

~~61-15~~

~~67-12~~

12° D 565
(16)

L'ÉVOLUTION

DE

L'ARCHITECTURE

EN FRANCE

PAR

RAOUL ROSIÈRES

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

(Prix Bordin, 1893)

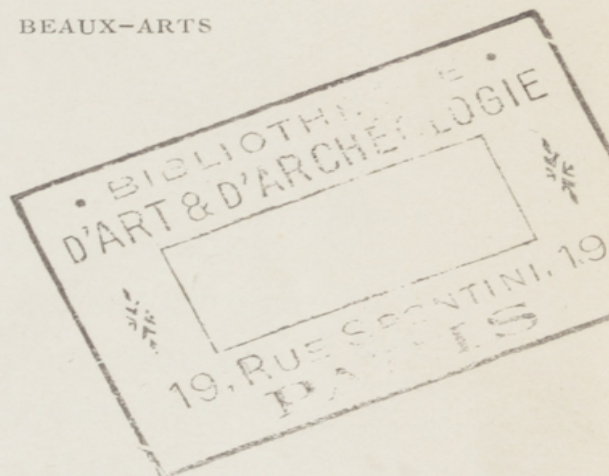


PARIS

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR

28, RUE BONAPARTE, 28

—
1894



PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Publiée sous la direction de M. KAEMPFFEN

Directeur des Musées nationaux et de l'École du Louvre

L'ÉVOLUTION
DE
L'ARCHITECTURE
EN FRANCE

PAR
RAOUL ROSIÈRES

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
(Prix Bordin, 1893)



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

1894

PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

**L'ÉVOLUTION DE L'ARCHITECTURE EN
FRANCE**

CHAPITRE PREMIER

LE GÉNIE GAULOIS.

Des cabanes circulaires faites de troncs d'arbres ou de terre battue, et couvertes d'un cône de chaume ou de roseaux : telles sont les habitations des Gaulois ¹. Des groupes de ces cabanes dans une enceinte faite de mottes de gazon : telles sont leurs villes ².

Chez tous les peuples l'architecture a débuté de la sorte. Ici, comme ailleurs, on pourrait donc s'attendre à voir progressivement la cabane primordiale se consolider en maison, se développer en palais, s'exhausser en temple, se fortifier en citadelle, puis toutes ces constructions se perfectionner de siècle en siècle, jusqu'à l'acquisition de la complète forme artistique que le génie gaulois sera capable de leur donner. On le pourrait d'autant mieux que, dès les temps préhistoriques, la Gaule a prouvé d'étonnantes aptitudes pour la culture des arts. Elle a parmi ses ancêtres ces troglodytes qui sur des os de rennes ou de mammouths gravaient des silhouettes si finement observées et ciselaient de si jolis manches de poignards ³. Maints textes, dans les auteurs grecs et latins, et maintes armes de bronze, maints bijoux d'or dans nos musées, nous révèlent quelle habileté elle a déjà su acquérir dans le travail des métaux et le tissage de la laine ⁴. L'art de la construction ne peut manquer d'évoluer rapidement chez un peuple si bien doué.

Par malheur cette évolution ne s'accomplira point : la conquête romaine va venir brusquement l'arrêter.

Elle avait commencé pourtant. Lorsque César pénètre dans la Gaule, des villes (oppida) alignent déjà en rues de petites maisons aux murs de moellons crépis de brillants enduits multicolores⁵, des fortifications aux assises alternatives de grosses pierres et d'épais madriers enclosent les lieux habités ⁶, et bien des villas de riches (aedificia) se disséminent en citadelles par les campagnes ⁷. Mais Rome apporte à ses vaincus une si magnifique

architecture toute constituée qu'ils l'adoptent, enthousiasmés, sans plus songer à poursuivre l'élaboration de celle qui leur est propre.

Dès lors le génie gaulois étouffé ne se manifestera plus. On aimerait à surprendre encore quelque chose de son influence dans les modifications que subira bientôt l'architecture romaine sur notre sol. Peut-être, en effet, l'architecture romane, qui résultera de ces modifications, accusera-t-elle en nos diverses provinces assez de traits identiques pour dénoncer partout une communauté de tendances antérieures qui ne saurait provenir que de lui. Mais assurément l'architecture gothique, qui naîtra ensuite de l'architecture romane, ne lui devra rien, car, si l'on considère que les Gaulois du sud (Aquitains et Ligures) la répudieront toujours, que les deux provinces les plus [foncièrement celtiques⁸ de la France (Auvergne et Bretagne) ne l'adopteront que fort tard, et qu'elle ne se développera pleinement que dans la région du nord-est, il faudra bien en attribuer la création aux nouvelles races blondes qui viendront plus tard se concentrer entre la Seine, la Manche et le Rhin.

Une seule chose nous restera de ces premiers âges : l'usage des remparts en mottes de terre qui se perpétuera pendant tout le moyen âge et qui, au XVI^e siècle encore, sera remarqué par les étrangers comme une particularité propre à la France⁹.

CHAPITRE II

LA CONQUÊTE ROMAINE.

Du 1^{er} au ve siècle, Rome, ayant conquis la Gaule, l'administre, la discipline, lui inculque ses mœurs, l'instruit dans ses lettres et la couvre de monuments.

Jamais transformation ne fut plus rapide. Dans la verdure de ces régions, vouées jusqu'ici aux forêts, monte de toutes parts, comme par enchantement, la blancheur des nouvelles bâtisses. Les villes groupant leurs spacieuses maisons construites à la mode italienne, s'enceignent de murs en belles pierres équarries, flanqués de tours, percés de larges portes cintrées, crénelés et sillonnés de chemins de rondes. Des temples haussent leur fronton triangulaire sur leur rangée de colonnes. Dans les plaines, de somptueuses villas éparpillent, comme dans les campagnes romaines, leurs petits bâtiments autour de leur habitation centrale. Des basiliques ouvrent leur triple nef aux audiences des juges et aux réunions de marchands. Les théâtres et les cirques arrondissent leurs étages de gradins aux flancs des collines. Les colonnes commémoratives et les arcs de triomphe se dressent sur tous les lieux fameux. Les moindres cités se pourvoient de thermes. Et les aqueducs serpentent à travers les vallées.

Fortune inespérée par la Gaule ! Au sortir même de sa barbarie la voici en possession d'un art complet et parfait qu'elle n'aurait pu constituer d'elle-même sans de longs siècles de labeur. Elle n'a plus, semble-t-il, qu'à le pratiquer à l'instar de ses vainqueurs et, de concert avec eux, à hâter son évolution logique.

Eh bien, non ! Pour admirable que soit cette architecture, elle reste néanmoins une importation étrangère, et les arts, comme les plantes, ne croissent jamais hors de leur milieu natal sans s'étioler. A peine établie sur notre sol mille obstacles contrarient sa fortune et mille influences viennent la dénaturer.

D'abord, ce ne sont sans doute pas ses meilleurs architectes que Rome a répandus les premiers sur cette terre à peine défrichée. Les maîtres habiles étaient restés en Italie à diriger les grands travaux des Césars et des

patriciens. A leur place accouraient leurs élèves, les inoccupés contraints d'aller chercher fortune au loin, les déclassés enclins aux plus médiocres besognes, bientôt des indigènes instruits à la hâte ¹⁰. « Ils couvrent la Gaule romanisée de monuments tous revêtus de la même ornementation banale, des mêmes bas-reliefs mous et grossiers d'exécution, comme ces joueurs d'orgue de nos jours qui vont porter des airs, d'opéra jusque dans nos plus petits villages ¹¹. » Un art d'exportation, un art pour colonies, a fait ainsi la première éducation des Gaulois.

Puis, les Romains ne se sont point établis en assez grand nombre dans la Gaule ¹² pour y assurer la prospérité de leur architecture par la persistance de leur initiative et le contrôle incessant de leur goût. Ils s'en remettent la plupart du temps au zèle des vaincus. « Tous ces monuments furent élevés non par des hommes de race romaine, mais par les Gaulois eux-mêmes, à leurs frais, d'après les décrets de leurs cités, par un effort de leur propre volonté ¹³. » Or, ces Gaulois, si grande que soit leur bonne volonté, ne sauraient en quelques générations contracter absolument toutes les habitudes intellectuelles de leurs maîtres. Dans cet art raffiné bien des choses sans doute leur restent incompréhensibles qu'ils devront peu à peu modifier ou délaisser et bien des choses les ravissent qu'ils ne pourront manquer d'exagérer plus tard. Pratiquer sans faillir l'algèbre compliquée par laquelle le module détermine les dimensions des moindres éléments du temple, maintenir dans leur forme pure les palmes et les acanthes dont la flore locale n'offre aucun modèle, profiler des corniches dont nulle tradition séculaire n'impose l'invariabilité, il est certain d'avance que ces fils des barbares n'y réussiront point.

Enfin, cette architecture est essentiellement une architecture de pays chauds. A ciel ouvert ces cirques et ces théâtres se trouvent infréquentables pendant la majeure partie de l'année dans nos régions froides et pluvieuses. Ces temples construits pour servir de centre aux cérémonies qui s'accomplissaient sur leur parvis ou sous leur péristyle seront contraints de s'élargir un jour pour abriter les prêtres et les fidèles. Ces thermes eux-mêmes, au milieu de ces populations plus dispersées et plus astreintes au travail, perdront bientôt leur vogue et par conséquent leur splendeur. Puis, avec leurs pentes presque insensibles les toits à l'italienne ne laissent pas suffisamment glisser la pluie et la neige. Il n'est monument auquel une série de modifications ne s'impose.

Ainsi, dès ses débuts parmi nous, l'architecture romaine trouve les hommes et la nature conjurés contre elle. Survient alors un facteur nouveau, le christianisme, qui mieux encore précipite sa décadence.

CHAPITRE III

LE CHRISTIANISME.

En 313, Constantin déclare le christianisme religion licite. Aussitôt les moines et les prêtres rivalisent d'efforts pour achever la conversion de la Gaule. Pendant les deux derniers siècles de la domination romaine, ils la parcourent en tous sens, prêchant, baptisant, et, pour extirper l'idolâtrie jusqu'en ses derniers repaires, renversant tous les édifices souillés du moindre souvenir païen.

Partout les temples jonchent de leurs débris le sol. Dans les villes, les fidèles, ameutés par leurs évêques, se ruent à coups de pioches sur ces demeures des faux dieux, brisent les statues, renversent les autels, effondrent les toits et abattent les murs ¹⁴. Dans les campagnes, les moines attroupent leurs nouveaux convertis et les mènent à l'assaut des sanctuaires rustiques ¹⁵.

Les cirques, anathématisés pour leurs jeux sanguinaires, et les théâtres, détestés pour leurs spectacles immoraux ¹⁶, résistent mieux avec leur amoncellement de murailles. On se contente de les saccager, puis, abandonnés des foules, ils s'affaissent peu à peu sous l'herbe ¹⁷.

Les thermes, asiles de débauche mille fois condamnés, où les femmes se baignaient nues sous les regards des hommes, où les danses et les jeux corrompaient l'âme, où se dressaient comme en des temples les images des dieux ¹⁸ sont, eux aussi, maudits et désertés. Inutiles, les aqueducs qui leur amenaient l'eau à travers les plaines se désagrègent et choient pierre à pierre.

Ainsi disparaissent à tout jamais de la Gaule les principaux genres d'édifices qu'y avaient naturalisés les Romains. Deux seulement, réservés et adoptés par l'Église, vont subsister : la villa et la basilique.

La villa devient le monastère. — Les moines, une fois établis dans les campagnes se livrent au défrichement et à l'agriculture, et bientôt leurs demeures arrivent naturellement à contracter l'aspect de toutes les grandes habitations rurales des patriciens et des riches colons. Or ces habitations ont

généralement été construites par les vainqueurs sur le plan des villas d'Italie ¹⁹. Elles présentent aux regards une suite ininterrompue de petits bâtiments se massant autour d'une cour carrée qu'encadre une galerie couverte supportée par des colonnes. Aucun souvenir irrémédiablement païen n'oblige les moines à abandonner cette forme architecturale si commode. Le petit oratoire des dieux s'y transforme en chapelle ; la bibliothèque, la salle de bains, le réfectoire, les chambres y restent à leur place, la cour y prend le nom de cloître tout en gardant sa petite fontaine et sa galerie à colonnes. Ainsi se trouve constitué pour des siècles le type invariable du couvent ²⁰.

La basilique est sauvée de même par sa transformation en église ²¹. Le christianisme, obligé de se pourvoir à la hâte de sanctuaires, ne peut trouver mieux, pour y installer son culte, que ce temple révérend de la justice où toutes les réunions populaires se tenaient et où probablement ses premiers prédicateurs avaient harangué leurs premières foules. Trois nefs parallèles ; celle du centre plus vaste et s'élevant jusqu'au faite sous un plafond plat ; les deux autres séparées d'elle par deux rangées de colonnes, et tantôt moins hautes, tantôt se haussant ainsi jusqu'au plafond au moyen d'un second étage de colonnes ; enfin ces trois nefs cessant brusquement vers le fond pour laisser libre un espace transversal devant la rotonde où siégeait le préteur²² : telle était la basilique et telles seront désormais toutes les églises avec leurs trois nefs, leur triforium, leur transept et leur abside. Les chrétiens s'approprient-ils d'abord les basiliques existantes ? nous ne savons. Mais ce qui est bien certain, c'est que, dès les premiers temps, les églises affectent toutes les dispositions architecturales de ces édifices ²³, continuent jusqu'au xie siècle à porter le nom de basilica ²⁴, et restent comme eux, pendant tout le moyen âge, le bruyant lieu de rendez-vous des foules, le forum couvert.

Mais, même dans la décoration de ces monastères et de ces églises, il est à prévoir que bien des créations artistiques du génie romain ne parviendront pas à se maintenir. Dans la première ardeur de la lutte le christianisme a voulu un instant rompre toute relation avec l'ancien monde : défense d'orner de peintures les murailles des lieux saints, a prescrit, en 305 le concile d'Elvire²⁵ ; défense aux prélats de lire les écrits des païens, a décrété, en 398, le concile de Carthage ²⁶. C'était assez pour suspendre bien des traditions précieuses. Puis, la religion nouvelle apporte tout un système

ornemental qu'elle a conçu à Rome dans les caveaux des catacombes ou dans les grottes des solitudes. Ses croix de toutes formes, ses arbres mythiques, ses allégories baptismales, ses ancres, ses agneaux, ses béliers, ses œufs, ses chevaux, ses colombes, ses coqs, ses dauphins, ses lions, ses étoiles, ses monogrammes, ses navires, ses phénix, ses paons, ses poissons, ses serpents, ses vignes ²⁷, vont prendre sur les corniches et les chapiteaux la place des acanthes, des oves, des palmettes et des godrons.

CHAPITRE IV

LES INVASIONS DES BARBARES.

Voici les barbares. Par toutes les frontières de l'Empire ils se répandent à travers la Gaule. Les Suèves, les Alains, les Vandales la traversent pendant deux ans et, pillant tout sur leur passage, s'écoulent par l'Espagne. En 413, les Burgondes se font concéder les deux versants du Jura. En 419, les Wisigoths s'établissent dans la seconde Aquitaine. Les Franks arrivent à leur tour, et, pendant tout le ve siècle, inondent le nord-ouest de la Gaule. Enfin, filtrant derrière eux par petites bandes à travers le Rhin, des Alamans, des Saxons et maintes autres tribus errantes se campent çà et là sur notre sol.

Tous ces envahisseurs sont de même famille. Ils appartiennent à la race blonde, l'immense race germanique épandue dans toute l'Europe centrale et s'étendant ainsi peu à peu jusqu'à couvrir l'Ouest et le Nord.

Pour de longs siècles, cette fois, c'en est fait de la civilisation romaine : les ravages de ces barbares ont consommé son irrémédiable ruine. Partout sur leur passage ses derniers monuments encore debout, les théâtres et les cirques épargnés, les villas, les cités aux belles fortifications, les églises toutes neuves elles-mêmes, se sont effondrés sous le fer ou sous la flamme. Puis une morne stupeur a succédé au saccage et le vieux monde qui se sent vaincu, se laisse mourir. « Aucun pieux souci à présent dans les diocèses et les paroisses désolées, écrit un contemporain. On voit dans les églises ou des toits pourris qui s'ouvrent ou des portes renversées de leurs gonds, et l'entrée des basiliques obstruée de buissons épineux. Même, ô douleur, on voit les troupeaux non seulement couchés dans les vestibules entr'ouverts, mais broutant l'herbe sur les flancs verdoyants des autels ²⁸. »

Si ces barbares apportaient avec eux quelques premiers éléments d'une architecture nouvelle on pourrait encore espérer une renaissance plus ou moins prochaine. Mais non : dans les sauvages solitudes d'outre-Rhin qu'ils viennent de quitter pas d'édifices, pas de temples ²⁹, rien que de grossières cabanes analogues à celles de tous les peuples primitifs, les unes faites de

planches étroitement juxtaposées ³⁰, les autres, toutes « en matériaux bruts » ³¹, construites de gros troncs d'arbres reliés entre eux par des empilements de pierres et crépies, intérieurement, de terres colorées³².

