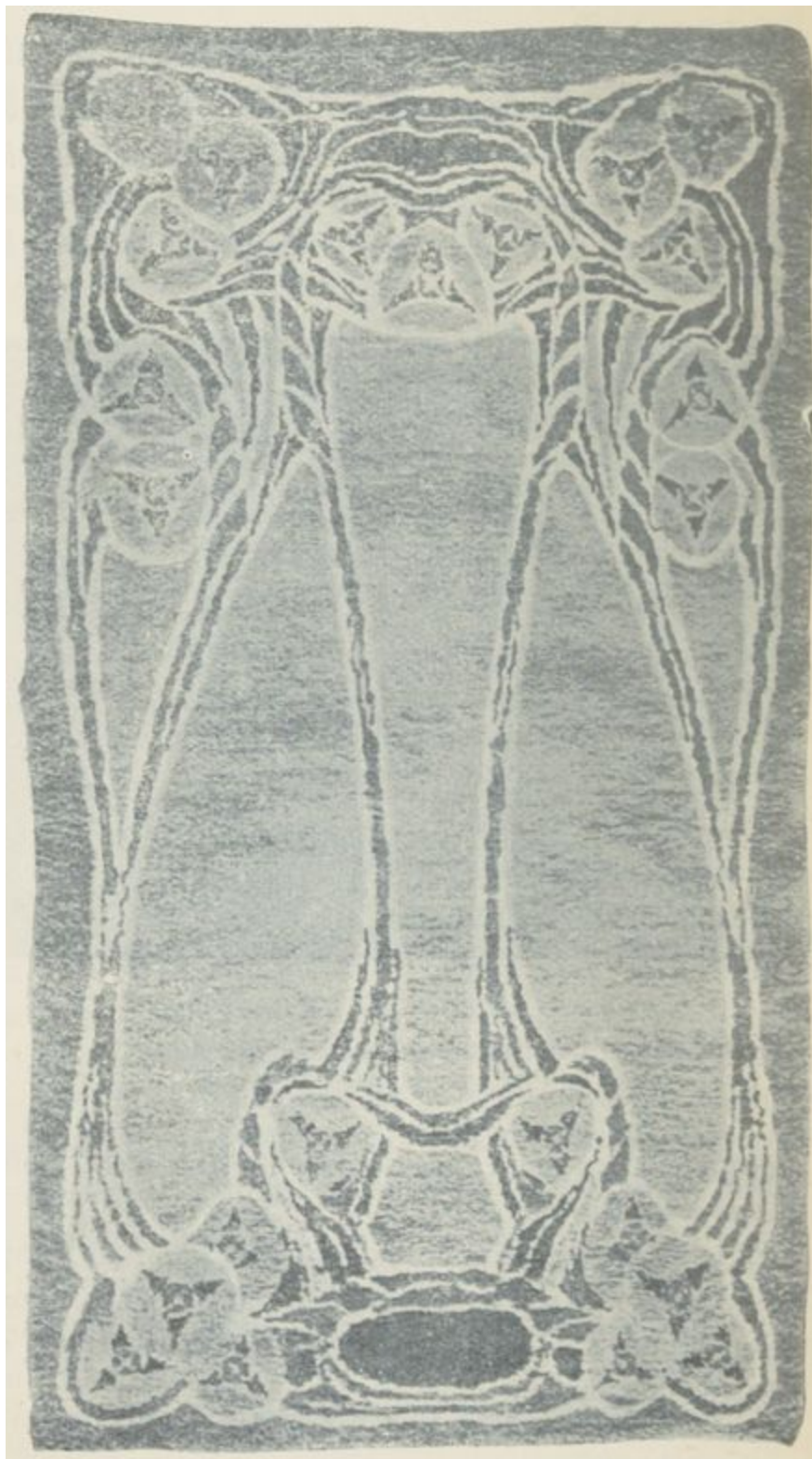
Le chevalier de Guise, François-Pâris de Lorraine, poussait même cette antipathie plus loin, il s'évanouissait à la vue de cette fleur et Laurent, évêque de Breslau, fut suffoqué par son odeur. O Sybarite ! qui vous plaigniez d'avoir été troublé dans votre sommeil par le pli d'une rose, vous ajoutez la note du snobisme (déjà !) à cette dépravation des sens que nous venons de dire, c'est à croire que la Beauté est, comme la conscience, un haut pressentiment qui n'est point donné à tout le monde.

FIG. 265. — Composition décorative symbolisant le vin de Champagne, par E. Peynot.



Et le style semble la chrysalide d'un papillon somptueux, une chrysalide représentée par des ruines, par des parfums subtils qui n'attirent que les délicats et les esprits sains.

FIG. 266. — Dessin pour un tapis. par M. Dufrène.



Nous pensons que cette dissertation tout à l'entour de notre sujet n'est pas oiseuse, car elle prépare le lecteur à l'appréciation rationnelle de l'œuvre esthétique.

FIG. 267. — Coupe en verre, par Gallé.



Lorsque l'on entre « en coup de vent » dans un musée, armé d'un seul « Beadecker », l'émotion éprouvée est la même que celle que l'on ressentirait en allant tout droit au lit d'un mort dans une chambre ardente.

L'émotion au lieu d'être graduée, au lieu d'être recueillie, est brusque et sans mystère. Il faut méditer au seuil d'un musée, gardien des chefs-d'œuvre défunts, tout comme on doit méditer au seuil de la mort.

La Beauté et la Mort communient dans le même mystère, et c'est pas à pas que l'on s'acheminera vers leurs dépouilles.

FIG. 268. — Coupe en verre, par Gallé.