N'importe, puisque le génie gaulois a disparu étouffé, puisque le génie romain succombe à son tour vaincu, c'est nécessairement au génie de ces peuples nouveaux que l'avenir appartient. Pour rudimentaire qu'il soit encore il ne peut manquer d'évoluer bientôt si nulle conquête ou nulle invasion n'intervient pour l'anéantir. Or, nous le savons, l'ère des conquêtes et des invasions est désormais close. Attendons-nous donc à voir l'architecture des races blondes s'élaborer lentement. Déjà avec leurs constructions de planches et de charpentes s'introduit parmi nous une nouvelle façon de bâtir. Mais leurs instincts particuliers susciteront plus tard une bien autre révolution, celle dont résultera l'architecture gothique. Comment et pourquoi ? c'est ce que nous nous devons ici même rechercher.

CHAPITRE V

ETHNOGRAPHIE DU MONDE NOUVEAU.

« La Gaule, disait César, est divisée en trois parties, l'une habitée par les Belges (lisez aujourd'hui Gaëls ³³), l'autre par les Aquitains, la troisième par les peuples qui se donnent en leur langue le nom de Celtes... Les Celtes sont séparés des Aquitains par la Garonne ; et la Marne et la Seine les séparent des Belges » ³⁴. Les cinq siècles de la domination romaine n'ont certainement point suffi à transformer ou à mêler ces trois populations initiales ³⁵. Aussi les retrouvons-nous encore très distinctes au lendemain des invasions, quoique notablement modifiées déjà en bien des régions par les nouveaux apports d'hommes survenus.

Au sud, entre les Pyrénées¹ la Méditerranée, et une ligne déterminée approximativement par Bordeaux, la Garonne inférieure, le cours du Lot, Lyon et les Alpes³⁶, se trouve toujours la population essentiellement méridionale qui participe de l'Espagne par son ancienne race aquitaine et de l'Italie par la continuelle émigration romaine qui s'y est répandue. Pénétrée, conquise, colonisée, administrée par les Romains avant le reste de la Gaule, cette région se déroule au pied des Alpes comme une sorte de vaste faubourg de l'Italie. Pendant les cinq siècles de la domination romaine elle était la portion la plus profondément romanisée du monde gaulois : à Bordeaux, à Toulouse, à Lyon, à Marseille, à Nîmes, à Arles, on avait vu florir des écoles fameuses pleines de rhéteurs et de poètes, et les édifices latins avaient surgi à profusion jusqu'au milieu des campagnes. Les barbares ont pénétré en trop petit nombre sur cette terre si éloignée du Danube ou du Rhin pour pervertir brusquement ses coutumes. Les Goths, campés en ce moment dans la seconde Aquitaine, seront bientôt rejetés sur l'Espagne par Clovis. Aussi, pendant tout le moyen âge, ces populations du midi, confondues alors sous le nom de Provençales, subsisteront-elles comme une sorte de débris mourant de l'Empire romain. Ici la langue (langue d'oc), restera toujours plus proche du latin que les divers dialectes qui naîtront dans le nord ; les villes garderont pour la plupart l'organisation

administrative des municipalités impériales ; les temples et les cirques, mieux respectés des chrétiens, maintiendront debout leurs ruines à peine entamées jusqu'à nos jours ; les arts ou les littératures qui se formeront depuis dans les provinces du nord ne réussiront jamais à s'acclimater sérieusement ; et partout, comme en Italie, s'offriront toujours aux regards des villes aux rues étroites, des bâtisses régulières, des façades sans saillies ³⁷. Une telle région appartient trop visiblement à l'ancien monde méridional pour prendre dans l'avenir l'initiative d'un rôle créateur. Ce n'est point là qu'une architecture nouvelle pourra naître.

Au centre, entre le territoire occupé par ces Provençaux et une seconde ligne, allant du golfe de Saint-Malô à Lyon, par Rennes, Angers, Tours, Bourges, Moulins et Mâcon ³⁸, l'ancienne celtique se déroule comme une zone neutre attendant l'influence de tout ce qui s'accomplira au midi et de tout ce qui s'accomplira au nord. Les Romains ne s'y sont jamais établis en grand nombre et les bandes germaniques l'ont peu parcourue. Aussi semble-t-elle rester dans la passiveté d'un monde antérieur qu'une ancienne défaite à endormi et qui laisse avec insouciance les événements se succéder autour d'elle. Ici encore les forces vives manqueront pour l'élaboration d'un art nouveau, mais, s'il s'y présente, il sera volontiers accueilli.

Au nord enfin, de la Manche à la région des Celtes, s'étend l'agglomération des races blondes. Les Gaëls qui peuplaient ce territoire au temps de César étaient déjà de leur famille. Depuis lors nous avons vu s'y établir les Burgondes à l'est et les Franks au nord. Viendront ensuite les Alamans, disséminés dans l'extrême nord-est, les Saxons qui se camperont dans l'ouest du golfe de la Seine ³⁹, et, plus tard encore, les Northmans qui s'approprièrent la majeure partie du littoral de la Manche. Est-ce bien chez ce peuplé neuf que va naître le nouvel art destiné à être l'art national du monde en formation ? Aujourd'hui que le fait est accompli nous ne pouvons hésiter à l'affirmer. Deux raisons péremptoires nous y obligent. D'abord cet art nouveau, l'art gothique ⁴⁰, ne se répandra jamais hors des régions où les races blondes se sont fixées : il réussira encore à se développer dans la zone neutre de l'ancienne celtique, mais il ne parviendra point à prospérer dans la Provence, en Italie ⁴¹ ou en Espagne ⁴². Ensuite nous le verrons précisément régner dans toutes les contrées où les races blondes, se sont établies, le nord de la France, l'Allemagne, la Flandre, l'Angleterre et la Scandinavie.

Mais, au lendemain des invasions, la distance est immense encore entre les grossières cabanes dont les campements barbares parsèment nos provinces et les merveilleuses cathédrales qui surgiront plus tard au milieu de nos villes. Pour l'accomplissement d'une telle évolution, il faudra le sauvetage des épaves de toutes les civilisations antérieures, le concours de maintes influences nouvelles et surtout le labeur de sept longs siècles. C'est à cette grande œuvre que nous allons assister.

CHAPITRE VI

LES TEMPS MÉROVINGIENS.

L'Église sort la première de la torpeur générale. Elle se trouve d'autant mieux en position de dominer les Barbares que leur force toute physique ne peut rien contre sa force morale et que la dernière vitalité intellectuelle du vieux monde se réfugie à la hâte en elle comme en un dernier lieu d'asile. Malgré sa primitive répugnance contre tout ce qui vient de Rome elle reprend la continuation du rôle de Rome. Tout d'abord elle restaure l'ancienne unité morale en imposant une même doctrine religieuse à tous les envahisseurs : elle convertit le roi frank Clovis et ses leudes (496) elle le lance ensuite contre les autres barbares adonnés à l'arianisme, et, après qu'il a vaincu les Burgondes (500) et rejeté les Wisigoths sur l'Espagne (507), elle acquiert la direction spirituelle du monde nouveau. Alors, sûre de retrouver un surcroît d'ascendant en se manifestant de plus en plus latine, elle se remet à la culture des arts et des lettres.

Aussitôt un immense mouvement de construction d'églises commence. Il s'agit de réparer ou de réédifier les sanctuaires saccagés. Moines, prêtres, rois, grands, tous se mettent à l'œuvre. Rebâtir une basilique ou fonder un oratoire est en ce moment la meilleure action qui puisse mériter à un fidèle le titre de bienheureux, faire chanter sa gloire en vers latins par les clercs et assurer sa mémoire par quelque belle épitaphe sur son tombeau⁴³.

Mais comment donner à toutes ces églises la suprême beauté nécessaire à frapper de respect les barbares éblouis de la splendeur de Rome, sans leur rendre quelque chose de la physionomie des édifices romains. Ces grands temples qu'on a si furieusement démolis jadis, on ne les considère plus déjà avec la même horreur. Sous l'aversion qu'inspire leur caractère idolâtrique, renaît peu à peu le respect qu'impose leur origine romaine. « Les chrétiens, écrit le pape Grégoire - le - Grand, doivent éviter de démolir les temples profanes : qu'ils se bornent à les nettoyer de leurs idoles, à les asperger d'eau bénite, à les munir d'autels et à les doter de reliques. ⁴⁴ » Mais, hélas ! presque tous sont détruits. A leur défaut le clergé se complaît à

édifier les églises nouvelles sur leurs emplacements ⁴⁵. S'il retrouve dans leurs décombres quelques colonnes ou quelques frises épargnées, il les recueille pour en orner le lieu saint. Puis, afin de rapprendre l'art de bâtir oublié pendant la tourmente, de raviver son inspiration affaiblie et d'épurer à nouveau son goût déjà barbarisé, il reporte anxieusement ses regards vers Rome.

Mais Rome n'est plus dans Rome. Abandonnant l'Occident aux barbares elle s'est réfugiée aux confins mêmes de l'Europe, à Constantinople. Là, obligée de se prêter à toutes les concessions qu'exigent d'elle les habitudes d'un milieu essentiellement grec, exposée à toutes les influences qui viennent de l'Orient, elle s'est en peu de temps transformée. Ses empereurs ont pris l'existence somptueuse et sensuelle des monarques orientaux ; ses mœurs se sont faites presque asiatiques ; sa littérature s'est hellénisée ; et son art, envahi de traditions grecques, syriaques, phéniciennes et persanes, s'est métamorphosé en un art nouveau, l'art byzantin. Aussi, ce n'est plus l'architecture de Rome que les clercs vont y trouver à étudier, c'est, à leur insu, celle de Byzance.

Comment pénétrera-t-elle jusqu'à nous ? Précisément par les relations que la Gaule entretient toujours avec le pouvoir impérial pour continuer la tradition romaine. Relations religieuses : les grands conciles se tiennent désormais dans les régions helléniques, les théologiens fameux discutent à Byzance, les empereurs continuent à dicter leurs édits ecclésiastiques au monde entier. Relations politiques : les agents impériaux parcourent toujours l'Occident, Clovis s'enorgueillit de recevoir les insignes consulaires, et, jusqu'à Dagobert, les rois franks, se considérant encore comme les lieutenants des empereurs, font frapper leurs monnaies à l'effigie impériale⁴⁶. Relations artistiques : c'est de Constantinople que viennent, pour approvisionner les églises et les monastères, les manuscrits aux délicates enluminures, les beaux reliquaires, les somptueuses tapisseries, les tableaux précieux, les bijoux renommés ⁴⁷. Relations commerciales : les ports de la Méditerranée poursuivent leur commerce maritime avec la nouvelle capitale de l'Empire et des marchands orientaux s'établissent en petites colonies jusque dans nos grandes villes du Nord⁴⁸. Un souffle d'orientalisme traverse en tous sens le pays.

Ce n'est pas à dire toutefois que l'art byzantin va s'acclimater de toutes pièces dans le monde gallo-frank. Trop d'influences climatologiques y

protestent contre lui pour qu'il puisse y trouver un terrain de croissance. Par des fonctionnaires, des marchands, des moines ou des voyageurs, il n'y peut d'ailleurs arriver que par bribes. Aussi ce ne sera pas une rénovation complète que notre architecture religieuse subira de son fait ; il lui imposera seulement une série de modifications secondaires qui, sans lui faire perdre encore son caractère latin, la désorganisera cependant assez pour que l'inspiration nouvelle des races blondes puisse à son tour s'y glisser⁴⁹.

Or, ces races blondes, stimulées par la contemplation des beaux édifices de leurs vainqueurs, commencent, elles aussi, à bâtir, et à bâtir suivant leurs instincts propres. A côté des constructions de pierre où se mêlent les anciennes traditions romaines et la nouvelle inspiration byzantine, s'élèvent les monuments de bois et les édifices faits de charpentes et de moëllons des envahisseurs : « *Mos romanus* », ou encore, à cause de son nouveau caractère byzantin, « *Novum ædificandi genus* », et « *Mos Gallicanus* », disent les textes de l'époque, — c'est-à-dire la construction « à la manière romaine » et la construction « à la manière populaire »⁵⁰.

Parcourons, en effet, la France mérovingienne et nous verrons ces deux architectures si différentes coexister partout sans néanmoins se mêler encore.

Voici d'abord les églises. Nous nous tromperions fort en les croyant d'austères et silencieux asiles de prière : elles sont toujours, comme les anciennes basiliques profanes, le bruyant forum où, une fois les offices célébrés, les foules font ce que bon leur semble. Les marchands y traitent leurs affaires, les oisifs y devisent, les pèlerins y campent, les hommes d'armes s'y disputent et les filles de joie y chantent des chansons obscènes jusqu'au pied de l'autel⁵¹. Aussi ces édifices, gardant leur caractère ancien, n'ont-ils que faire de contracter une forme nouvelle. C'est toujours sur le plan de la basilique profane qu'ils sont construits. Leurs trois nefs⁵², faites de belles colonnes de marbre enlevées à quelque temple, s'allongent toujours parallèlement⁵³ jusqu'au transept, au-dessous de leurs deux galeries supérieures⁵⁴ que de larges fenêtres garnies de vitraux enchâssés dans des réseaux de plomb⁵⁵, inondent de lumière. D'autres fenêtres éclairent pareillement l'abside et les deux extrémités du transept, car, circonstance que les auteurs contemporains ne manquent jamais de signaler, une église n'est réputée belle que quand le jour la pénètre de toutes parts⁵⁶. Pour rendre le saint lieu plus gai encore on prend même bien soin de

décorer, comme dans les villas, ses murs de peintures et de tapisseries ⁵⁷. En tout cela ce sont encore les traditions latines qui persistent. Mais d'autres éléments assurément byzantins commencent déjà à se manifester. Au croisement du transept et de la grande nef, par exemple, s'élève, pour supporter un campanile de bois où placer la cloche, la coupole introduite dans les églises orientales par les architectes syriens et persans ⁵⁸ ; des absidioles, bien orientales elles aussi, s'arrondissent au dehors à la terminaison des nefs latérales ⁵⁹ ; mille motifs ornementaux, où prédominent les lignes courbes et brisées particulières aux tissus byzantins, décorent les chapiteaux et les corniches ; enfin, souvenir des pylônes orientaux gardant les portes d'entrée, deux grandes tours commencent à se hausser aux deux coins de la façade ⁶⁰.

D'autres églises, moins riches, se résignent à adopter les procédés nouveaux des races blondes. Quelques-unes, par économie, ont déjà remplacé les plafonds plats des nefs par les fermes en charpentes apparentes et sculptées qui continueront à rester en faveur, même pendant le règne de l'architecture gothique, dans les régions plus profondément germaniques de l'Allemagne et de l'Angleterre ⁶¹. D'autres sont construites entièrement en bois ⁶². Il en est même — telle la primitive cathédrale de Strasbourg — qui, comme une cabane franque, se composent de grosses pièces de charpentes reliées entre elles par des empilements de moellons ⁶³.

Les monastères gardent leur apparence de villas romaines, seulement, pour se soustraire aux coups de mains des bandes qui passent, ils commencent à s'enceindre de murailles crénelées et flanquées de tours aux fenêtres étroites ⁶⁴.

Les villas, se transformant, elles aussi, en camps retranchés, s'enveloppent de murailles et de tours. Dans le Midi elles affectent encore la physionomie romaine avec leurs portiques à colonnes, leurs longues galeries de pierre, leurs thermes et leurs belles salles aux murs richement peints ⁶⁵. Dans le Nord, au contraire, le bois commence à prédominer dans la construction des portiques, des plafonds et surtout de la petite tour qui s'élève à l'un des coins de la cour centrale — tour que les anciens Germains érigeaient jadis, comme poste d'observation, aux abords de leurs camps ⁶⁶ et qui deviendra bientôt le donjon. Certains riches se font même construire des maisons entièrement faites de planches juxtaposées où — comme on le

voit encore aujourd'hui en Allemagne et en Norvège et comme on l'a vu chez nous pendant tout le moyen âge — les charpentes apparentes, les parties en saillies et les piliers des porches sont capricieusement découpés et sculptés ⁶⁷.

Pendant les temps mérovingiens, deux architectures sont donc en concurrence, celle de l'ancien monde du Sud et celle du nouveau monde du Nord. — L'une des deux doit-elle un jour supplanter l'autre ? Telle est la question qui se pose alors, et dont rien encore ne permet de prévoir la solution.

CHAPITRE VII

LES TEMPS KAROLINGIENS.

Charlemagne paraît. Ce barbare de génie, germain de corps et d'âme, a, comme tous les grands chefs goths et franks, l'ambition de réincarner en lui l'antique toute-puissance impériale. Il ne croit trouver rien de mieux pour y parvenir que de chercher à se montrer romain dans ses attitudes et dans ses actions. Il se fait décerner à Rome les titres d'Empereur et d'Auguste, revêt la chlamyde et la tunique longue, chausse les brodequins et ceint la grande couronne d'or ⁶⁸. « Pendant tout son règne, il n'eut rien de plus à cœur que de rendre à la ville de Rome son antique prépondérance ⁶⁹. » De tous les points de l'Europe il attire autour de lui les savants les plus renommés pour leur connaissance des sciences antiques. On le voit s'efforcer d'apprendre la grammaire, la rhétorique, la dialectique et l'astronomie. Des écoles sont fondées dans toutes les églises pour enseigner les lettres et les arts de l'ancien monde. Ses lois se modèlent sur les lois impériales, son système administratif imite le système administratif de l'Empire d'Orient, ses architectes, enfin, ne cherchent plus à s'inspirer que des édifices fameux de l'architecture byzantine. Ayant à élever une basilique auprès de son palais d'Aix-la-Chapelle, il en fait venir les colonnes d'Italie et en emprunte le plan à l'église byzantine de Ravenne.

Le résultat immédiat de cette tentative de renaissance latine est de contrecarrer brusquement l'expansion première du génie frank. Comment les humbles constructions de bois de la « manière populaire » oseraient-elles se dresser devant les nobles bâtisses de pierre de la « manière romaine » ressuscitée ! Fragiles, modestes, toujours délabrées par les pluies, à la merci du moindre incendie, elles constituent une architecture précaire qui pourra bien convenir pendant des siècles encore à des régions pauvres telles que la Scandinavie et quelques provinces allemandes, mais qui ne saurait satisfaire une société aussi avide de jouer un rôle glorieux que ce nouveau peuple gallo-frank. Des églises de bois, des palais de bois, des villas de bois, l'ère est désormais close.

Comme toute coutume déchue la pauvre architecture à « la manière populaire » s'en ira finir obscurément ses jours dans les basses classes. Pendant sept siècles encore nous la verrons — avec quelle grâce et quelle fantaisie parfois ! — épuiser sa dernière verve à prodiguer le long des rues de nos villes du Nord les pittoresques maisons aux lacis de charpentes, aux chambranles sculptés et aux pignons frangés de découpures, jusqu'à ce qu'une seconde renaissance latine, celle du XVI^e siècle, vienne achever de l'anéantir.

Donc c'en est fait du règne exclusif du génie germanique parmi nous. Mais le règne exclusif du génie romano-byzantin n'en est pas pour cela mieux assuré, car tous les instincts artistiques des races du Nord, qu'il a dépossédées de leur architecture propre, vont faire irruption dans la sienne pour la dénaturer.

L'ancienne société gallo-romaine, en effet, reste trop saturée de barbares pour redevenir jamais gallo-romaine. Charlemagne lui-même, en dépit de sa volonté, ne se latinise pas. Tout en s'efforçant de rejouer le rôle des Césars, il ne peut se déshabituer du vêtement frank et des mœurs frankes ⁷⁰ et, tout en se consacrant à faire reflorir la civilisation latine, il se complaît malgré lui à rédiger une grammaire franke, à faire recueillir les chants populaires des Franks, ou à vouloir substituer des noms germaniques aux noms latins des douze mois ⁷¹. Et ce monde, dont il est la personnification, ne se latinise pas mieux que lui. En vain les architectes essaient-ils de se conformer aux traditions venues de Byzance dans la construction des édifices royaux, en vain les fils des nobles apprennent-ils le latin et le grec dans les écoles ecclésiastiques, en vain les manuscrits, les bijoux, les tapis, les tentures, arrivent-ils à flots continus de l'Orient dans les églises et dans les châteaux, ce monde reste à demi-germanique et ne réussit qu'à devenir à demi-latin.

Bien plus, comme pour contre-balancer la renaissance romaine que son maître lui impose, de nouveaux apports germaniques recommencent à affluer en lui. Par ses grandes expéditions contre les Longobards et les Saxons, par sa résidence favorite à Aix-la-Chapelle, Charlemagne remet ses leudes et ses hommes d'armes en communion constante avec les races blondes. Et d'autres hommes blonds, les Northmans, pénètrent déjà en barques par tous les ports et tous les fleuves jusqu'à parvenir, sous les successeurs du grand empereur, à prendre définitivement possession de tout le littoral de la Manche.

Si attentifs que soient les architectes à se renfermer dans la stricte culture de l'art byzantin, il leur est de plus en plus difficile de se soustraire à l'influence des goûts nouveaux de toutes ces masses populaires qui les entourent sur les chantiers. Autrefois, une certaine discipline artistique leur était encore possible dans les petites familles de maçons recrutés, choisis, éduqués et inspirés par eux. Mais Charlemagne, renouvelant un vieil édit théodosien, veut que tous les fidèles indistinctement contribuent de leur travail à l'édification des lieux saints. « Il était alors d'usage que le comte se chargeât de tous les travaux commandés par l'empereur, ponts, vaisseaux, routes, etc., et prit soin de les faire exécuter par ses viguiers et leurs officiers, le plus économiquement possible, en y employant le bas peuple. Et s'il fallait bâtir quelque nouvelle église, tous, évêques, ducs, comtes, abbés, chefs d'église, bénéficiaires, étaient tenus de l'édifier de la base au faîte ⁷². » En de telles conditions, il est impossible que le populaire n'ait pas bientôt sa part d'inspiration dans l'architecture.

Ainsi, la question qui se posait à la fin des temps mérovingiens se trouve à présent résolue. On est désormais certain que le monde germanique ne subjuguera pas le monde gallo-romain et que le monde gallo-romain ne subjuguera pas le monde germanique. Tous deux sont fatalement contraints de s'associer, c'est-à-dire de former, en se fusionnant, un monde nouveau manifestant un nouveau génie. A peine Charlemagne mort, on voit, en effet, dans un immense cataclysme de guerres et de convulsions s'abîmer son œuvre, ses institutions, et son empire. Et quand, dans le vaste creuset où elle bouillonne, de la Manche à la Méditerranée et de l'Atlantique au Rhin, l'inéluctable fusion est accomplie, ce monde nouveau apparaît. Les peuples antérieurs s'y sont fondus en un seul peuple : la France, — les empereurs à la romaine et les chefs à la franke en un seul souverain : le roi capétien, — la langue latine et la langue germanique en un seul groupe de dialectes : les langues romanes, — et les arts des races du Sud et des races du Nord, en un seul art : l'art roman.

CHAPITRE VIII

L'ART ROMAN.

Dès les premières années du XI^e siècle, comme la dynastie nouvelle des Capétiens en est à son second roi, une extraordinaire ardeur de bâtir s'empare de la France entière. « En l'an 1003, dit un contemporain, les basiliques furent en tous lieux reconstruites. C'était comme si le monde, secouant subitement sa vétusté, avait revêtu une blanche robe d'églises. Non seulement les grands temples épiscopaux, mais les divers sanctuaires des saints et même les moindres oratoires de village, furent rebâti plus beaux par les fidèles. » ⁷³ Aussi bien d'ailleurs que les monuments religieux les édifices laïques surgissent de toutes parts. A Paris, à Poissy, à Melun, à Orléans, à Compiègne, à Dreux, à Chelles, en maint autre endroit encore, le roi Robert se fait construire des palais ⁷⁴. Et dans toutes les provinces les barons à la hâte hérissent leurs domaines de tours et de châteaux ⁷⁵.

Pourquoi ce mouvement imprévu ? C'est, a-t-on prétendu longtemps, la chrétienté qui, joyeuse d'avoir échappé à la destruction du monde prédite pour l'an mil, se reprend éperdument à vivre. Mais aujourd'hui cette explication n'est plus admissible. Nous savons, en effet, que l'histoire des prétendues terreurs de la chrétienté en l'an mil est une légende éclosée dans les temps modernes, que les écrivains du moyen âge l'ont ignorée, qu'aucune consternation générale ne s'est réellement produite à la veille de la date fatidique et que, par conséquent, aucun transport de joie ne s'est manifesté à son lendemain ⁷⁶ — Ce n'est pas le vieux monde qui fête sa résurrection, c'est le monde nouveau, la France, qui fait ardemment son entrée dans la vie. C'en est fini de l'horrible tourmente sociale des derniers temps karolingiens pendant laquelle elle s'est formée : elle a désormais sa vie propre, sa conscience, sa langue, son génie, ses aspirations, et fougueusement elle les manifeste.

Il s'en faut de beaucoup pourtant que cette grande masse sociale soit homogène en toutes ses parties. Toujours les trois zones ethnographiques que nous avons constatées au VI^e siècle s'y accusent visiblement à bien des

particularités différentes qui, dans les langues, dans les mœurs, dans la littérature et dans l'art, vont persister encore pendant un ou deux siècles. Considérons les langues, par exemple ; nous entendons la région ibéro-romaine du Sud parler la langue d'oc et la région gallo-franke du Nord parler la langue d'oïl, tandis que la région intermédiaire de l'ancienne celtique use d'un langage intermédiaire participant de la langue d'oïl au Nord et de la langue d'oc au Sud ; et dans chacune de ces régions, nous voyons encore chacune de ces langues se subdiviser en dialectes différents, de province à province. Il en est de même dans les arts. Les monuments qui s'élèvent alors, quoique identiques en leurs traits principaux dans tout le royaume, offrent de région en région des physionomies très dissemblables. Il n'y a pas, quoiqu'en disent nos traités d'archéologie, une architecture romane, mais bien des architectures romanes, de même que, comme le précisent nos traités de linguistique, il y a des langages romans et non un langage roman.

D'une extrémité de la France à l'autre on a renoncé aux plafonds plats des basiliques romaines et aux plafonds à arbalétriers apparents, imaginés par les races blondes ; voilà le fait décisif qui atteste que les anciennes traditions architecturales sont rompues. La proscription absolue du bois s'imposait, en effet, dans l'établissement des plafonds, du moment que l'on ambitionnait de construire des édifices durables. Telle a été la fréquence des incendies en ces temps de guerres continuelles que, depuis cinq siècles, il a fallu constamment restaurer et reconstruire les primitives églises ⁷⁷. Qu'une étincelle jaillisse sur la toiture de bois, tous les combles s'embrasent, croulent en brasier dans la nef et, là, font éclater les colonnes et craquer les murs ⁷⁸. Le mieux est donc de recouvrir l'édifice entier d'une voûte de pierre, comme jadis les thermes romains, ou, comme aux temps mérovingiens déjà, maintes cryptes, maints oratoires, et même quelques nefs de grandes églises ⁷⁹. Seulement il y a bien des manières de résoudre ce problème de la construction d'une voûte, et, le problème résolu, bien des manières d'accommoder toute la structure et toute l'ornementation de l'édifice à l'aspect nouveau que cette modification détermine. Chacune des trois régions ethnographiques de la France apportant à l'œuvre commune ses instincts propres, trois genres d'architecture romane vont immédiatement se manifester.

Dans la région provençale ce sont surtout, malgré l'influence constante des traditions néo-romaines de Byzance, les traditions de l'art romain qui

prévalent dans la constitution de l'art roman. Des voûtes en berceau, analogues à celles des vieux édifices latins, s'asseoient sur les parois et, pour contre-balancer leurs poussées, on se contente le plus souvent, à la mode antique, d'épaissir ces parois sans les étayer au dehors d'aucun système de bâtisse, ou de ne soutenir la voûte de la nef centrale par celle des bas-côtés que bien au-dessous de son point de naissance ⁸⁰. Et, pour décorer la façade de ces nouveaux monuments, les colonnes lisses ou cannelées, les chapiteaux à feuillages classiques, les frises à personnages, les bandeaux à palmettes subsistent avec la physionomie, altérée déjà mais très reconnaissable encore, qu'ils ont contractée jadis autour des temples païens ⁸¹. A l'ouest seulement de cette région, dans l'Aquitaine moins romanisée autrefois et plus barbarisée depuis, les traditions latines fléchissent sensiblement et l'usage commence à prédominer, comme en quelques parties de la région du centre, de contre-balancer la poussée de la voûte centrale par l'exhaussement des voûtes des basses-nefs jusqu'à la naissance de son cintre ⁸².

La région centrale — cette ancienne Celtique passive que nous avons déjà vue prête à accepter toutes les innovations venues du dehors — s'approprie indifféremment, sans trop les modifier, les types monumentaux que lui proposent la région du sud et la région du nord. Entre la Loire, la Garonne, le Tarn et la Vienne, l'influence byzantine, favorisée par les efforts de Charlemagne, semble l'emporter et l'on verra bientôt les églises se couvrir en exhaussant de travée en travée une succession de coupoles sur trompes ou sur pendentifs, tapisser leurs chapiteaux et leurs corniches des motifs à peine entaillés de l'ornementation orientale, revêtir leurs murs de déroulement d'arcades aveugles à l'exemple des églises gréco-asiatiques, et coiffer leurs clochers d'une tiare de pierre, étrangère aux habitudes de l'Occident ⁸³. La Bretagne, au contraire, s'obstine à l'emploi suranné des plafonds plats en bois, tout en accueillant, dans la structure générale de ses édifices, maintes dispositions nouvelles qui lui arrivent de la région du nord ⁸⁴. En Auvergne et dans le Poitou, la voûte en berceau ou la voûte d'arête apparaissent, comme dans la partie sud-ouest de la région méridionale, épaulée par la surélévation des voûtes latérales ou par le plafond de la galerie supérieure de ces voûtes ⁸⁵.

La région du Nord, celle des races blondes, fait mieux que de rajuster plus ou moins entre eux les éléments architectoniques de Rome et de

Byzance : elle leur adjoint ceux de son architecture en bois et crée ainsi une nouvelle manière de bâtir — « novum aedificandi genus » dit un contemporain ⁸⁶, — qui doit bientôt, en se développant, constituer une architecture particulière. Ces peuples de charpentiers, pour neutraliser la poussée des voûtes, imaginent tout naturellement de faire de l'église entière une vaste carcasse de charpentes en pierre — plus analogue peut-être qu'on ne le croit encore à celle dont ils constituaient leurs églises de bois — de façon à n'avoir plus ensuite qu'à empiler insoucieusement les moëllons entre les pièces de cette carcasse, pour en boucher les intervalles, tout comme ils faisaient jadis entre les grossières poutres de leurs cabanes ⁸⁷. Adoptant la voûte d'arête des Romains, comme la plus propre à diminuer la poussée latérale, et les arcs doubleaux dont les Romains, eux aussi, l'allégeaient en rompant son poids de travée en travée, ils imaginent de consolider en outre ses arêtes par deux arcs nouveaux. On a ainsi une voûte faite de six arcs soutenant et reportant le poids de sa masse sur les mêmes quatre points d'appui dont ils s'élancent tous : deux arcs-doubleaux parallèles, deux arcs-formerets perpendiculaires à ceux-ci, et deux arcs-ogifs (ou d'ogives) formant les diagonales entre les doubleaux et les formerets. Les quatre points d'appui de ces six arcs posent sur les anciennes colonnes de l'étage supérieur qui doublent leur épaisseur et se cantonnent au besoin de colonnettes, puis vont reporter le poids total de tout le système sur les colonnes du rez-de-chaussée, au sommet desquelles elles descendent poser leur base. Les doubleaux et les arcs-ogifs des basses nefs tombant sur des colonnes engagées dans leurs parois, parallèlement à celles de la grande nef, reportent au dehors la poussée du premier étage de cette grande nef, ainsi que leur poussée propre, sur de solides contre-forts, doublant, à l'extérieur du monument, ces colonnes engagées. Et des arcs-boutants, partis de la naissance de la voûte centrale, ou beaucoup plus bas même, de façon à laisser l'espace nécessaire à un rang de fenêtres supérieures au-dessus du toit des bas-côtés, vont asseoir la poussée du toit sur le sommet exhaussé des contre-forts extérieurs. Reste seulement alors à fermer de cloisons, sur lesquelles aucune poussée n'a plus à s'exercer, les espaces laissés vides entre les doubleaux, les formerets et les ogifs dans la voûte, et l'intervalle des contre-forts et des colonnes dans les parois ⁸⁸.