Pour cette raison, les musées — qui ne devront jamais être des cimetières parce que le chef-d'œuvre, lui, est toujours vivant — gagneraient à une parure d'ensemble plus esthétique. Voyez la puissance de l'Église catholique où tous les arts, unanimement, sont conviés à imposer la Foi !

Et, pareillement, grâce à une disposition, grâce à un accord plus passionné de leurs chefs-d'œuvre, les musées ordonneraient la beauté davantage ; reste la qualité de l'émotion éprouvée devant un spectacle idéal, qualité toujours à la hauteur des délicatesses que l'on a.

Mais il importe de renseigner l'intime admiration, de la guider pour l'aiguiser et en jouir exactement ; aussi bien l'étude de l'histoire est nécessaire à la compréhension des styles qui sont les formes palpables de l'esprit des générations.

Nous savons au surplus que les styles sont un chapelet dont aucun des grains ne doit être passé.

CHAPITRE XVIII

Les styles par l'Exemple

Dans ce dernier chapitre, nous achèverons de documenter pratiquement le lecteur.

Du moins, dirigerons-nous son instruction comparative des styles, à travers les modèles qui s'offrent le plus aisément à sa consultation.

Après s'être pénétré de l'éloquence de nos gravures et des stricts commentaires auxquels nous nous bornâmes, pour accompagner ces gravures sans embrouiller les styles entre eux, le lecteur trouvera maintenant ici des éléments complémentaires de renseignement.

Et tout d'abord, nous donnerons l'énumération des musées parisiens, avec l'indication des chefs-d'œuvre qu'ils conservent spécialement.

Musée du Louvre : Peinture, sculpture, meubles, bijoux, etc., de toutes époques. Le musée du Louvre est parfaitement documenté et d'une manière générale, sur toutes les merveilles de l'art. (Point d'art moderne.)

Musée du Luxembourg : Peinture, sculpture, gravure en médailles, objets d'art moderne, etc., mais point de meubles. Le musée du Luxembourg ne renferme que des œuvres modernes et même... ultramodernes (impressionnistes).

Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (Petit Palais) : peintures, sculptures, etc., provenant des achats faits par la ville de Paris depuis 1875 environ. Collection Dutuit : objets d'art, tableaux, livres rares, etc. Estampes modernes.

Musée des Arts Décoratifs : Meubles, tapisseries, céramiques, costumes, ferronnerie, boiserie, vieilles sculptures et peintures, etc.

Musée de Cluny : Vitraux, meubles anciens (de la plus grande beauté), broderies, dentelles, faïences, armes, tapisseries, carrosses, traîneaux, etc., sculptures, peintures anciennes.

Musée Carnavalet : Documents et objets relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution. Meubles, costumes, tableaux, etc., de cette dernière époque.

Musée des Archives Nationales : Meubles, tableaux et archives, documents sur les époques de Louis XV et Louis XVI, sans oublier naturellement le but initial de ce musée, qui est de conserver les documents précieux et authentiques de l'histoire de la France.

Musée d'Histoire Naturelle : A retenir, pour ce qui concerne essentiellement notre étude, les salles d'anthropologie.

Musée d'Artillerie ; Armes et armures, costumes de guerre. Salle orientale (armes chinoises, indiennes, marocaines, persanes).

Musée de l'Armée : Trophées, armes, costumes militaires anciens et modernes, souvenirs intéressant la patrie.

Musée Victor Hugo : Souvenirs du poète. Illustrations des maîtres pour l'œuvre de Victor Hugo. Quelques rares meubles, sans grand intérêt artistique.

Musée Galliéra : Tapisseries anciennes. Sculptures, objets d'art moderne (bagues, broches, pendentifs, vases et pièces d'orfèvrerie, étains, reliures, etc.).

Musée Gustave Moreau : Spécialement affecté aux tableaux du maître.

Musée Guimet : Céramique chinoise, coréenne, japonaise : peintures, sculptures, estampes, laques orientales. D'une manière générale, collections antiques et modernes intéressant l'Extrême-Orient.

Musée Cernuschi : Présente le même intérêt que le musée précédent.

Musée d'Ennery : présente le même intérêt que le musée précédent.

Musée Chinois (Musée du Louvre).

Salle Orientale (Musée d'artillerie des Invalides).

Musée du Trocadéro (Ethnologie, sculpture et architecture comparées) : Beaux moulages des styles : roman, ogival, renaissance. Particulièrement recommandé au lecteur pour la connaissance des époques des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles.

Musée du Conservatoire de Musique : Collection intéressante d'instruments de musique.

Musée de l'Opéra : Costumes de théâtre et maquettes de décors.

Indépendamment des musées parisiens, où nous renvoyons le lecteur, particulièrement en ce qui concerne le meuble et l'objet d'art, nous signalerons, en les récapitulant, les monuments de Paris qui sollicitent son attention.

Paris est un musée d'architecture incomparable, et chacune de ses pierres parle aux yeux du passant averti. Voilà pourquoi nous avons cru devoir noter, dans l'énumération suivante, les monuments de la capitale qui se recommandent le plus à l'attention, dans leurs différents styles.

Même, nous crûmes bon de ne pas omettre certaines architectures modernes assez décevantes, pour le contraste obligatoire et, parce que l'erreur n'est pas d'un moindre enseignement que la réussite, pour qui veut remonter aux sources de cette erreur et de celle réussite.

A côté de l'hôtel des Postes et de la Bourse du Commerce, par exemple, on verra le Palais de la Légion d'Honneur et le Petit Palais, et l'on emportera, du même coup, l'impression défavorable et l'impression favorable ;

l'admiration dérivant d'une déduction, d'une comparaison toujours profitables.