De toutes les formes de l'architecture romane, celle-ci est assurément la plus logique, la plus résistante et la plus facile à réaliser ; aussi la voit-on,

dès la première moitié du XII^e siècle, se répandre dans la région centrale de l'ancienne Celtique et même en quelques parties de la région ibero-romaine du Midi. Comment se fait cette propagation ? Par l'intermédiaire des moines bénédictins de l'ordre de Cluny, a-t-on dit. Rien n'empêche, en effet, de l'admettre. L'ordre de Cluny qui possède des couvents dans toutes les parties de la France a pu disséminer ainsi sur tout notre territoire l'architecture qui, dans la province du nord où il a sa maison mère, était la sienne. Ajoutons cependant que les seigneurs, grands fondateurs d'églises, qui vaquent sans cesse de leurs domaines au domaine du roi, que les architectes fameux mandés un peu partout selon leur réputation, que les bandes de maçons enfin circulant de province en province pour chercher du travail, ont pu contribuer largement aussi à propager l'art nouveau.

Ainsi, — comme en ce moment le dialecte roman de l'Ile-de-France se répand autour de sa zone natale, étouffant les divers autres dialectes romans, — l'architecture romane élaborée dans l'Ile-de-France, la Normandie et la Picardie, se dissémine à travers la France, supplantant les diverses architectures romanes. Elle y parvient d'autant plus aisément que ses dispositions accessoires et son système ornemental n'offrent encore rien d'assez révolutionnaire pour déconcerter les traditions antérieures. Comme l'architecture du Centre, comme celle du Midi, elle conserve le plein-cintre de Rome et de Byzance pour relier ses colonnes et pour couronner ses baies ; elle garde la mode byzantine des déroulements d'arcades aveugles, des corniches aux dessins géométriques, des chapiteaux aux feuillages conventionnels et aux motifs historiés. Elle laisse enfin ses clochers s'élever par étagements successifs d'arcades jusqu'à leur flèche conique ou pyramidale, selon la disposition que les influences greco-asiatiques ont rendue commune à toute la chrétienté.

Mais les populations du Nord, enhardies par cette première victoire, doivent bientôt redoubler d'initiative. Le Centre, le Midi, toute l'Europe méridionale, refuseront, il est vrai, de les suivre désormais plus loin. Mais toute l'Europe du nord se ralliera à elles pour recevoir leur initiation et s'approprier avec enthousiasme leur création nouvelle : l'architecture gothique.

CHAPITRE IX

AVÈNEMENT DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE.

Pendant la première moitié du XII^e siècle un grand événement s'accomplit : l'émancipation communale. Les villes, fatiguées d'être à la merci des tailles et des corvées de leurs suzerains, se révoltent et, par batailles ou par négociations, leur arrachent des chartes d'affranchissement qui, sous condition de certains hommages et de certaines redevances, les laissent libres de s'administrer et d'agir à leur guise. A côté des trois maîtres qui ont dominé jusqu'ici dans la société féodale — le roi, le noble, le prélat — un quatrième maître s'est levé, la ville libre, d'autant plus puissant pour faire œuvre féconde que, contrairement aux trois autres, il est un être collectif, un être à mille cerveaux et à mille cœurs.

C'est dans ces villes, fières de leur indépendance, jalouses de prouver leur vitalité, industrieuses, prospères, actives, pensantes, que l'architecture nouvelle va achever de s'élaborer.

Si nous pénétrions vers la fin du siècle précédent, dans les églises romanes, même les plus célèbres et les plus somptueuses, trois choses nous frappaient : leur étroitesse, leur peu de hauteur et leur demi-obscurité. On n'avait pas osé, dans la crainte des poussées, élever trop haut la voûte, écarter beaucoup ses supports, et évider de baies les parois. Mais à présent toutes ces grandes villes, qui se sentent glorieuses et riches, rêvent de mieux faire. Il leur faut un temple vaste, clair, gai, puisque, comme nous l'avons constaté dès les temps mérovingiens, un temple n'apparaît beau aux hommes du Nord que s'il resplendit de lumière. Il leur faut surtout un temple assez spacieux pour contenir au besoin leur population entière, car, ainsi que nous l'avons noté aussi, l'église n'a point cessé jusqu'ici d'être, à l'instar de la basilique païenne, le lieu de rendez-vous habituel des foules et, maintenant qu'une vie moins précaire laisse des loisirs aux citadins, la cathédrale est plus que jamais le grand palais du peuple où se célèbrent les fêtes, où se font les élections des échevins, où se tiennent les assemblées municipales, où siègent les confréries des marchands.

Mais comment élargir le temple roman, le surélever et le rendre plus clair ? A ce triple problème ces bourgeois industriels auront vite fait de pourvoir.

Dès la période romane, ils ont remarqué que l'arc brisé à son sommet, contre-butant déjà à leur point d'intersection ses deux courbes l'une par l'autre, allégeait l'édifice d'une notable partie de la charge que l'immense voûte en plein-cintre faisait peser sur lui. C'est cet arc brisé qui porte aujourd'hui le nom d'ogive, bien que, comme nous le savons, ce nom, pendant tout le moyen âge, n'appartient en propre qu'aux arcs diagonaux des travées, lesquels précisément sont presque toujours des pleins-cintres ⁸⁹. D'où est venue aux peuples du Nord l'idée d'employer un tel arc ? On ne le sait au juste. Peut-être leur était-il arrivé d'Orient dans quelque modèle d'église arménienne, syriaque ou copte, car il était assurément très en usage dans l'ancienne Perse et les Musulmans tout aussi bien que les Occidentaux l'adoptent aussi en ce moment dans leur architecture ⁹⁰. Néanmoins, la conception en est si simple que rien n'empêche d'admettre qu'ils s'en sont spontanément avisés. Peut-être même l'ont-ils employé depuis longtemps dans leurs bâtisses en charpentes, car il s'impose si naturellement dans la construction des arbalétriers un peu aigus que, pendant le XVI^e siècle encore, nous entendrons Philibert Delorme, un des adversaires les plus décidés du style ogival, préconiser l'ogive dans la structure des combles ⁹¹. Mais jusqu'ici l'arc brisé — disons, pour plus de clarté, l'ogive — ne s'est manifesté qu'accidentellement dans les églises romanes, soit pour épauler la nef centrale par des arcs boutants de longue portée dans le plafond des galeries latérales, soit entre deux colonnes trop écartées, soit en quelques parties du chœur où la construction des pleins-cintres se trouvait rendue malaisée par l'arrondissement de l'abside. Au contraire, les bourgeois l'accepteront délibérément à l'exclusion absolue du plein-cintre, et l'emploieront partout, aux voûtes, aux portes, aux fenêtres, dans l'ornementation des frises, dans les balustrades des balcons, et toute une révolution en résultera qu'on verra éperdument éclater dans la seconde moitié du XII^e siècle.

Avec la voûte ogivale qui reporte obliquement le poids du toit sur les parois et qui évite l'ascension et la pose des énormes clefs-de-voûte du siècle précédent, il devient aisé de couvrir les espaces les plus larges et, par conséquent, d'écarter de chaque côté les pieds-droits de manière à donner à

la nef une ampleur plus considérable. Pour mieux supporter cette voûte ainsi allégée, rien n'est plus simple que de faire descendre jusqu'au sol les colonnes sur lesquelles elle retombe en les faisant glisser aux flancs des colonnes du rez-de-chaussée qui les recevaient jadis sur leurs chapiteaux : ainsi sont créés les piliers fasciculés ⁹². Reste à faire entrer partout la lumière dans ce vaste vaisseau. On élargit les fenêtres des bas-côtés et, à l'imitation des colonnettes des baies géminées d'autrefois, on les divise en plusieurs compartiments, au moyen de meneaux se rejoignant en trèfles ouverts ou fermés dans l'angle de l'ogive qui les surmonte. Plus haut, on innove : comme les fenêtres de la galerie supérieure n'amènent jusqu'à la grande nef qu'un jour lointain et déjà épuisé, on diminue la largeur de cette galerie et même on la supprime quelquefois tout à fait, faisant ainsi du triforium une simple garniture de baies versant directement la lumière extérieure. En outre, au-dessus du triforium, on ouvre dans les parois dominantes de longues fenêtres dardant leur ogive jusque dans les formerets des combles. Et pour étayer ces parois vertigineusement surélevées, on multiplie les arcs-boutants au dehors ⁹³.

Puis, il faut orner cette montagne de pierre. Sur ces murailles, évidées de fenêtres et striées de colonnes, les peintures historiques ou allégoriques des anciennes églises mérovingiennes et karolingiennes, n'ayant plus d'espace pour se développer, disparaissent : on se contente d'enluminer de teintes plates éclatantes les colonnes, les arcs, les moulures, les plafonds, et on reporte la peinture de ces scènes sur les verrières à réseaux de plomb qui déjà sont en usage depuis plusieurs siècles. Comme l'art byzantin l'a enseigné à l'art roman, on sculpte toutes sortes de motifs plus ou moins consacrés sur les corniches et les chapiteaux ; puis on range par files les statues sous les portails. Enfin, dernière victoire de l'esprit du Nord, toutes les habitudes de la sculpture sur bois interviennent à leur tour. Dans cette riche maison en bois que nous a décrite Fortunatus ⁹⁴, dans toutes les constructions en bois sculpté que nous avons pu étudier depuis en Hollande, en Danemark et en Suède, c'est toujours sur les charpentes formant l'ossature même du monument, et jamais sur les cloisons de planches intermédiaires, que les sculpteurs prodiguent leurs ciselures et leurs découpures. De même, dans les cathédrales, ce sont toujours les charpentes (c'est-à-dire toute la membrure constitutive), de l'édifice, que les ornemanistes décorent exclusivement. Les colonnes se subdivisent en colonnettes, les arcs concentriques des porches se tapissent d'arabesques,

les extrados se bordent de festons, les corbeaux s'allongent en mufles fantastiques comme les têtes saillantes des anciennes poutres qu'ils remplacent, les contreforts se garnissent de figures, et, dans l'air les arcs-boutants se déchiquettent en franges ajourées.

Ni roi, ni seigneur, ni évêque n'aurait le temps, le loisir, l'application d'esprit, la richesse surtout, que nécessite la construction de pareils édifices. Une population seule peut la mener à bien, pourvu qu'elle soit enflammée d'un même enthousiasme. Et l'enthousiasme, par bonheur, en ce moment déborde.

D'où naît-il ? De mille causes : jamais mouvement intellectuel ne résulta de sentiments plus divers. — Essayons seulement d'en déterminer quelques-uns.

D'abord, c'est la foi religieuse. — On a sans doute beaucoup exagéré son importance lorsqu'on a voulu en faire le seul facteur décisif de cet incomparable mouvement. Mais son rôle n'en reste pas moins appréciable ⁹⁵. C'est par elle, ou tout au moins en son nom, que le clergé sollicitant des dons ⁹⁶, promenant ses châsses munies de troncs de province en province ⁹⁷, vendant des dispenses ⁹⁸ taxant ses bénéficiaires ⁹⁹, recueille la majeure partie des fonds nécessaires, et c'est lui encore qui, réquisitionnant ses serfs par droit de corvée ¹⁰⁰, enrôlant à force de prédications des foules de fidèles, fournit à l'œuvre ses plus solides bandes d'ouvriers. Les deux lettres d'Haimon de Saint-Pierre et de Hugues de Rouen ¹⁰¹ qu'on ne manque jamais d'alléguer pour montrer l'exaltation religieuse de ces foules de travailleurs sont assurément très hyperboliques puisqu'elles font figurer sur les chantiers des rois et des princes qui n'y sont jamais venus et que les cathédrales autour desquelles elles montrent un tel concours n'en ont pas moins mis plusieurs siècles à s'élever ; mais, quoiqu'il en soit, elles nous font très bien assister au fourmillement de fidèles accourus en chantant des cantiques au premier appel des prélats.

Ensuite c'est l'orgueil bourgeois. — Après la lutte, après la victoire, tous ces manants affranchis ont à cœur de bien manifester leur puissance et leur richesse. Ils rivalisent de zèle pour que ce château de la cité soit plus beau que le château seigneurial qui les défie là-bas sur la colline et pour que son clocher se dresse plus haut que le donjon.

Puis intervient l'émulation de ces villes entre elles. — Dès qu'une cité a édifié sa cathédrale, les cités avoisinantes brûlent d'élever à leur tour une

cathédrale plus belle et lui disputent ses architectes et ses ouvriers.

De plus, les corporations de métiers qui commencent à s'organiser dans chacune de ces villes, veulent prouver leur habileté non seulement les unes aux autres, mais encore et surtout aux corporations des autres cités. Maçons, imagiers, verriers, peintres, concentrent tous leurs efforts à réaliser quelque œuvre inouïe ¹⁰².

Enfin, par le passage continu des étrangers que le commerce et les relations sociales amènent dans la ville, les idées nouvelles affluent sans cesse de toutes les régions du royaume autour du monument, avivant les esprits, fécondant l'imagination populaire et surexcitant la verve des artisans.

C'est principalement en un petit coin de la France du nord — entre la Seine, l'Oise et l'Aisne — que cette grande œuvre s'accomplit ¹⁰³. En moins d'un demi siècle, elle se propage à travers le monde et toutes les nations contemplent émerveillées cette création des fils des Franks, ou pour mieux dire des Français du Nord : Opus Francigenum ¹⁰⁴.

CHAPITRE X

ÉPANOUISSEMENT DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE.

Pour l'art gothique le XII^e siècle a été l'heure du premier jet, c'est-à-dire de la fougue inconsidérée, des témérités irréfléchies, de l'empirisme et de l'aventure. Peu à peu il calcule, apprend, se fait des règles, choisit, devient un art complet. Pendant le XIII^e siècle entier et la première partie du XIV^e, bien que l'enthousiasme politique et moral qui l'a occasionné se soit considérablement attiédi, il se manifeste en toute sa plénitude.

Comme on l'a excellemment dit : « On ne peut nier que la France n'ait, comme la Grèce, et seule avec elle, créé une architecture parfaite de tout point. Les principes sont opposés, il est vrai, la première basant son système sur les poussées ou pressions obliques, la seconde sur la stabilité inerte ; mais, des deux parts, dans l'application apparaît la même logique absolue. Que le monument soit religieux ou civil, chacun de ses membres n'en occupe pas moins une place inévitable, chacune de ses pierres n'en est pas moins éloquente dans l'explication de la fonction qui lui incombe ¹⁰⁵. »

Mais ce n'est pas tout pour l'architecture gothique que d'être un art original, logique et complet, elle est encore un art imaginatif au premier chef. Si nous considérons, après avoir examiné la structure raisonnée de ses édifices, la parure ornementale dont elle les revêt, nous nous trouvons en présence de la plus prodigieuse éruption d'imagination qui se soit jamais produite parmi les hommes.

C'est que, contrairement à ce qui s'est passé jusqu'ici pour toutes les autres architectures, celle-ci, grâce aux éléments tout préparés que lui ont légués Rome et Byzance, arrive à son apogée dans une société toute jeune encore et par conséquent débordante d'initiative, d'audace et d'invention. Il pourrait être à craindre, au premier moment, que l'esprit sacerdotal ne comprime cet essor sous ses immuables lois hiératiques. Mais non, l'œuvre maintenant échappe au clergé. Le premier mouvement de zèle religieux s'est calmé qui a précipité la formation du style gothique et l'érection de tant d'églises à la fois. De plus, pour appareiller et sculpter les pierres, une

besogne délicate commence que les fidèles ignorants, réquisitionnés au début pour le charroi des matériaux, ne sauraient mener à bien et que les clercs eux-mêmes, instruits seulement dans les règles consacrées, ne pourraient faire assez originale pour que le monument réponde aux aspirations de la foule qui veut en être l'âme. Il faut que l'évêque fasse appel aux corporations de la ville, aux artistes réputés des provinces environnantes, aux imagiers nomades qui circulent en quête de travail. A Strasbourg, le clergé va même jusqu'à charger la municipalité de diriger les travaux à sa place ¹⁰⁶. Désormais donc l'œuvre n'appartient plus qu'au peuple qui peut y épancher tout son génie sans contrainte.