Aussi bien, l'ordre chronologique d'une telle énumération est délicate et nous nous bornâmes au rationnel dans l'attribution ou la succession des styles.

Styles restaurés, styles raccommodés, mélangés à travers les époques, dans le chaos des architectures plus ou moins heureuses, entre les mains des architectes plus ou moins habiles.

Palais de Justice, bâti par le roi Eudes (?) sur l'emplacement de la demeure des proconsuls romains. Ce palais servit presque constamment de résidence aux rois francs jusqu'à François I^{er}. La tour de l'Horloge et les deux tours voisines, la Sainte-Chapelle, une partie de la galerie dite de Saint-Louis et les cuisines, sont tout ce qui reste de l'ancien palais des rois de France.

Cathédrale Notre-Dame, commencée vers 1163 et terminée deux cents ans plus tard. La première pierre de ce chef-d'œuvre a été posée par le pape Alexandre III réfugié en France et le roi Louis VII. Sa restauration date de 1845.

Ruines des bains (thermes) du palais des empereurs romains à Lutèce (IV^e siècle) (boulevard Saint-Michel, musée de Cluny).

Saint-Germain-l'Auxerrois : La fondation de cette église remonte à Charlemagne. Elle comprend des parties des XII^e, XIII^e (la porte centrale notamment) et XIV^e siècles. Saint-Germain-l'Auxerrois a été complètement restaurée sous Louis-Philippe par Lassus. (Son porche est l'œuvre de Jean Gausset.)

Vestiges de la tour de l'hôtel de Bourgogne, du XV^e siècle : à l'intérieur un escalier à vis et une salle ogivale, à l'extérieur, dans l'un des tympans, on voit un fil à plomb et deux rabots (armes du duc de Bourgogne : Jean sans Peur).

Hôtel Du Guesclin (emplacement de l'), n° 17, rue du Temple.

Sainte-Chapelle, chef-d'œuvre du style gothique, construit de 1245 à 1248 par Pierre de Montereau. Restauré par Lassus après un incendie survenu en 1630.

Lycée Henri IV, flanqué d'une tour construite en deux styles : romane en bas, ogivale en haut. Cette tour est un reste de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève, fondée par Clovis (VI^e siècle).

Saint-Germain-des-Prés : Église bâtie aux XI^e et XII^e siècles, dépendant autrefois de la fameuse abbaye de Saint-Germain, fondée au VI^e siècle. L'intérieur, récemment restauré, appartient aux styles byzantin et gothique ; le porche, la tour carrée et les piliers sont romans.

Bibliothèque du Consercatoire des Arts et Métiers (ancien réfectoire du prieuré de Saint-Martin-des-Champs) (XIII^e siècle), œuvre de Pierre de Montereau.

Saint-Julien-le-Pauvre : Cette église, ancienne chapelle de l'Hôtel-Dieu, existait dès le VII^e siècle, elle fut reconstruite au XII^e siècle. Elle présente les caractères de l'époque où l'ogive prenait naissance.

Saint-Leu-Saint-Gilles : Église bâtie en 1235, restaurée en 1727 (chœur restauré en 1856, à l'alignement du boulevard).

Saint-Nicolas-des-Champs : Église datant de l'an 1184 (moins le portail ogival construit en 1842).

Notre-Dame-d'Auteuil : Eglise du XIII^e siècle (style roman) reconstruite de 1877 à 1884 par Vaudremer.

Saint-Pierre-de-Chailiot : Eglise gothique du XI^e siècle, restaurée mais défigurée en 1750.

Fenêtre dite : de Charles IX (Musée du Louvre), au fond de la salle dite des Antonins.

Musée du Louvre : Cariatides soutenant la tribune de la salle des Cariatides par Jean Goujon.

Musée du Louvre : Escalier et vestibule Henri II (sortie du musée des antiques).

Hôtel de Cluny, construit par Jacques d'Amboise, habité après son achèvement, vers 1515, par la veuve de Louis XII dont on montre encore la chambre ordinaire, connue sous le nom de chambre de la Reine blanche, à cause des vêtements de deuil blancs que portaient les reines de France.

Saint-Etienne-du-Mont (Eglise de), datant de la dernière période du style gothique, 1517. Le portail de la Renaissance a été ajouté en 1620.

Saint-Gervais et Saint-Protais : Cette église dont le célèbre portail gothique est de Jacques Debrosse (1616) est plus ancienne, elle date de 1420. Elle présente un mélange des styles flamboyant et de la Renaissance. En 1793, cette église fut le temple de la Jeunesse.

Saint-Médard : Cette église date de 1561

Musée Carnavalet, ancien hôtel bâti en 1344 par Jean Bullant sur les dessins de Pierre Lescot, embelli par Du Cerceau, transformé par Mansard, demeure de M^{me} de Sévigné (de 1677 à 1696).

Chapelle du Petit Luxembourg, ancienne chapelle du couvent des Filles du Calvaire (fin du XVI^e siècle ou commencement du XVII^e),

Cadran (de la tour de l'horloge du Palais de Justice), construit au XVI^e siècle par Germain Pilon.

Reconstitution de la maison de François I^{er}, bâtie en 1527 à Moret, pour Diane de Poitiers (à l'un des angles de la place François I^{er}).

Pont-Neuf, commencé en 1578 par Du Cerceau, sous le règne de Henri III et terminé sous Henri IV.

Saint-Laurent : Eglise bâtie en 1429 et reconstruite en 1595. Portail gothique, tour carrée à baies ogivales.

Fontaine des Innocents, construite en 1550 par Pierre Lescot. Sculptures de Jean Goujon.

L'Assomption : Eglise construite de 1670 à 1676 ; péristyle et coupole imités du Panthéon de Rome, portique soutenu par des colonnes corinthiennes.

Sainte-Elisabeth : Eglise bâtie de 1528 à 1620, par Marie de Médicis, inaugurée en 1629 et agrandie en 1646.

Saint-François-Xavier des Missions-Etrangères : Eglise bâtie en 1683.

Saint-Joseph-des-Carmes : Eglise datant de la première moitié du XVII^e siècle, au portail décoré de pilastres corinthiens. Ancienne chapelle du couvent des Carmes déchaussés, fondé par Louis XIII.

Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle : Eglise bâtie en 1624 et reconstruite en 1823.

Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux : Edifice du XVII^e siècle.

Saint-Paul-Saint-Louis : Eglise construite par les jésuites, de 1627 à 1641.

L'Oratoire : Temple commencé en 1620 par Lemercier et terminé en 1622 par Clément Métezeau.

Sainte-Marie : Eglise bâtie par F. Mansard en 1632.

Musée du Louvre, galerie d'Apollon : grille en fer forgé, chef d'œuvre de serrurerie du XVII^e siècle provenant du château de Maisons-sur-Seine, construit par F. Mansard.

Galerie d'Apollon (construite sous Henri IV, incendiée en 1661 sous Louis XIV, reconstruite d'après les projets de Le Brun et restaurée par Duban, entre 1848 et 1854.

Département des Estampes (Bibliothèque nationale), Galerie Mazarine due à Mansard sous Louis XIV.

Palais de l'Institut : ancien collège Mazarin ou des Quatre-Nations (1662), par Louis Leveau.

Colonnade du Louvre, par Claude Perrault.

Palais Royal (1629 à 1636), par Lemercier.

Palais du Luxembourg, commencé en 1615 par Debrosse (restauré par Chalgrin en 1804 d'après les plans de Debrosse, du côté de la rue de Tournon).

Banque de France, ancien hôtel de la Vrillière, bâti par Mansard en 1620, restauré en 1719 et considérablement agrandi en 1811. A l'intérieur de ce monument, on remarque la galerie dorée encore telle qu'elle fut dessinée par Mansard et, sur la rue Radziwill, un angle saillant supporte une trompe regardée comme un chef-d'œuvre de pierre taillée.

Fontaine Boucherat (1697).

Hôpital de la Salpêtrière, primitivement construit par Louis XIII pour servir d'arsenal (au centre, l'église élevée par Libéral Bruant en 1670).

Place des Vosges, dont les maisons ont conservé le cachet de l'époque Louis XIII (ancienne place royale établie sur l'emplacement du palais des Tourelles, délaissé après Catherine de Médicis).

Victor Hugo habita au numéro 6 de cette place (de 1833 à 1848), ainsi que Marion Delorme, et Richelieu demeura au numéro 21, et la célèbre tragédienne Rachel, au numéro 9.

Palais du Luxembourg (moins l'avant-corps de logis et les deux pavillons qui le flanquent) par Debrosse (style Louis XIII).

Fontaine Médicis, par Debrosse.

Jardin du Palais-Royal (maisons construites sous Louis XIII).

Jardin des Tuileries, dessiné par Le Nôtre (sous Louis XIV).

Hôtel des Invalides, commencé par Louis XIV en 1671 sur les plans de Libéral Bruant, terminé en 1674 par Hardouin Mansard qui exécuta notamment la coupole de la chapelle, regardée comme un chef-d'œuvre.

Observatoire, bâti sur les plans de Claude Perrault.

Eglise de la Sorbonne, construite sur les plans de Lemercier.

Saint-Eustache : La première pierre de cette église fut posée en 1532, elle fut terminée en 1641, à l'exception

du portail commencé sur les dessins de Mansard en 1752 et achevé par Moreau en 1788.

Saint-Roch : Louis XIV en posa la première pierre en 1653, elle fut commencée par J. Lemercier, continuée par Robert de Cotte et terminée par le fils de ce dernier. Sa consécration date de 1740.

Place des Victoires, maisons construites par Mansard.

Saint-Louis-en-l'Île : Eglise bâtie aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Val-de-Grâce, exécuté d'après les plans de F. Mansard par Lemercier, Lemuet, Leduc et Duval.

Sainte-Marguerite : Eglise bâtie en 1625. agrandie en 1712.

Place Vendôme : constructions de Mansard.

Hôtel des Invalides, par Mansard (pour la façade de la place Vauban, car l'Hôtel des Invalides fut commencé sur les plans de Libéral Bruant).

Porte Saint-Denis, élevée en 1672 sur les plans de Blondel pour commémorer les victoires remportées par Louis XIV en Hollande.

Porte Saint-Martin, élevée en 1674 sur les plans de Pierre Bullet, en souvenir de la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV.

Hôtel de Saint-Aignan, par Lemuet (1660). Rue du Temple, n° 71.

Saint-Jacques du-Haut-Pas (Eglise), dont la première pierre fut posée par Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII.

Saint-Nicolas-du-Chardonnet : Église de la fin du XVII^e siècle, bâtie sur les dessins du peintre Le Brun. La tour de cette église est inachevée et n'a pas de façade.

Ministère de la Marine ; Automobile-club et cercle de la rue Royale : bâtiments élevés sur la place de la Concorde par Gabriel (XVIII^e siècle).

Pont de la Concorde, bâti en 1788 sur les plans de Perronet.

Hôtel Boni de Castellane, dans le style Louis XVI (avenue du Bois-de-Boulogne).

Pavillon de Hanovre (boulevard des Italiens), bâti par le cardinal Richelieu (1760).