Il l'y épanche, en effet, et pour bien l'y reconnaître il nous suffit de voir comment il le manifeste en ce moment dans sa littérature.

Jusqu'au XIII^e siècle on peut considérer que, dans la littérature, comme dans l'art, c'étaient toujours les inspirations particulières des divers peuples antérieurs qui se survivaient sous les nouvelles formules d'expression des langues romanes et des arts romans. Au Sud, la poésie provençale, toute lyrique, n'était qu'un dernier balbutiement de la poésie lyrique de l'ancienne Rome. Au Nord c'étaient les derniers chants héroïques des Germains qui achevaient de mourir dans les chansons de gestes et les dernières légendes celtiques qui se résolvaient dans les Romans de la Table-Ronde. Mais au XIII^e siècle, la poésie provençale disparaît à la suite de la conquête de la Provence, les chansons de gestes tombent en désuétude, et les poèmes de la Table-Ronde s'affaissent en simples romans en prose. A leur place une poésie toute nouvelle apparaît ayant ses genres littéraires spéciaux et son tempérament propre, une poésie bien essentiellement française puisqu'on ne la retrouve semblable chez aucun peuple.

Exception faite des chansons, des complaintes et des petits vers de diverses formes qui se rencontrent aussi bien dans toutes les civilisations, cette poésie nouvelle affecte trois genres principaux, le jeu liturgique, le dit et le fabliau.

Le jeu liturgique ¹⁰⁷, embryon du drame moderne, est la représentation scénique d'un épisode de l'Ancien ou du Nouveau Testament qui se célébrait dans les églises aux principales fêtes religieuses de l'année. Dès le XI^e siècle ce genre littéraire est apparu et, depuis lors, il s'est si bien développé qu'il constitue, au XIII^e siècle, des drames complets en plusieurs centaines de vers. Devant l'autel, au milieu de la nef, ou sous le porche, des

clercs, costumés aussi historiquement que possible, jouent, en de véritables petites pièces déclamées et chantées, soit l'Adoration des Bergers, soit la Passion, soit l'histoire d'Adam, soit la vie de la Vierge, soit même les incidents principaux de la vie des saints. L'une de ces pièces, les Prophètes du Christ, est surtout en vogue ¹⁰⁸ : on y voit tous les prophètes de l'ancienne loi se lever tour à tour des stalles pour venir réciter devant l'autel leurs prophéties relatives à la naissance du Christ, puis le Christ apparaître dans sa gloire pour procéder au Jugement dernier.

Le dit, qui semble avoir pris naissance de la laïcisation des sermons du clergé, est l'exposition didactique ou satirique d'une idée morale, d'un dogme religieux, d'un enseignement scientifique, ou même une simple dissertation, une simple analyse, une simple énumération.

Le fabliau, enfin, c'est le conte joyeux, alerte, cynique parfois, malicieux toujours, ayant pour unique but de faire rire.

Eh bien ! ces trois genres que les jongleurs traitent en vers, les imagiers les traitent en sculptures.

Les jeux liturgiques, nous les voyons sculptés, tels que les clercs les jouent aux fêtes solennelles, dans l'ébrasement des trois porches de la façade et des deux porches du transept. A la porte centrale, voici le jeu des Prophètes du Christ, rangeant les statues des voyants qui ont annoncé la nouvelle foi et des saints qui l'ont propagée, à droite et à gauche du tympan où, la tête dans le ciel plein d'anges et les pieds sur la scène effroyable du Jugement, trône le Christ victorieux ¹⁰⁹. A l'autre porte voici le jeu d'Adam, narrant en mille statuette la création du monde, la félicité et la chute du premier homme, puis les vicissitudes de ses descendants, jusqu'à l'avènement de leur rédempteur¹¹⁰. Sous la troisième porte, c'est le jeu des Vierges sages et des vierges folles ¹¹¹ tel qu'un drame liturgique du XII^e siècle nous l'a conté ¹¹², ou la vie du saint auquel l'église est dédiée ¹¹³. Au porche septentrional ¹¹⁴ nous suivons, de la Nativité à l'Assomption, les principales scènes du jeu de la Vierge. A l'intérieur enfin, sur la zone supérieure du petit mur qui sépare le chœur des bas-côtés, nous assistons au jeu du Christ déroulant en une succession de bas-reliefs, portés par une élégante arcature, tous les épisodes de la vie du Sauveur ¹¹⁵.

Les dits, ayant besoin de moins de place, se contentent des intervalles laissés libres par ces grands poèmes et, sur les socles, dans l'intrados des ogives saillantes, sur les tympan des basses portes, çà et là s'établissent.

Identiques aux dissertations rimées des jongleurs, sont ces dissertations sculptées des imagiers, les unes graves et prétentieuses comme des sermons de moines, les autres gaies et burlesques comme des facéties de manants, celles-ci pour édifier et celles-là pour faire rire. Au bas du porche c'est le dit des vertus ou des vices se faufilent en figures terribles ou plaisantes sous les saints occupés à la célébration des jeux ¹¹⁶, ou le dit de l'année qui, au dessous de chacun des signes du zodiaque, symbolise chaque mois par la représentation d'une scène de la vie rurale ou bourgeoise ¹¹⁷. En haut, dans la galerie de niches traversant la façade, le dit des rois étale sa file de statues couronnées ¹¹⁸. Et sur tout le pourtour du monument, les dits de toutes sortes, par groupes de statues ou par bas-reliefs isolés, se succèdent : dits des sept arts allégorisant sous l'apparence de jeunes femmes les sept parties du trivium et du quadrivium ¹¹⁹, dit de l'Église et de la Synagogue montrant la nouvelle loi triomphante et l'ancienne loi vaincue ¹²⁰, dit de la Nature figurant les animaux communs ou merveilleux que les bestiaires décrivent¹²¹, dit des métiers représentant les artisans dans l'exercice de leurs professions, dit de la création, dit de la pénitence ¹²².

Aux fabliaux, tout le reste de l'édifice ! Si légers, si alertes, il leur suffit d'un coin de pierre pour se poser. Ils sont là sous les porches, glissant mille figurines grotesques dans la solennité des jeux liturgiques et dans la gravité des dits, sous prétexte de rendre plus repoussant tel vice où plus immonde tel démon. Ils se blottissent en menues scènes railleuses ou cyniques dans tous les recoins de la voussure. Puis ils montent à l'assaut de la façade et, délivrés du voisinage intimidant des compositions sévères, s'en donnent à cœur joie. Un modillon sort de la muraille pour soutenir un bandeau, ils y accrochent une face grimaçante et tirant la langue ; une niche, attendant le saint que son dais va couvrir, s'ouvre dans le contre-fort, ils y apostent en passant une statue de prêtre à tête d'âne ou à pied de bouc ; cette frise est inachevée, vite ils la complètent par quelque ornementation burlesque. Autour des toits ils s'ingénient à camper les formes les plus fantastiques d'animaux fabuleux, de diables convulsés et de moines vomissant, pour prolonger hors des murs l'orifice des gouttières. Et sur les chapiteaux, dans les frises, ils étalent en gais épisodes leurs plus populaires récits. Tel bas-relief nous montrera la dispute de Sire Hain et de dame Anieuse ¹²³ qui a été mise en vers par le jongleur Hugues Piaucelle ¹²⁴, tel autre le lai d'Aristote

¹²⁵ narré en rimes par Henry d'Andely ¹²⁶, tel autre encore, à l'instar d'un poème de l'épopée animale, la grande procession du singe, du chien, du loup et du lièvre enterrant Renard qui contrefait le mort ¹²⁷.

Sous cette éruption désordonnée de la verve populaire, le monument gardera-t-il son caractère religieux et conservera-t-il la calme harmonie d'une œuvre d'art préméditée et réfléchie jusqu'en ses moindres éléments ? N'y comptons plus. Non, la cathédrale est moins que jamais la prière matérielle, l'hymne de pierre d'un peuple de fidèles enfiévrés de piété. Mais, en revanche, elle se dresse maintenant devant l'avenir comme la gigantesque épopée exprimant le génie de tout un peuple, la vaste encyclopédie où se résume une civilisation entière.

Épouvanté de toutes ces audaces profanes des laïques ¹²⁸ le clergé se voit contraint de s'ingénier à les faire passer pour saintes afin de les tolérer. Il crée la Symbolique gothique. Cette science nouvelle se forme vers le milieu du XIII^e siècle, alors que le succès du Roman de la Rose met l'allégorie à la mode. De savants traités, dont le principal est le Rational de Guillaume Durant, paraissent aussitôt, par lesquels il est démontré que, dans la cathédrale, un laïque, dès qu'il sculpte ou même qu'il bâtit, ne peut aboutir qu'à faire œuvre pieuse puisque son effort, quel qu'il soit, tend toujours à l'expression d'un symbole édifiant. D'après Guillaume Durant les pierres des murs sont l'emblème des fidèles se soutenant les uns les autres, la chaux du mortier qui les scelle symbolise la charité unissant les hommes, les quatre parois rappellent les quatre évangiles, le toit est la mansuétude divine couvrant la multitude des péchés, les poutres du plafond représentent les prédicateurs soutenant le dogme et les tuiles du toit figurent les chevaliers protégeant la vérité ¹²⁹. Et l'œuvre de G. Durant continuera à se compléter d'âge en âge, surtout de nos jours, après que le Romantisme aura voulu faire de l'art gothique l'art religieux par excellence. Impossible aux imagiers d'étaler la moindre couleur sur le mur ou sur la vitre sans faire acte de foi : le rouge désigne la charité, le bleu l'espérance, le vert la ferveur et le blanc la miséricorde ¹³⁰. Toutes les plantes ciselées sur les corniches ont leur sens mystique : l'olivier exprime la paix céleste, le chêne la force, le chataignier la justice, le lierre l'attachement au créateur et le figuier l'onction de la grâce ¹³¹. Dès lors si scandaleuse que soit une caricature il est toujours aisé de la démontrer édifiante ¹³². Plus tard, au XIV^e et au XV^e siècle, quand l'inspiration sera épuisée et qu'il faudra y

suppléer par la réflexion pour achever les églises commencées, les imagiers pourront prêter l'oreille aux suggestions des disciples de G. Durant, mais au XIII^e siècle ils n'ont encore que faire de tant raisonner pour produire. En réalité l'imagination populaire s'exhale spontanée, libre, sans arrière-pensée profonde et sans préméditation laborieuse ; puis passe le clergé, qui regarde l'œuvre achevée, discute, commente et réussit à établir qu'elle est orthodoxe : c'est l'architecture gothique qui crée ce symbolisme et non ce symbolisme qui crée l'architecture gothique.

Quant à l'harmonie, il s'en faut de beaucoup que cette architecture l'ait ignorée ou dédaignée. Mieux que les édifices modernes, dans lesquels tant d'éléments venus de l'antiquité s'associent pêle-mêle avec des éléments d'une conception récente, le monument gothique a déjà, du moins, cet immense avantage d'être homogène et, de la base au faîte, conçu au gré d'une seule inspiration. Mais même dans l'art de balancer rythmiquement les perspectives des masses, d'équilibrer les aspects des pleins et des vides, de passer, sans déconcerter l'œil, d'une forme à une autre, les architectes du XIII^e siècle prouvent souvent un tact incomparable. Cette harmonie, vous la retrouvez indéniable dans toutes les œuvres conçues et exécutées d'un seul jet : l'admirable nef d'Amiens, par exemple, ou la partie haute de Notre-Dame de Paris, ou toute la Sainte-Chapelle. L'art gothique, aussi bien que l'art greco-romain, a son eurythmie. Malheureusement, et c'est ce qui a trompé souvent maints observateurs, il ne lui sera presque jamais donné de la pratiquer librement. Plusieurs siècles sont nécessaires pour élever ces gigantesques bâtisses et continuellement les guerres surgissent qui interrompent les travaux, l'argent manque pour continuer l'œuvre qu'il faut souvent abandonner pendant de longues années ¹³³, et, de génération en génération, le goût varie et amène de nouvelles conceptions qui ruinent irrémédiablement l'unité de l'ensemble.

Et, pendant cette période, l'art gothique poursuit son évolution naturelle que déterminent toujours les trois besoins impérieux qui l'ont causé : l'augmentation de la hauteur, l'augmentation de la largeur et l'augmentation de la clarté.

Toujours plus haut ! — La voûte de Notre-Dame de Paris atteint 34 mètres, celle d'Amiens, 44 mètres, celles de Reims, 47 mètres, celle de Beauvais, 48 mètres ; et les tours montent en proportion.

Toujours plus large ! — On double les basses-nefs d'une nef nouvelle au moyen d'un second rang de colonnes, On élargit l'ogive qui, au XIII^e siècle, prend encore les centres de ses courbes en dehors de son aire (ogive en lancette) en les lui faisant prendre aux angles mêmes de sa base (ogive rayonnante), et, de la sorte, les nefs, les porches, les baies écartent subitement leurs pieds-droits.

Toujours plus clair ! — Grâce à l'ogive rayonnante qui leur permet plus d'ampleur, les baies s'élargissent jusqu'à évier toutes les parois des travées. A la Sainte-Chapelle de Paris, à Saint-Urbain de Troyes, les murs ont totalement disparu : l'église n'est plus qu'une vaste cage de verre dont les contreforts du dehors semblent à peine les barreaux.

CHAPITRE XI

LAÏCISATION DE L'ARCHITECTURE GOTHIQUE.

Dès la seconde moitié du XIV^e siècle le grand mouvement de construction d'églises qui a commencé au XI^e siècle se ralentit. Au XV^e siècle il a presque complètement cessé.

Pourquoi ? — Pour deux raisons principales.

D'abord toutes les villes se trouvent surabondamment pourvues de temples. Elles ont leur cathédrale pour affirmer leur magnificence et, jusqu'en leurs moindres quartiers, des églises plus modestes, des chapelles de communautés et des oratoires, pour satisfaire à tous les besoins du culte. Il devient donc inutile de fonder de nouveaux sanctuaires et, comme d'ailleurs l'orthodoxie n'est plus aussi militante, elle en éprouve de moins en moins le besoin.

En second lieu le clergé, pour assurer la dignité du culte, a pris soin depuis deux ou trois cents ans d'évincer progressivement de la nef toutes les réunions bruyantes qui depuis l'âge gallo-romain s'y perpétuaient. Plusieurs conciles ont interdit la fête des fous, la fête des Innocents, la fête de l'Ane, la fête de la dédicace qui emplissait chaque année le chœur de tables chargées de viandes et de tonneaux de vin défoncés, les danses liturgiques qui se célébraient quatre fois par an, et les assemblées municipales ¹³⁴. Les laïques, toujours avides de réjouissances, ont organisé au dehors d'autres fêtes toutes profanes et se sont désintéressés bientôt du lieu saint. Ils se construisent des hôtels de ville pour abriter leurs réunions politiques, des halles où s'assembler pour s'occuper de leurs affaires et des maisons destinées au logement régulier de leurs corporations industrielles. L'église n'est plus pour eux le palais municipal : ils la délaissent.