Saint-Sulpice : Église commencée en 1664 sur les plans de Gamard et terminée, moins les tours, par Servandoni en 1749. La plus haute tour, seule achevée, est de Chalgrin.

Saint-Antoine : Église bâtie en 1791 (style romano-byzantin).

Saint-Leu-Saint-Gilles : Église bâtie en 1235, restaurée en 1727 (à l'exception du chœur restauré en 1856).

Anciennes barrières d'Enfer, construites par Ledoux (XVIII^e siècle).

Musée des Archives Nationales, dans l'ancien hôtel des princes de Rohan-Soubise, construit en 1706 par Delamair, en remplacement de l'ancien hôtel de Guise précédant lui-même l'hôtel du connétable de Clisson bâti en 1371 et dont il reste encore une porte flanquée de deux tourelles — rue des Archives.

Bibliothèque de l'Arsenal (1720 ; ancien établissement d'artillerie), fondée par le marquis Paulmy d'Argenson et achetée par le comte d'Artois en 1786.

Palais-Bourbon (Chambre des députés), érigé en 1722 par la duchesse douairière de Bourbon, d'après les dessins d'abord de Girardini et ensuite de Mansard (agrandi sous Napoléon I^{er}).

Palais de l'Élysée, construit en 1718 par Molet pour le comte d'Évreux, restauré sous le second Empire.

Palais de la Légion d'honneur, bâti en 1786 par le prince de Salm-Kyrbourg, centre des réunions de M^{me} de Staël sous le Directoire, incendié pendant la Commune, reconstruit dans sa forme primitive par Mortier.

Hôtel des Monnaies, bâti par Jacques-Denis Antoine (1771-1775).

Panthéon, par Soufflot (1764).

Imprimerie Nationale (ancien hôtel de Strasbourg ou de Rohan) : bâti en 1712. Cet hôtel appartenait aux ducs de Rohan, dont quatre furent cardinaux de Strasbourg.

XVIII^e siècle

École Militaire, construite en 1751 par Gabriel.

Fontaine de la rue de Grenelle, construite en 1739 sur les dessins de Bouchardon.

Fontaine de l'Arbre-Sec, érigée sous François I^{er} et reconstruite par Soufflot (1775).

Fontaine du Vert-Bois (1712).

Parc Monceau, créé par Philippe d'Orléans (1778) sur les dessins de Carmontel.

Faculté de Médecine, construite de 1769 à 1776 sur l'emplacement de l'ancien collège de Bourgogne. Ce monument a été considérablement agrandi — sur le boulevard Saint-Germain — par Guadet.

Notre-Dame-des-Victoires : Fondée par Louis XIII, en 1629, en souvenir de la prise de la Rochelle sur les protestants ; cette église fut achevée en 1740. Elle servit de Bourse sous la Révolution.

Hôtel Lambert (dans la cité).

Hôtel Lauzun (id.).

Hôtel de Hesselin. (id.).

Saint-Louis-d'Antin : Église construite en 1783 (style grec)..

Saint-Philippe-du-Roule : Église bâtie de 1769 à 1784.

Temple de Pentemont : Élevé sur les plans de Contant d'Ivry en 1755.

XIX^e siècle

Pavillon de Flore (Louvre), par Lefuel.

Façade du Palais de Justice, sur la place Dauphine par Duc.

Salle des Pas-Perdus (Palais de Justice), refaite en 1878 après que l'œuvre de Salomon de Brosse (1622) eut été incendiée sous la Commune.

Tribunal de Commerce, par Bailly (de 1863 à 1868).

Ecole des Beaux-Arts, façade principale par Duban.

Bourse du Commerce (1888), par Blondel.

Hôtel-Dieu, par Deck.

Sainte-Clotilde : Église commencée en 1846 sur les dessins de Gau (imitation de l'architecture du XIV^e siècle).

Chapelle expiatoire, élevée en 1820. L'entrée principale a l'aspect d'un tombeau antique.

Saint-Joseph : Église édifée par Ballu (style roman).

Saint-Lambert : Église bâtie de 1848 à 1853 (style roman du XII^e siècle).

Notre-Dame-de-la-Croix : Église bâtie par Héret (style roman) de 1865 à 1870.

Saint-Pierre-de-Montrouge : Église due à Vaudremer (style roman), de 1864 à 1872.

Saint-Pierre-du-Gros-Caillou : Église construite en 1822 (portail toscan).

Saint-Esprit : Église bâtie par Ballu (style classique), en 1865.

Temple de l'Etoile, bâti en 1874 par Hansen (style gothique).

Église de Port-Royal, élevée par Rey (style roman).

Église russe, construite de 1859 à 1861 (style grécemoscovite).

Église Saint-Étienne, bâtie par Vaudremer (style byzantin).

Saint-Ambroise : Église bâtie de 1863 à 1869, par Ballu (style roman).

Saint-Denis-du-Saint-Sacrement : Église bâtie en 1684 et reconstruite en 1828. Fronton dans le style grec, soutenu par quatre colonnes formant péristyle.

Saint-Eloi : Église construite en 1856 (style roman).

Saint-Eugène : Église terminée en 1855, dont l'intérieur peint et doré est du style du XIII^e siècle.

Saint-François-Xavier : Église construite de 1861 à 1875. Style mixte se rapprochant de la Renaissance.

Immaculée-Conception : Église bâtie en 1875 (style roman).

Saint-Jean-Baptiste de Belleville : Église bâtie de 1854 à 1856 (style du XIII^e siècle).

Saint-Jacques et Saint-Christophe (1844) : Style composé de l'architecture des basiliques primitives et du roman.

La nouvelle Sorbonne (de 1885 à 1900), par Nénot.