Dans de telles conditions le style gothique ne peut tarder à se laïciser. Les bandes errantes de constructeurs d'églises se dissolvent, faute d'ouvrage, et les corporations des villes négligent de plus en plus les arts liturgiques à mesure qu'ils réclament de moins en moins leur concours. Quelques derniers imagiers restés sur les échafaudages aux flancs des cathédrales

inachevées y terminent sans zèle et sans verve un labeur qu'ils sentent près de finir, dédaignent de former des élèves, et perdent de jour en jour les antiques traditions. Les architectes, déshabitués de la technique d'un art qu'on ne leur demande plus d'exercer, se contentent d'accumuler les pierres suivant les plans consacrés, sans se soucier d'innover en rien dans la structure de l'édifice, et bornent toute leur ingéniosité à couvrir d'une profusion d'ornements les parties les plus en vue. Impropres désormais aux conceptions d'ensemble, ils se surmènent pour trouver d'imprévues conceptions de détails. Toute leur imagination, riche encore à construire des villes entières, ils la dépensent à déchiqueter en festons la moulure d'un portail ou à découper en fines dentelles le rebord d'un chéneau. Le monument s'ajoute et s'évide de la base au faîte. Des guipures de pierre frangent les bandeaux, des guirlandes de feuilles et de fleurs s'enroulent autour des corniches, d'inextricables réseaux de nervures s'enchevêtrent dans les fenêtres et dans les rosaces, et de tous côtés, sur les rampants des pignons, sur les arêtes des gâbles et des contre-forts, toutes les plantes imaginables bombent leurs têtes charnues ou leurs bouquets de feuilles miraculeusement découpées. On en est à la période du gothique fleuri — c'est-à-dire surchargé de fleurs et de feuillages — ou flamboyant — c'est-à-dire obstrué de nervures se tordant comme les flammes d'un brasier. Mais, hélas ! sous l'assaut de cette ornementation exubérante, le robuste monument disparaît comme une ruine sous une végétation d'herbes folles. Lui, si logique autrefois et dont les moindres éléments constitutifs criaient eux-mêmes leur raison d'être, voici qu'il perd la netteté de ses contours et devient inexplicable. Sont-ce encore des contre - forts destinés à soutenir des poussées ces piliers creusés de niches et découpés de colonnettes ? Sont-ce des clochers ces édicules tout à jour qui jaillissent des toits ? Sont-ce des couvre-chefs ces dais qui tamisent aux mille mailles de leur dentelle le jour et la pluie sur la tête des statues qu'ils ont mission d'abriter ? Sont-ce enfin des ogives ces courbes s'abaissant en anses de paniers ou se contournant en accolades au-dessus des baies ? Tout ici semble extravaguer à plaisir, désorienter les habitudes du goût et défier les lois de l'équilibre. Le génie gothique a perdu le sens de la construction religieuse.

Il n'est pas épuisé pourtant, comme on le répétera si souvent depuis. A voir cette ingéniosité ornementale, il est même évident qu'il n'a jamais été en plus pleine possession de sa fécondité. Seulement c'est pour d'autres travaux qu'il réserve à présent toute son application et toute sa vigueur. S'il

néglige l'église c'est parce que les laïques qui l'y ont amené s'en sont retirés, mais avec eux, au dehors, il va pouvoir continuer magnifiquement sa carrière.

Où donc le retrouverons-nous maintenant ? — Dans toutes les constructions civiles : les châteaux, les maisons des riches bourgeois, les hôtels de ville. Il est laïque désormais.

Dès la fin du XIV^e siècle, les sombres forteresses féodales se transforment. Jusqu'alors elles avaient peu évolué, gardant toujours, comme aux temps karolingiens, la structure de la villa romaine. Seules des tours étaient venues, de plus en plus nombreuses, s'accoter à leurs angles et au long de leurs façades. Aussi l'architecture gothique n'avait-elle eu que faire dans ces repaires d'hommes d'armes n'étalant à l'extérieur que des parois sans fenêtres et des cimes bordées de créneaux. A peine si elle s'y était parfois aventurée pour surhausser en ogive quelque voûte trop basse, décorer l'oratoire, ou mettre un peu d'ornementation dans la salle des fêtes. Mais au XIV^e siècle les mœurs de la noblesse se sont profondément transformées ; affaiblie dans sa puissance par le progrès de l'autorité royale et dans son prestige par l'ascension du tiers-état, elle s'est désaccoutumée des entreprises politiques, des guerres privées, des expéditions lointaines, et ne pouvant plus briller par la gloire, s'est efforcée d'éblouir par le faste ¹³⁵. Depuis lors, dans le domaine seigneurial, ce ne sont plus que fêtes, longs repas, chasses en beaux équipages, tournois, pas d'armes, réjouissances sans fin. Tous les artistes ont été conviés à venir parer la rude demeure. Aussitôt les façades donnant sur la campagne se percent de baies autour desquelles les imagiers exilés des cathédrales enroulent leurs guirlandes et dressent leurs colonnettes ; les hourds de bois qui garnissent le front des tours se transforment en belles galeries de pierre ; les tourelles jaillissent de toutes parts, sveltes, élégantes, dardant une mêlée de clochetons au dessus de la masse des bâtisses ; dans la cour enfin plus spacieuse, bien pavée, une galerie soutenue de colonnes vient masquer à la vue du premier étage les magasins et les écuries laissés au rez-de-chaussée, les balustrades découpées brodent les rebords des toits et les fenêtres s'enluminent de verrières¹³⁶. Les citadelles sont devenues des palais.

Puis, vers le milieu du XV^e siècle, comme la guerre de Cent Ans finit et que le royaume redevient prospère, la bourgeoisie s'enrichit et rivalise de luxe avec la noblesse. Par rues entières les maisons neuves se succèdent

dans les villes ¹³⁷. Les unes faites de bois et de plâtras, à la manière franke, dressent le pignon aigu de leur façade toute zébrée de croisements de charpentes ¹³⁸. Les autres, sous la retombée surplombante de leurs toits d'ardoises que soutiennent au-dessus de la rue d'élégantes consoles, exhibent tout un monde d'animaux fantastiques, de personnages héroïques ou burlesques, de fleurs, d'ornements bizarres, sculptés en plein bois sur les linteaux de leurs baies, sur les chambranles de leurs portes, sur les têtes de solives saillant de leurs murs, ou sur les balustrades de leurs fenêtres ¹³⁹. Plus opulentes, celles-ci, faites de briques, ont des apparences de tapisseries avec leur rouge façade où de jaunes bordures de pierres amoureusement moulurées encadrent les ouvertures, montent en pilastres aux angles et suivent les rampants de la toiture¹⁴⁰. Celles-là intercalent en damier des carrés de briques rouges, des carrés de pierres blanches, et même ¹⁴¹ des carrés noirs de silex agglomérés. D'autres, au coin des rues, appendent sur un cul-de-lampe sculpté une tourelle aiguë et érigent un pignon en marches d'escaliers. Puis s'offrent les maison des riches, étalant fièrement leurs belles fenêtres ourlées de sculptures, leurs balcons de pierre au-dessus de leur grande porte luisante de ferrures, et, au bord de leur haut toit de plomb garni d'une délicate balustrade ajourée, leurs grandes lucarnes à pinacles et à gâbles. Leur cour centrale semble une cour de château avec le déroulement d'arcades du promenoir qui l'entoure, ses baies à grands meneaux, la riche garniture en fer forgé de son puits dans un coin, et, en face de la porte d'entrée, la tourelle évidée de fenêtres et coiffée d'un toit pointu où l'escalier enroule sa spirale de marches ¹⁴².

Mais la merveille est l'Hôtel de ville où se réunissent à présent les assemblées civiles rejetées de l'église. Toute grande cité du Nord élève le sien avec le même amour et le même enthousiasme que, trois cents ans auparavant, sa cathédrale. Immense, il se dresse au cœur de la ville, sculpté, découpé à jour, déroulant tout le long de la grande place ses rangées de larges baies par lesquelles, dans les vastes salles aux murs somptueusement enluminés, le soleil embrase à pleins rayons les costumes éclatants des assemblées solennelles ; et du centre de l'édifice, la tour du beffroi monte dans le ciel, aussi haute, s'il se peut, que la flèche dédaignée de l'église, aussi ornée, aussi dentelée qu'elle ¹⁴³.

Assurément, nous sommes toujours bien en présence du style gothique, car nous reconnaissons distinctement encore dans ces constructions tous les

éléments de structure et de décoration qu'il employait jadis dans ses cathédrales. Mais la plupart se sont transformés, beaucoup se sont associés en combinaisons nouvelles et quelques-uns ont presque disparu à force de s'atténuer. A quoi bon l'ogive puisqu'on n'a plus de hautes voûtes à soulever au-dessus de ces appartements bas, ni d'énormes poussées à soutenir aux parois de ces baies étroites ? Elle tombe en désuétude, laissée seulement par tradition à la rotonde du petit oratoire ou parfois, en guise de tympan décoratif, au-dessus de quelque porte carrée. A sa place de belles solives de bois soigneusement moulurées s'appareillent aux plafonds, et des courbes moins aiguës, l'anse de panier, l'accolade, ou même des linteaux franchement rectilignes, viennent se poser sur les fenêtres qui, pour laisser entrer plus de jour, gardent de bas en haut la même largeur, c'est-à-dire se font rectangulaires. Dans la cour aussi, les arceaux du promenoir se déroulent faute de hauteur, en courbes abaissées et les gros piliers accouplés des églises, trop massifs ici, cèdent la place à des colonnes isolées tantôt lisses, tantôt gaufrées de losanges ou de chevrons. Les arcs-boutants et les contre-forts n'ayant plus de poussées à maintenir ne montent plus le long des murailles, et pour garnir les vastes parois qu'ils laissent nues, des bandeaux ciselés rampent horizontalement à la naissance de chaque étage. Des appartements enfin sont ménagés dans le grand comble aigu que n'emplit plus le croisement des arceaux et, afin de les éclairer, la lucarne est imaginée qui, véritable chef-d'œuvre des nouveaux artistes, s'en vient dresser sur le bord du chéneau son charmant cadre de pierre évidé comme une dentelle.

CHAPITRE XII

RÉAPPARITION DE LA TRADITION LATINE.

Sous Charles VIII, puis sous Louis XII, la France envahit l'Italie et pendant vingt et un ans, de 1494 à 1515, ses armées la parcourent en tous sens. Au lieu de la nation à demi féodale encore qu'elle croyait y aller conquérir, elle y trouve le monde antique ressuscité qui la conquiert.

Inondée des barbares et abandonnée des empereurs, l'Italie a passé le Moyen Age entier dans la prostration de la défaite, sans se laisser pervertir par ses vainqueurs du Nord ¹⁴⁴, et conservé opiniâtement son âme latine. Leur influence a pénétré par tous ses pores sans la dénaturer. Ayant accepté de mauvaise grâce la triomphante architecture gothique qu'ils lui offraient, elle s'en est mal accommodée et malgré maints efforts l'a laissée dépérir. L'œil sans cesse fixé sur ses bas-reliefs antiques, elle affinait jusqu'à la rendre méconnaissable l'œuvre de leurs peintres et de leurs sculpteurs. Leurs chansons de gestes et leurs romans de chevalerie circulaient chez elle de main en main, admirés, copiés, traduits refondus, sans parvenir à susciter rien de mieux que de pâles imitations et finalement des parodies ¹⁴⁵. Et, pendant ce temps des sursauts de réveil la ranimaient de plus en plus vifs et de plus en plus proches. Au XIII^e siècle, Nicolas de Pise, longuement pensif devant un sarcophage païen, ramenait dans sa sculpture la composition harmonieuse et les formes élégantes des grands maîtres de l'antiquité. Au XIV^e siècle, Dante, Pétrarque, Boccace, retrouvaient le secret de la pure phraséologie latine dont ils restauraient la construction aussi bien dans leurs écrits latins que dans leurs œuvres en langue italienne. Au XV^e siècle Brunellesco, rompant délibérément avec l'art gothique, ressuscitait à lui seul la grande architecture de l'époque impériale avec ses dômes, ses pleins-cintres, ses pilastres droits, ses corniches à frises et à triglyphes, ses bandeaux à oves et à palmettes, ses colonnes canoniques, ses frontons triangulaires, ses façades sans retraits, ses fenêtres systématiquement rangées et ses toits horizontaux. Cette fois le réveil était définitif. Après dix siècles, la tradition d'autrefois, interrompue par l'invasion des barbares,

reprenait son évolution naturelle. Derrière Donatello, Ghiberti, Verrocchio, Michel-Ange, une phalange d'admirables sculpteurs avait surgi et, plus nombreux encore, d'incomparables peintres s'étaient révélés aux côtés de Mantegna, de Botticelli, de Léonard de Vinci, de Raphaël, du Titien, et du Giorgione.

Les hommes d'armes français vont devant eux, ardents, turbulents, ouvrant de grands yeux ébahis, non, comme on le répétera tant depuis, en connaisseurs qui admirent, mais simplement en conquérants avides de jouissances. Devant les fresques et les statues ils passent avec des regards indifférents. Mieux leur plaisent les entrées triomphales dans les villes aux rues encourtinées de draps d'or, sous les arcs de verdure, à travers la foule des patriciens en somptueux costumes et des dames merveilleusement belles ¹⁴⁶. Le souci de Charles VIII, est de trouver partout à célébrer de splendides tournois ¹⁴⁷. Louis XII semble préférer les gigantesques banquets où tous les seigneurs de France et d'Italie rivalisent de magnificence ¹⁴⁸. Une ville, si merveilleuse soit-elle, ne séduit ces vainqueurs qu'autant qu'ils y trouvent bonne vie. A Lucques, ils admirent surtout la prodigieuse abondance des oisons et des poulailles ¹⁴⁹. A Rome ils ouïssent des messes, visitent les reliques et se promènent sans se préoccuper des chefs-d'œuvre qui les entourent : à peine si, passant devant le Colisée, ils font la remarque qu'il y a là autant de pierres qu'en six grandes maisons de Paris ¹⁵⁰. Seul Comines, homme de haute culture, jette un coup d'œil en passant sur la Chartreuse de Pavie et la déclare la plus belle église qu'il ait jamais vue ¹⁵¹. Même aux heures oisives des trêves, les garnisons, sans plus de souci des monuments fameux, restent « en tout plaisir, à faire joûtes, tournois, et tous autres passe-temps ¹⁵² ». L'incomparable floraison se poursuit autour d'eux sans qu'ils en aient conscience.

Et, de fait, ils ne peuvent la comprendre. Chaque peuple tient de sa race, de son climat, de son genre de vie, de son existence passée, un génie propre qui ne saurait entrer en communion avec celui d'un autre peuple sans la préparation d'une longue suite de réflexions et d'études. Certes, la civilisation romaine, grâce à sa hautaine abstraction, est la mieux dégagée des influences de temps et de lieu et, par suite, la plus accessible à l'intelligence de tous les hommes ; mais encore faut-il auparavant qu'ils aient appris d'elle ou de leurs méditations propres à se dérober par la pensée

aux habitudes caractéristiques de leurs milieux. Or, la France, malgré les quatre siècles de domination latine qu'elle a subis autrefois, est restée foncièrement fille des barbares et, depuis le VI^e siècle, a constitué ses arts, ses lettres, son esprit national, bien plus avec la tradition de ses ancêtres septentrionaux qu'avec les restes de l'éducation méridionale tentée chez elle par ses vainqueurs.

Ce n'est donc ni par la nécessité, ni par l'admiration que le rapprochement intellectuel peut s'opérer entre les deux peuples. — Seul l'amour du luxe va l'accomplir.