La Madeleine : Commencée en 1764, sous Louis XV, par Contant d'Ivry, ce monument fut transformé en temple romain destiné à la gloire des soldats de la Grande Armée, par Napoléon. En 1816, Louis XVIII ayant voulu en faire une église expiatoire, ses architectes furent Vignon et Huvé, qui l'achevèrent en 1842. La Madeleine rappelle la Maison Carrée de Nîmes.

Saint-Vincent-de-Paul : Église commencée en 1824, par Lepère, terminée en 1844, par Hittorf.

La Trinité (Église de la), par Ballu, terminée en 1867. Cette église affecte le style de la fin de la Renaissance.

Notre-Dame-de-Lorette (Église de) : Cette église, construite dans la forme d'une basilique romaine, fut construite par Lebas, de 1824 à 1836.

Saint-Augustin : Église par Ballard (style moitié italien, moitié byzantin).

Basilique du Sacré-Cœur, d'après les plans de Abadie (style byzantin).

Fontaines de la place de la Concorde (1840).

Fontaine Gaillon, œuvre de Visconti.

Fontaine Saint-Sulpice (1847), idem.

Fontaines Louvois et Molière (cette dernière bâtie en 1844), œuvre de Visconti.

Opéra-Comique, par Bernier (1899).

Odéon (Théâtre de l'), bâti sur les plans de Peyre et de Wailly (1782), restauré en 1808-19.

Cercle de la Librairie, par Ch. Garnier.

Palais du Trocadéro (1878), par Davioud et Bourdais.

Palais de la Bourse (style grec), par Brongniart et Labarre (1803-1827), agrandi en 1903 par Cavel.

Hôtel de Ville, par Ballu et Deperthes.

Hôtel des Postes, par Guadet.

Musée du Louvre, notamment une cheminée monumentale Renaissance exécutée en 1806, par Percier et Fontaine, dans la salle des Cariatides, autrefois « salle des Gardes ».

Bas-relief sculpté par Cartelien au-dessus de la porte centrale de la colonnade du Louvre.

Galerie d'Orléans (Palais-Royal), par Fontaine.

Tombeau de Napoléon (Hôtel des Invalides), par Visconti le Jeune.

Fontaine de la Victoire ou du Palmier (place du Châtelet), dans le style égyptien tant en faveur sous l'Empire (1807).

Arc de Triomphe de l'Étoile, par Chalgrin.

Colonne Vendôme, érigée en 1806 et réédifiée après son déboulonnement, par Le père et Gondouin (1874), second Empire.

Les divers pavillons du Louvre qui entourent le square (dus à Visconti et Lefuel).

Colonne de Juillet (place de la Bastille, élevée en mémoire des citoyens qui combattirent en juillet 1830 et en février 1848).

Commencée en 1833 par Alavoine, continuée après 1834, cette colonne, modifiée par Duc, fut terminée en 1840.

Hôtel du Timbre national (rue de la Banque), par Baltard.
Halles centrales, par Baltard.
Fontaine (rue Gaillon), par Visconti.
Petit Palais, par E. Giraud (1900).
Grand Palais, par Deglane, Louvet et Thomas (1900).
Pont Alexandre-III, par Cassien-Bernard et Cousin.
Église arménienne, construite en 1903 sur les plans de A. Guilbert (style du sanctuaire d'Antamar).

Et, pour finir, ces monuments d'un style particulièrement confus, tant il touche à des époques différentes et contradictoires :

La cour intérieure du Louvre, construite à différentes époques indiquées par les monogrammes de Catherine de Médicis, Henri IV, Louis XIII, et Anne d'Autriche, Louis XIV et Marie-Thérèse, et les aigles du premier Empire.
Collège de France, fondé en 1530 par François I^{er}, reconstruit en 1611, détruit, rebâti par Chalgrin (1778), restauré et agrandi (de 1830 à 1842) par Letarouilles.
Beaux hôtels du XVII^e et du XVIII^e siècle (rue Vivienne).
Saint-Merri (Église), autrefois Saint-Médéric. La construction de cette église a duré près d'un siècle, de 1520 à 1612, d'un beau style gothique à l'extérieur, elle fut défigurée à l'intérieur sous Louis XIV
Saint-Séverin : Église construite sur l'emplacement d'une chapelle du temps de Childébert (IV^e siècle). Portail du XIII^e siècle, élégante tour du XV^e siècle. Dans son ensemble cette église appartient au style ogival.

Aussi bien, lorsque le lecteur se sera fait une éducation générale d'après nos données, fortifiées par l'exemple, il pourra aborder des ouvrages plus complets qui lui ouvriront d'autres horizons.

Pour l'instant, nous nous bornâmes à des connaissances utiles et, qui veut trop prouver, au surplus, risque de ne rien prouver, surtout lorsqu'il s'agit de ne pas dépasser le but élémentaire poursuivi.

Il en est des meilleures intentions comme des louanges ressassées et, voici à point une anecdote pour clore notre travail. Un jour que Le Nôtre détaillait à Louis XIV tous les embellissements qui devaient décorer les jardins de Versailles, ce prince, à chaque grande pièce dont Le Nôtre marquait la position et décrivait les beautés, l'interrompait en lui disant : « Le Nôtre, je vous donne vingt-cinq mille francs. »

Cette magnifique approbation fut si souvent répétée, qu'elle fâcha cet honnête homme, dont l'âme était aussi désintéressée que celle de son maître était généreuse, il l'arrêta à la quatrième interruption ; et lui dit brusquement : « Sire, Votre Majesté n'en saura pas davantage, je la ruineras...

1 « Pourtant, il y a peu de monarques au Levant qui voulussent loger dans un palais de la hauteur de notre Louvre et de celle des autres demeures dont les souverains d'Europe font tant de cas. Les Orientaux ne peuvent comprendre que ceux qui sont maîtres des terrains n'aiment pas mieux étendre leurs édifices pour y retirer les personnes nécessaires à leur service, que d'élever ces mêmes édifices pour placer au-dessus de leurs têtes des gens qui ne peuvent y être sans incommodité et même sans péril. Quand on leur dit qu'un roi de France a soixante-douze marches à monter pour entrer dans ses chambres, ils trouvent la salle des Suisses, qui est au-dessous, beaucoup plus commode. » (LA MOTHE LE VAYER.) Mais cette opinion est indifférente à l'esthétique, et nous ne la citons que pour sa curiosité.

2 « On découvrit dans les ruines du palais de Tite quelques chambres enfouies sous ces ruines et semblables à des grottes, dont les parois étaient couvertes dans le goût des ouvrages bizarres et plaisants que l'on a depuis appelés grotesques, parce que les peintures auxquelles on les a comparées étaient dans des grottes. »

3 Ce fauteuil fut transporté au Champ-de-Mars, en 1815, sur l'ordre de Napoléon I^{er}, pour la cérémonie de la Fédération.

4 « Les Orientaux, cependant, même encore aujourd'hui, connaissent à peine l'usage des lits ; ils se servent d'une simple natte de paille et se roulent dans un manteau ; quelquefois ils se permettent un ou plusieurs coussins. »

5 On trouve des fauteuils dès les temps les plus reculés ; les Chinois les connaissaient de longue date et sur des médailles très anciennes et sur des monuments grecs et romains, on en voit représentés.

6 Nous trouvons la note suivante dans un journal daté du 10 nivôse an VII : « Le ministre de l'Intérieur vient d'écrire au ministre des Finances pour l'inviter à suspendre la vente de la cathédrale de Reims ; le produit de la vente serait peu considérable, et la conservation du monument est précieuse, sous les rapports de l'antiquité et de l'art. Nous espérons, en conséquence, que des adjudications barbares ne porteront pas la hache sur ce beau monument, que la faux du vandalisme avait respecté, et n'ajouteront pas cette perte à toutes celles dont gémissent les amis des arts. » A quoi tiennent les chefs-d'œuvre !

7 Le pape Eugène IV ayant demandé à Cosme un homme habile pour on ne sait quel édifice, ce fut Brunelleschi qui se rendit à Rome. « Pour obéir aux ordres de Votre Sainteté, disait la lettre d'introduction, je vous envoie un artiste dont les talents sont si grands qu'il serait capable de retourner le monde. » Filippo était petit et malingre, et le pape, après avoir considéré l'architecte qu'on lui adressait, lui dit avec une sorte de dédain : « Vous êtes donc cet homme qui pourrait faire mouvoir l'univers ? — Que Sa Sainteté, répondit finement le brave artiste, me donne un endroit où je puisse appuyer la manivelle, et je lui ferai voir si c'est possible. » Brunelleschi ne pouvait plus à propos se souvenir du mot d'Archimède.

8 Un auteur de la fin du XVIII^e siècle remarque que dans beaucoup de provinces de France, les fenêtres sont garnies de papier huilé au lieu de feuilles de verre. « Cet usage, dit-il, s'est particulièrement conservé à Lyon, par suite de l'épaisseur des brouillards en été. Ces brouillards très intenses, ternissant les vitres, ôteraient aux manufactures de soie la clarté douce qui leur est nécessaire pour le délicat travail des étoffes. »

9 « Du côté du jardin, écrit Saint-Simon à propos du château de Versailles, on jouit de la beauté du tout

ensemble, mais on croit voir un palais qui a été brûlé où le dernier étage et les toits manquent encore. »

10 Savez-vous pourquoi Louis XIV, voulant faire choix d'une résidence hors de Paris, donna la préférence à Versailles, situé au milieu d'une plaine, sur Saint-Germain, dont la position est si pittoresque ? Ce fut, affirme-t-on, parce que de Saint-Germain on découvrait le clocher de Saint-Denis où se trouvaient les sépultures des rois de France. « Ce fastueux monarque, dit un contemporain, aima mieux le point sans horizon que celui d'où l'on Apercevait le clocher fatal. »

11 On raconte que Louis XIV, visitant avec Louvois les constructions nouvelles de Trianon, crut s'apercevoir que l'une des fenêtres était plus étroite que les autres. Louvois ayant répondu qu'elles étaient exactement pareilles, le roi dépité manda Le Nôtre et lui ordonna de mesurer la fenêtre incriminée. Or le roi avait raison de quelques pouces, et Louvois ayant voulu maintenir ses dires, Louis XIV fit taire son ministre, qui en conçut un vif ressentiment. Pour se venger, Louvois prétendit susciter à Sa Majesté une guerre telle qu'elle lui ferait avoir besoin de lui et laisser là la truelle. Il tint bientôt parole. Il enfourna la guerre pour l'affaire de la double élection de Cologne, etc. Et dans l'antiquité nous trouvons une anecdote analogue, avec cette différence pourtant que cette fois ce fut le tyran qui se vengea de la leçon donnée par un artiste. Trajan avait confié à l'architecte Apollodore le soin de tracer le plan du forum qui porte le nom de cet empereur. Cet artiste célèbre fut exilé de Rome et ensuite condamné à mort, dit-on, par Adrien. Dion Cassius rapporte qu'un jour Trajan et Apollodore conférant ensemble sur le plan d'un monument, Adrien vint étourdiment donner son avis. L'architecte impatienté l'interrompit vivement et le pria de se retirer : « Allez peindre des citrouilles, lui dit-il, vous n'entendez rien à l'architecture. » Adrien garda un long ressentiment

de celle injure et, suivant Dion, il s'en vengea cruellement lorsqu'il parvint à l'empire.