L'effet produit sur les Français par les magnifiques villas, les somptueux costumes et les Italiennes aux regards « tant luciférants ¹⁵³ » est tel qu'ils en resteront affolés pour plus d'un siècle. Deux choses surtout les ont émerveillés, l'étincelante blancheur des marbres et l'exubérante verdure des jardins. Ils se sentent tout honteux de leurs sombres châteaux de pierres grises devant ces splendides palais irradiant aux rayons du soleil : « Toute les maisons de Venise, écrit Comines extasié, ont le devant de marbre blanc qui leur vient d'Istrie, et encore ont maintes grandes pièces de porphyre et de serpentine sur le devant. Au dedans ont pour le moins, pour la plupart, deux chambres qui ont les planchez dorés, riches manteaux de cheminées de marbres taillés, les chaltz des lits dorés, et les ostevens peints et dorés ¹⁵⁴. » A Pise, il a admiré de même la demeure où s'est logé le roi : « la plus belle maison de citadin que j'aye jamais vue et la mieux pourvue que nul homme qui fust au monde de son estat ¹⁵⁵. » Florence, avec son palais de Pierre de Médicis « dont les murs sont tous de marbre blanc », Sienne dont l'église est « tout enrichie de marbre blanc et noir ¹⁵⁶ », séduisent non moins les barons. Mais arrivés dans les grands jardins où s'allongent à perte de vue les tables des banquets leur enthousiasme n'a plus de bornes. Un seul cri leur échappe : « Nous sommes dans le Paradis ! ». A Pozzo-Réale, près de Naples, ils voient autour d'eux, « prairies, fontaines et ruisseaux, quantité de statues antiques d'albâtre, de marbre blanc et de porphyre, un parc tout enfermé de murailles, lequel est encore plus spacieux que le bois de Vincennes, proche Paris ; les oliviers, grenadiers, orangers, figuiers, dattiers et autres arbres qui portent fruits des plus rares, avec une infinité de toutes sortes des plus agréables fleurs y sont en très grande abondance ¹⁵⁷ ». Le parc de Pise est plus plaisant encore, car, « de tant de bois de haute futaie, de champs fleuris, de prés verdoyants, de courants ruisseaux, de

claires fontaines, de maisons et jardins de plaisance étoit celui parc paré et embelli que mieux sembloit un Éden paradisiaque qu'un domaine terrestre ¹⁵⁸ ». C'est dans une villa de Rome, pleine « d'orangers, citronniers et grenadiers et autres arbres fruitiers de singulière estime et fleurs odorantes de diverses espèces » que le cardinal Ascanio leur offre un grand festin ¹⁵⁹. Autour de Milan, Ludovic-le-More a si bien décoré la campagne qu'on la dirait « plus paradisiaque que terrestre ¹⁶⁰ ». Même somptuosité aux abords de Gênes : « tout autour desdites maisons sont les beaux jardins de plaisance pleins d'orangers et de grenadiers et autres fruitiers de toutes espèces : somme, c'est un terrien paradis ¹⁶¹ » Oh ! combien mornes vont paraître au retour les étroits vergers aux maigres verdure des manoirs paternels. De Naples, un familier de Charles VIII écrit : « A ceste heure cy le roy n'estime Amboise ne lieu qu'il ait par delà ¹⁶². »

Vivre comme en Italie ! tel est désormais l'idéal de tous ceux qui s'en reviennent. La plupart ramènent quelques Italiens pour essayer de prolonger autour d'eux quelque chose de cette-bienheureuse existence. Charles VIII, tout le premier, fait venir à Amboise une petite colonie « d'ouvriers excellents ¹⁶³ » : un jardinier, un orfèvre, un faiseur de hardes, un marqueteur, un maçon, un parfumeur, un menuisier, un gardeur de perroquets, un couturier pour femmes, un découpeur de velours, un tourneur d'arbalète, un facteur d'orgues, un fabricant de couveuses artificielles, un brodeur et — tant il s'agit encore peu d'un mouvement artistique — à peine trois ou quatre peintres et sculpteurs ¹⁶⁴. Anne de Bretagne fixe auprès d'elle le géomètre David, le savant Comi et le poète Faustus Andrelinus ¹⁶⁵. Les seigneurs affectent de ne parler entre eux que l'italien ¹⁶⁶. Des danseuses florentines font le charme de toutes les grandes fêtes ¹⁶⁷. L'escaigne, la grosse boule, et autre jeux apportés d'Italie, supplantent les vieux jeux français dans les châteaux ¹⁶⁸. Les femmes se coiffent à la Lombarde et leurs vêtements élargis et rallongés s'agrémentent d'ornements romains ou florentins ¹⁶⁹.

C'est à la faveur de cet engouement que peu à peu, d'une expansion presque insensible, les arts italiens se propagent. Se rend-on encore bien compte de leur supériorité ? Il ne le paraît pas. Le poète Jean Le Maire qui compose deux éloges des beaux-arts, l'un en 1503 et l'autre après 1505, n'y vante les peintres et les sculpteurs de l'Italie que bien après ceux de

l'Allemagne, de la Flandre et de la France ¹⁷⁰. Parmi les peintres étrangers établis à Lyon au commencement du XVI^e siècle on compte vingt-huit Flamands contre treize Italiens à peine ¹⁷¹. Néanmoins les peintres, les sculpteurs, les architectes, passent chaque jour les Alpes plus nombreux, avec les jardiniers et les faiseurs de hardes. Auprès du roi s'installent quelques grands artistes, Guido Paganino, Fra Giocondo de Vérone, Dominique de Cartone, surnommé le Boccador. D'autres, parmi lesquels le fameux peintre Andréa Solario et le sculpteur Pachiarotti, travaillent, pour le cardinal d'Amboise, au château de Gaillon ¹⁷². A Tours, l'imagier Michel Colombe emploie deux ouvriers italiens dans son atelier ¹⁷³. Le Florentin Antoine Juste se fixe en France avec son frère Jean ¹⁷⁴, Donato Benti et Benedetto de Rovezzano sculptent en 1502 le tombeau des ducs d'Orléans, et Lorenzo de Mugiano exécute, en 1508, la statue de Louis XII ¹⁷⁵. Bientôt leurs œuvres, prisées d'abord des seigneurs seuls comme autant de souvenirs de voyage, acquièrent la vogue de toute chose nouvelle. Surviennent alors les savants qui, leurs livres à la main, y découvrent une archéologie inaperçue du vulgaire. Miracle ! ces cintres parfaits, ces ovales, ces palmettes, ces frontons géométriques, ces colonnes irréprochables, ces grands corps nus, ces dieux et ces déesses, ce sont, à n'en point douter, des créations de l'ancienne Rome. Ils discutent, louent, applaudissent, s'enthousiasment. La victoire de l'art italien est bientôt complète.

Est-ce un bien ou est-ce un mal ? — Nous pouvons répondre : un bien et un mal à la fois.

Oui, certes, le génie français n'a qu'à gagner à l'étude attentive et raisonnée de l'architecture antique et de l'architecture néo-latine que lui révèle l'Italie. De cette science parfaite de la composition qui lui a surtout manqué jusqu'ici pour donner un corps irréprochable à sa pensée, le génie latin et le génie italien lui offrent les plus parfaits modèles dans les œuvres de leurs artistes. En contemplant les édifices antiques il peut apprendre à discipliner en groupements harmonieux les éléments souvent trop désordonnés de son architecture gothique. Les pures statues de divinités païennes révéleront le secret des contours élégants et voluptueux à sa sculpture trop longtemps restée dans l'ascétisme des sombres porches. L'éducation du beau absolu, c'est-à-dire dégagé de toute influence particulière de races et de climats, s'offre à lui dans des conditions

inespérées et il peut progressivement la poursuivre sans rien renier de ses créations propres.

Mais, en revanche, pour peu qu'il se laisse entraîner trop loin par cet enseignement d'un génie étranger qui ne peut satisfaire à toutes ses aspirations, à tous ses instincts, à tous ses besoins, à toutes les nécessités de son climat et à toutes les habitudes de son passé, le génie français court grand risque de se dénaturer outre mesure jusqu'à perdre son initiative créatrice. S'il s'aperçoit que les toits plats des édifices méridionaux sont absurdes dans un climat de pluies et de neiges, — que les colonnes encastrées et les piliers plats, qui font merveille sous les cieux purs dont le grand soleil les ourle constamment d'un trait d'ombre, restent insuffisants à rompre la nudité d'une façade vouée à la clarté diffuse d'un ciel nuageux, — que les colonnades, faites pour abriter les appartements de la chaleur et de la lumière dans le Midi, ne servent qu'à les rendre humides et obscurs dans le Nord, — que notre calcaire friable de la Touraine et de l'Ile-de-France est impropre à la conservation des fines arabesques que garde si nettes le dur marbre italien, — que l'acanthé, la palme et autres motifs tirés de la flore exotique, ne sauraient être que d'abstraites formes vides de sens pour des yeux qui n'ont jamais pu les contempler dans la nature, — s'il s'aperçoit de toutes ces choses, et de bien d'autres encore, il peut continuer longuement à prospérer en conservant son originalité. Mais s'il les accepte à l'aveugle, il n'a plus qu'à étouffer sa verve pour s'en remettre à la rhétorique des règles toutes faites et des formules empiriques.

CHAPITRE XIII

LA RENAISSANCE.

Attendons-nous à un prodigieux débordement de luxe après l'ardente et folle vie que les Français ont menée parmi les Italiens. Désormais leurs vieux châteaux ne peuvent plus convenir au train de l'existence somptueuse qu'ils rêvent. Il va falloir les reconstruire à la hâte pour qu'ils ressemblent le plus possible aux élégantes villas d'au-delà des Alpes. Et soudain, en effet, d'un bout à l'autre de la France, le territoire, comme il s'était couvert au XI^e siècle d'une « blanche robe d'églises », se couvre d'une blanche robe de palais.

Par bonheur, la France jouit alors, en François I^{er}, d'un roi merveilleusement fait pour présider à cette vie nouvelle. Sensuel et débauché autant que le moindre de ses soudards, grand mangeur, infatigable amoureux ¹⁷⁶, il n'est pas homme à empêcher ses seigneurs de mener joyeuse existence, et, grand, bien fait, portant haut la tête, gracieux, courtois, de noble allure, de chevaleresques manières, il rend les vices si aimables que c'est plaisir pour tous de les avoir comme lui. Son amour du faste est inouï. On ne le voit jamais qu'au milieu d'une foule de dix ou douze mille chevaux et de plus de dix-huit cents courtisans ¹⁷⁷, et si, lorsqu'il va d'un château à l'autre, la fantaisie le prend de s'arrêter en pleine campagne, son train est si bien ordonné que toute sa cour est sûre d'y vivre avec le même confortable qu'en plein Paris ¹⁷⁸. Ses festins, dans leurs grandes salles jonchées d'herbes odoriférantes et entourées de cassolettes brûlant des parfums ¹⁷⁹, surpassent en magnificence, au dire des plus savants hommes, tous ceux qu'ont décrits les auteurs anciens ¹⁸⁰. Évidemment à de telles fêtes il faut des palais dignes d'elles. Il se met donc à agrandir de son mieux les châteaux de ses pères et son fils Henri II l'imitera. A Blois, il ajoute toute une aile. Il restaure, continue ou développe Creil, Vincennes, Montargis, Coucy, Amboise ¹⁸¹. Mais toutes ces restaurations, entreprises au gré de ses perpétuels déplacements, ne

sauraient suffire à satisfaire sa passion du luxe. Un furieux besoin de bâtir partout des châteaux dignes de son renom se met à l'enfiévrer. En vingt endroits à la fois, on voit subitement s'amasser des foules d'ouvriers et surgir de nouveaux palais. Il construit par amour de la magnificence, par désir de surpasser les Italiens, par fantaisie, par passe-temps, mais, au fond, sans nécessité bien évidente et souvent même sans convictions artistiques bien sérieuses. Une fois élevé le château, pour lequel il a pendant des années accumulé édit sur édit, lassé de négociations ses agents occupés à lui recruter des artistes, prodigué son or, il va l'inaugurer en grande pompe, s'y établit quelques jours, puis, satisfait dans son orgueil et rêvant déjà mieux encore, le quitte brusquement, l'oublie et le laisse se détériorer à la pluie et au vent sans même songer à allouer quelques sommes insignifiantes pour en assurer l'entretien ¹⁸². N'importe, les Italiens peuvent maintenant venir et regarder. A Follembroy, rien que pour un rendez-vous de chasse, ils verront un dédale d'ailes et de pavillons ¹⁸³. A Villers-Coste-Rez, autre rendez-vous de chasse, ils contempleront un magnifique palais brodé de sculptures et pourvu d'une gracieuse chapelle toute frangée d'un lambrequin de pierre ¹⁸⁴. Saint-Germain-en-Laye les émerveillera de sa blanche façade déroulant une interminable série d'arcades en briques ¹⁸⁵. Ils trouveront encore, au milieu des futaies, de simples maisons de halte ciselées comme des bijoux : Challuau dont les fenêtres encadrées de briques rougissent à travers la verdure ¹⁸⁶, la maison de Moret mignonne et brodée d'arabesques comme une royale litière déposée sur l'herbe pour l'arrêt d'un repas de voyage ¹⁸⁷, la Muette, solitaire au fond de la forêt de Saint-Germain et toute galonnée de briques ainsi que le château lui-même ¹⁸⁸. Mais comment surtout ne s'extasieraient-ils pas devant ces trois merveilles : Fontainebleau entourant de ses spacieux bâtiments deux immenses cours, — Madrid dressant à deux lieues du Louvre ses quatre pavillons carrés, ses files de baies du plus pur style italien et ses belles frises de faïence, — Chambord enfin, échancrant le ciel de plus de pointes de pierre et de clochetons que jamais cathédrale gothique n'en a dardé à son faîte !

Bientôt tous les nobles tiennent à honneur de bâtir à l'exemple de leur roi. Dans l'Artois, la Picardie ou l'Ile-de-France, le connétable de Bourbon élève Anizy, le connétable de Montmorency construit Chantilly, La Fère-en-Tardenois et Ecoen, Jean de Sarcus fait ciseler l'élégant manoir qui porte son nom, le chancelier Duprat bâtit Nantouillet. En Normandie, les

châteaux de Lasson, de Chanteloup, d'O, d'Auffray, de Fontaine-Henri, de Mesnières, de Lion, de Berescq, de Saint-Aignan, de Beaumais, éparpillent, au-dessus de leurs façades garnies de hautes fenêtres aux chambranles sculptés, les toits aigus de leurs pavillons et de leurs tourelles. Jean de Laval, en Bretagne, construit Châteaubriand. Dans le Maine, Guy-le-Clerc bâtit Saint-Ouen, Jacques de Daillou commence Lude, François de Bouillé embellit le Rocher. Puis ce sont les châteaux de Bonnivet, d'Oiron, de la Roche, dans le Poitou et le Maine ; le château de Coutras dans la Guyenne ; le château de La Rochefoucauld dans l'Angoumois ; le château de Puyguilhem dans le Périgord ; le château de Bournazel dans le Rouergue ; Chenonceaux, Azay-le-Rideau, Beau-regard, près de Blois ¹⁸⁹ Et que de beaux hôtels aussi dans les villes : l'hôtel de Jean de Pincé à Angers, par exemple l'hôtel de Bourghéroulde à Rouen, l'hôtel Assézat à Toulouse, l'hôtel d'Écouville à Caen, l'hôtel d'Alluye à Blois, et tant d'autres encore à Tours, à Orléans, à Dijon, à Bourges, à Troyes, à Paris¹⁹⁰ !. Les bourgeois eux-mêmes rivalisent avec les seigneurs : « Tout riche, dit un poète, veut avoir son logis doré ¹⁹¹. » Incomparables aussi s'élèvent leurs opulentes demeures avec leurs façades peintes de fresque représentant quelque scène mythologique, leur cour pavée de carrés de marbre, leurs jardins pleins de fleurs, leur royale écurie, et surtout, dans le demi-jour chatoyant des vitraux, leurs belles chambres aux murs tapissés de hautes-lisses et aux meubles ciselés comme des châsses ¹⁹²

Merveilleuse floraison ! Après son grand âge d'or, le siècle de Saint Louis, notre architecture en retrouve un second, le siècle de François I^{er}. Si le génie français, disions-nous, se contente de demander à l'art néo-latin des leçons d'harmonie, d'élégance, de grâce, de sagesse, sans rien sacrifier de sa verve originale, il pourra créer de nouveaux chefs-d'œuvre. Et voici qu'en effet, étant resté lui-même, il couvre la France d'admirables monuments.

Précisément parce que, comme nous l'avons vu, l'invasion du goût italien a été lente, irraisonnée, propagée surtout par des seigneurs plus séduits de son faste que de sa beauté, elle n'a pu parvenir encore à métamorphoser l'art français. Un vieux fond d'éducation et d'imagination gothique subsiste opiniâtrément dans le génie de nos artistes les plus enclins à se laisser convertir. Les seigneurs eux-mêmes, malgré tout leur enthousiasme pour la civilisation italienne, restent toujours par quelques

vieilles habitudes captifs de la civilisation de leurs aïeux. La rupture avec le moyen âge n'est pas encore consommée. Nos anciens poèmes de chevalerie demeurent bien plus en faveur que les livres italiens : Clément Marot en publie des versions rajeunies, François I^{er} lui-même en conserve maints exemplaires dans sa bibliothèque de Fontainebleau¹⁹³ et bien des seigneurs daignent encore passer quelques heures à relire le Perceforest¹⁹⁴ ou autres romans de la Table-Ronde ¹⁹⁵. On joue toujours des mystères, des farces, des soties et des moralités ¹⁹⁶ dans les villes. Et toujours, même à la cour, les gais récits inspirés des fabliaux vont leur train comme au temps de Louis XI ou de Charles VII ¹⁹⁷. Partout, dès qu'il s'agit de construire une église c'est encore aux règles de l'architecture ogivale que l'on a recours ¹⁹⁸. Maints sculpteurs au fond des provinces, Roland le Roux à Rouen, Jean Texier à Chartres, Georges Monnoyer à Saint-Omer, Ligier Richier en Lorraine, continuent, sans presque se laisser influencer par les chefs-d'œuvre de l'Italie, à sculpter selon la tradition gothique de nos imagiers.