12 Robert de Cotte était beau-frère et élève de Mansard dont il dirigeait les constructions ; or, un jour, Louis XIV exprima son étonnement de rencontrer, dans un agréable point de vue, un moulin à l'extrémité d'un percé nouvellement ordonné. « Sire, lui dit hardiment de Cotte, rassurez-vous, Mansard le fera doré. »

13 Malheureusement l'histoire nous apprend que le souci professionnel des artistes et leur dignité furent souvent mal récompensés. Pierre Torregiano, célèbre sculpteur florentin, auteur du beau monument de Henri VII à l'abbaye de Westminster, travaillait, pour un grand d'Espagne, à une statue de l'Enfant Jésus. Le prix n'en était pas fixé, mais l'acheteur, fort riche, avait promis de payer l'œuvre suivant son mérite. Torregiano fit un chef-d'œuvre ; le seigneur lui-même, enthousiaste, ne pouvait trouver d'expression pour le louer, et il envoya le lendemain ses domestiques avec d'énormes sacs d'argent. A cette vue, l'artiste se crut dignement récompensé ; mais, en ouvrant les sacs, il y trouva... 30 ducats de monnaie de cuivre ! Torregiano, justement indigné, brisa à coups de marteau la statue et chasse les domestiques avec leurs sacs, en ordonnant de raconter à leur maître ce qu'ils venaient de voir. Le grand seigneur eut honte de son procédé, mais il jura de se venger. Il se rendit aussitôt chez l'inquisiteur, accusa l'artiste d'avoir porté la main sur l'Enfant Jésus et feignit de frémir d'un attentat aussi affreux. En vain Torregiano soutint qu'un créateur a le droit de détruire son ouvrage, la justice parlait en vain pour lui, le fanatisme était son juge. L'infortuné, mis à la torture, expira dans les plus atroces supplices. Et, d'autre part, l'anecdote suivante contredit singulièrement à la pensée d'un idéal toujours plus élevé dans la foi de l'artiste. Ivan le Terrible ayant ordonné à un architecte italien, en 1564, de

bâtir à Moscou le plus bel édifice que son art fût susceptible de créer. Celui-ci se mit à l'œuvre et construisit un palais qui excita l'admiration de tous. Comme l'empereur russe, après avoir rétribué largement l'artiste, lui demandait si, moyennant le double de la somme qu'il avait reçue, il pourrait bâtir un monument qui serait deux fois plus beau, l'artiste, prévoyant une nouvelle commande, n'hésita pas à répondre affirmativement. C'est alors que Ivan le Terrible déclara qu'il l'avait trompé, puisqu'il avait promis de construire un édifice que son art ne saurait dépasser, et l'architecte fut livré au bourreau !

14 Un fait curieux à retenir dans la construction de l'Opéra de Paris qui, par ses seules dimensions, laisse loin derrière lui aussi bien des beaux monuments parisiens comme le Panthéon, la Sorbonne, les Invalides, que les établissements analogues des autres nations, c'est que les principaux matériaux employés à sa construction proviennent de tous les pays. La Suède a fourni les verts de Jonkoping ; l'Ecosse, le granit d'Aberdeen ; l'Italie, la brèche violette, le blanc de l'Altissimo, le bleu turquin, le jaune de Sienne, le vert de Gênes, la brèche de Sicile ; l'Algérie, les onyx ; la Finlande, les porphyres rouges ; l'Espagne, la brocatelle ; la Belgique, le noir de Finant ; la France, les jaspes du mont Blanc, les sampans, les griottes, les sarrancolins, les campans, les granits des Vosges, les spaths fluor...

*Emile Bayard,... L'Art de reconnaître les styles.
Architecture. Ameublement*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6382789x>

À propos de cette édition numérique

Cette édition numérique est issue d'un programme de numérisation du patrimoine mené par la Bibliothèque nationale de France pour enrichir Gallica, la bibliothèque numérique de la BnF et de ses partenaires. En ligne depuis 1997, Gallica s'enrichit chaque semaine de milliers de nouveautés et offre aujourd'hui accès à plusieurs millions de documents numérisés : imprimés (livres, revues et fascicules de presse), manuscrits, estampes et photographies, documents sonores, partitions, cartes et plans... Les imprimés sont d'abord numérisés en mode image (prise de vue photographique) puis le texte est extrait de manière automatique grâce aux techniques de reconnaissance optique de caractères (*optical character recognition* ou OCR). Les algorithmes informatiques utilisés définissent également de manière automatique la structure de l'ouvrage (en-têtes et pieds de page, illustrations, tableaux, etc.). L'état du document imprimé (taches, pages déchirées) et les

caractéristiques de la typographie employée peuvent entraîner des erreurs lors de l'OCR. Le texte ainsi produit est ensuite relu, corrigé, et converti au format ePub (*electronic publication* ou « publication électronique »), format ouvert standardisé pour les livres numériques. Malgré tous nos efforts pour respecter au mieux le format original du livre, il est possible que vous retrouviez des coquilles ou des problèmes de mise en page qui auraient échappé au relecteur. N'hésitez pas à nous signaler ces anomalies à l'adresse gallica@bnf.fr.

Conditions d'utilisation

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'œuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer ici [pour accéder aux tarifs et à la licence](#)

2/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

3/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

4/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

5/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

6/ Pour obtenir la reproduction d'un document de Gallica en haute définition, contacter reproduction@bnf.fr

7/ Pour utiliser un document de Gallica sur un support de publication commercial, contacter utilisation.commerciale@bnf.fr