L'architecture, elle aussi, ne peut donc manquer de rester foncièrement française. Stimulée par la production incessante que les grands lui imposent, enfiévrée par sa lutte avec les artistes italiens que le roi entretient à grands frais autour de lui, elle redouble d'imagination et de verve, cherche, combine, invente, s'assimile à la hâte les meilleures idées venues de l'étranger, abandonne ses routines surannées et garde victorieusement sa suprématie en face de ses rivaux. Les artistes italiens de la cour ont beau entasser à l'envi les plans et les dessins que le roi leur réclame sans cesse, il se trouve toujours au dernier moment qu'un architecte des environs, se présentant avec son plan plus conforme aux vieilles habitudes persistantes et ses bandes d'ouvriers toutes prêtes pour une exécution rapide, emporte la commande du bâtiment projeté. Français sont tous ces faiseurs de chefs-d'œuvre, Pierre Chambiges qui édifie Saint-Germain-en-Laye et Challuau, Charles Baillard qui commence Écouen, Hector Sohier qui bâtit Chanteloup et Lassigny. Pierre Lescot qui entreprend la reconstruction du Louvre, Pierre Trinquereau qui conçoit et exécute Chambord, Gilles le Breton qui dirige les travaux de Fontainebleau et de Villers-Cotterets, Philibert Delorme qui donne les plans des Tuileries et d'Anet, Pierre Gadier l'architecte du château de Madrid, Jean Bullant qui commence Chantilly et achève Écouen, et Jean l'Espine qui décore l'Anjou.

Aussi tous ces châteaux, en dépit de leur ornementation nouvelle, restent-ils encore bien plus semblables dans leur structure aux jolis manoirs du XV^e siècle qu'aux villas de l'Italie. Comme au temps de Charles VII et de Louis XI, on y peut toujours reconnaître l'invariable plan qu'ils ont gardé pendant tout le moyen âge : une cour quadrangulaire encadrée de bâtiments qui bombent au dehors une tour à chacun de leurs angles et, selon les besoins de la défense, une tour çà et là le long de leurs façades. Seulement, on a démoli une de ces quatre façades, afin de laisser l'air et la lumière pénétrer dans la grande cour — ce qui réduit ainsi le château à un corps de bâtiment projetant devant lui une aile perpendiculaire à ses deux extrémités, disposition qu'il gardera désormais — et l'on a converti les tours des quatre angles en quatre grands pavillons carrés. A l'Italie nos architectes n'ont encore emprunté que peu de choses : l'habitude de la symétrie dans la distribution des ouvertures et des saillies, la prédilection pour le plein-cintre à la partie supérieure des baies, l'usage des pilastres encastrés montant parallèles du soubassement à l'entablement, le goût des bandeaux aux décorations classiques, l'emploi des frontons triangulaires ou cintrés pour le couronnement des façades et des lucarnes, et le règne exclusif des cinq ordres de colonnes antiques préconisés par les théoriciens. Mais pour tout le reste ils sont encore restés fidèles aux traditions du vieil art national : toujours les hauts toits aigus d'ardoises érigent leur double pente sur les bâtiments et leur pyramide sur les pavillons, toujours, en dépit de Vitruve, les façades rompent le strict alignement des palais méridionaux par les saillies de leurs pavillons et de leurs ailes, toujours les lucarnes garnissent les chéneaux de leur cadre de pierre, toujours les clochetons et les têtes de cheminées dardent dans le ciel leurs pointes découpées, toujours les escaliers s'enroulent dans quelque cage ajourée ¹⁹⁹, toujours le large fossé plein d'eau ceint le bâtiment entier. Bien plus, Saint-Germain est longé de contre-forts, il y a des tourelles à Madrid, à Saint-Germain, à Écouen même, et quatre grosses tours s'arrondissent aux quatre coins de Chambord.

CHAPITRE XIV

LA DÉCADENCE DE LA RENAISSANCE.

Par malheur deux accidents vont pervertir ce grand mouvement tout français qui, somme toute, n'a encore été qu'une épuration définitive de l'architecture gothique : d'abord une succession de quatre rois — Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIII — peu enclins à favoriser les arts ou du moins très peu artistes ; ensuite une extraordinaire affluence d'Italiens attirés à la cour, sous Charles IX et sous Henri III, par Catherine de Médicis, et, sous Henri IV et Louis XIII, par Marie de Médicis.

Sous Charles IX il faut bien, faute d'argent, se résigner à ne plus bâtir de nouveaux palais. Le trésor épuisé ne permet plus de dépenses étourdies ²⁰⁰ et les nobles eux-mêmes, très appauvris par leurs prodigalités des deux règnes précédents, ont dû restreindre leur train magnifique ²⁰¹. Partout des murmures s'élèvent contre la folie des constructions inutiles. Ronsard, l'oracle des poètes, s'écrie :

« Il ne faut plus que la royne bâtisse
Ni que sa chaux nos trésors appetisse...
Peintres, maçons, engraveurs, entailleurs,
Sucent l'épargne avec leurs piperies ²⁰² ! »

On se borne donc à laisser les grands maîtres de l'époque précédente continuer les monuments qu'ils ont commencés. Le seul grand château entrepris par le roi, l'immense et fastueux Charleval, ne sera jamais achevé ²⁰³.

Henri III, léger, insouciant, dissolu, passe tout le temps que lui laissent les discordes religieuses de son règne en grossières débauches et en folles orgies ²⁰⁴. Catherine de Médicis vieillie ne s'occupe déjà plus de ses

Tuileries et de son Louvre avec la même sollicitude qu'autrefois. Et Ronsard est toujours là qui, plus impérieux encore, proclame que l'un des premiers devoirs d'un roi est de « jamais ne maçonner ²⁰⁵ ».

Henri IV, souverain pratique et sans faste, a trop à faire de se consacrer tout entier, avec son ministre Sully, à la réorganisation des finances, de la justice, des armées, de l'industrie et du commerce, pour se complaire à édifier des palais. Volontiers il dirige à Paris des constructions utilitaires comme celles de la Place Royale, destinées à installer des magnaneries, ou la Place Dauphine, ou la Place de France qu'il projette, ou le Pont Neuf qu'il termine. Quant à ses châteaux, à part la continuation obligatoire désormais à tout souverain, du Louvre, de Fontainebleau et de Saint-Germain, il se contente d'en assurer l'entretien sans chercher à les agrandir ni à en augmenter le nombre.

Louis XIII enfin, indolent et ennuyé, abandonne toute initiative à sa mère Marie de Médicis et à son ministre Richelieu. Marie de Médicis, trop futile n'en profite guère que pour élever le palais du Luxembourg. Richelieu, au contraire, affecte de bâtir pour montrer l'universalité de sa sollicitude administrative et voit très volontiers les nobles, évincés par lui de la politique active, user leur temps et leur argent à construire dans les villes des hôtels où se défaire de leur vie indépendante des châteaux, et des couvents où condenser contre les protestants les forces du catholicisme ²⁰⁶. Malheureusement cette protection toute politique n'est pas de nature à favoriser beaucoup le développement artistique de l'architecture. En art le goût du grand cardinal n'est guère plus subtil qu'en poésie. Sa seule préoccupation étant de faire majestueux et grandiose, ses artistes, pour y satisfaire, n'ont qu'à agrandir leurs plans sans se mettre autrement en frais d'imagination. A Richelieu, par exemple, il ne trouvera rien de mieux pour illustrer son manoir natal que d'improviser autour de lui toute une ville de larges hôtels ²⁰⁷. « Il a basti à la ville et aux champs en avaricieux. Il faut dire aussi, comme il est vrai, que d'abord il n'a pas eu un si grand dessein et que tout n'a esté fait qu'à bastons rompus ²⁰⁸. »

On comprend déjà pourquoi la grande école d'architecture qui s'est formée sous François I^{er} et Henri II va péricliter progressivement sous ces quatre règnes : faute d'émulation elle laisse sa verve se stériliser.

Mais l'invasion croissante du goût italien, qui commence à dégénérer lui-même en Italie, lui sera bien plus désastreuse encore.

Déjà sous Henri II, alors que s'était formé autour du roi le groupe de décorateurs, dit École de Fontainebleau, le danger s'était révélé. Tant qu'il ne s'agissait que de construire des palais, les artistes français, si habitués aux grandes bâtisses depuis des siècles, restaient largement en état de supplanter leurs rivaux. Mais dès qu'il fallait procéder à l'ornementation de l'édifice qu'ils avaient élevé, mouler le stuc, façonner le marbre en dieux et en déesses ou couvrir les parois de fresques mythologiques, les Italiens, instruits de longue date à la pratique de ces arts étrangers à l'ancienne architecture française, les supplantaient à leur tour. Nos architectes, contraints bientôt de leur abandonner toute la besogne ornementale, n'essayaient même plus d'entrer en concurrence avec eux et, déroulant seulement les moulures obligatoires des corniches et des chambranles, laissaient les murailles de leurs constructions s'étaler lisses et nues. A Fontainebleau, à Villers-Cotterets, à Follembroy les façades se déroulaient à l'infini sans s'animer du moindre motif sculpté ; à Saint-Germain, à la Muette, à Chailly, les fenêtres se cernaient d'un cordon de briques comme pour se prémunir contre toute intervention d'un ciseau étranger ; à Chambord même, l'exubérante fantaisie française qui allait faire éruption sur les combles, à des hauteurs où nul artiste italien n'aurait osé s'aventurer, s'était contenue sans hasarder une seule ciselure hétéroclite, tant que se haussaient les trois étages du monument. Et pendant ce temps les stucateurs et les peintres de Florence ou de Bologne ressuscitaient aux regards ravis des seigneurs les troublantes visions entrevues dans les palais de l'Italie pendant la conquête. Adieu les délicates guirlandes de feuilles et de fleurs indigènes, les malicieuses figurines, les belles guipures ajourées du vieil art français ! Des torses de nymphes déroulent en circuits leur queue de feuillages autour des chapiteaux, des visages de femmes saillent en souriant des clefs de voûtes, des cariatides enflent leur poitrine lascive sous la retombée des corniches, des vols d'amours se posent au-dessus des portes, des enfants nus s'enlacent en mille ébats autour des trumeaux, des dieux et des déesses tordent leurs corps aux purs contours dans les grandes scènes mythologiques sculptées sur le coffre des hautes cheminées. C'est bien, enfin, l'Italie tout entière qui s'épanouit parmi nous : le vieil art ornemental français est en pleine déroute.

Va-t-elle du moins maintenir sans défaillance dans nos palais sa science profonde du dessin, son élégance, sa grâce, sa douce couleur, sa suprême distinction, cette École de Fontainebleau triomphante ? Non point. Pour

cette raison, dont si souvent nous avons constaté l'action, qu'un art ne prospère jamais longuement hors de son milieu natal, il lui suffit de quelques années pour dégénérer parmi nous. Son chef, le Primatice, à peine mort, d'autres maîtres moins habiles surviennent, gâtent les traditions des premiers grands maîtres, sacrifient aux entraînements du goût déjà indécis des seigneurs et ne produisent plus qu'œuvres mièvres et étiolées. Sous Charles IX l'école de Fontainebleau a déjà terminé sa carrière. Un art bâtard, qui n'est plus ni italien ni français et ne saurait plus redevenir ni l'un ni l'autre, commence à régner. Le vieux Philibert Delorme murmure avec mélancolie : « La plupart des Français ont telle estime qu'ils ne trouvent rien de bon s'il ne vient d'étrange país et ne coûte bien cher. Voilà le naturel du François qui en pareil cas prise beaucoup plus les artifices et artisans des nations estranges que ceux de sa patrie, jaçoit qu'ils soient très ingénieux et excellents ²⁰⁹. » Et Ronsard, plus indigné encore, s'écrie :

« Il faut chasser quelques Italiens,
Ces vrais corbeaux ravisseurs de nos biens,
A qui la chair et la graisse est donnée,
Qui ne font pas comme la Cananée
Se contenter des miettes de pain,
Mais, prenant tout, nous font mourir de faim ²¹⁰ !. »

Vaines récriminations ! Sous Henri III les Italiens arrivent par foules. Et, parmi eux, plus un seul grand artiste, mais des ouvriers dégénérés, des courtisans, des danseurs, des astrologues, des nécromanciens, des débauchés, tous les aventuriers de l'Italie. La cour ne se règle plus que sur leurs goûts dans ses modes, dans ses passe-temps, dans ses mœurs, dans son langage, dans ses jeux, jusque dans sa cuisine ²¹¹. Toute inspiration artistique est dès lors si bien perdue que, lorsqu'il faut entreprendre un édifice, on en est réduit à ouvrir les traités de Vitruve ou de Vignole et à suivre leurs préceptes aveuglément. Avec Henri IV, force est de revenir à la rudimentaire architecture en briques qui, bordant seulement les angles des bâtiments et des baies de chaînes en pierre, supprime définitivement toute besogne ornementale ; c'est presque, sans que nul s'en doute, un retour

imprévu à la tradition nationale, car nos vieux architectes du xv^e siècle avaient fait ainsi maints jolis édifices ²¹² ; seulement leurs nouveaux successeurs ne savent plus comme eux ciseler ces pilastres et ces chambranles.

Dans l'architecture de briques, du moins, comme les sacro-saints traités architecturaux des Latins et des Italiens n'ont prescrit aucune règle inviolable, une certaine fantaisie est encore permise. Sans doute on n'oserait construire aucune église, aucun palais, aucun monument officiel digne de respect dans ce style, que nulle tradition savante ne consacre, mais volontiers on l'emploie dans les provinces pour édifier des châteaux et, dans les villes pour bâtir des hôtels. Aux rois la pierre, mais aux nobles et aux bourgeois la brique ! Et tandis que les maîtres fameux, bien réputés, bien rentés, s'efforcent d'élaborer les froides combinaisons des constructions bienséantes, des praticiens plus modestes, et par conséquent plus accessibles aux goûts moins savants de ceux qui les emploient, trouvent encore moyen d'exécuter quelques édifices élégants qui, rouges et blancs sous leurs bleus toits d'ardoise, apportent une dernière note de gaieté dans la solennité glaciale des bâtisses officielles. Sobre, pratique, mais saine et sensée comme les édits du bon roi Henri, cette architecture garde comme lui quelque chose de la vieille bonne humeur française. Tout particulier qui fait construire est en état de donner son avis à ses maçons, puisque nulle étude préparatoire des règles révérees n'est indispensable en pareille œuvre, et, même en conservant le plan du corps de bâtiment à deux ailes que la Renaissance a créé, il reste loisible à chacun de distribuer les baies ou de disséminer les pavillons à sa guise. Un jour la marquise de Rambouillet se met en tête de dessiner elle-même les plans de son hôtel : elle y réussit tout comme un maître. « C'est d'elle, dit Tallemant des Réaux, qu'on a appris à mettre les escaliers à costé pour avoir une grande suite de chambres, à rehausser les planchers et à faire des portes hautes et larges et vis-à-vis les unes des autres ; et cela est si vrai que la reine mère, quand elle fist bastir Luxembourg, ordonna aux architectes d'aller voir l'hostel de Rambouillet, et ce soin ne leur fut pas inutile. C'est la première qui s'est avisée de faire peindre une chambre d'autre couleur que de rouge ou de tanné, et, c'est ce qui a donné à sa grand chambre le nom de chambre bleue ²¹³. » Et Sauval ajoute : « C'est une maison de briques rehaussées d'embrasures, d'amortissements, de chaînes, de corniches, de frises, d'architraves et de pilastres de pierre... sa cour, ses ailes, ses pavillons et son corps de logis ne

sont, à la vérité, que d'une médiocre grandeur, mais ils sont proportionnés et ordonnés avec tant d'art qu'ils imposent à la vue et paraissent beaucoup plus grands qu'ils ne sont en effet ²¹⁴. »

Dans les monuments officiels, au contraire, il faut bien, pour plus de dignité, refréner toute fantaisie et contenir toute velléité d'imagination. De minutieuses règles, soigneusement élaborées à grand renfort de pédantisme, déterminent à chaque endroit de l'édifice la position du pavillon, l'ordre de la colonne, le profil de la corniche, la place du fronton, la forme de la baie, la décoration du pilastre. Inutile d'inventer, les recettes pourvoient à tout : reste seulement à savoir en user avec subtilité et sagesse ²¹⁵ L'ingénieur Salomon de Brosse ²¹⁶ est en cet exercice le maître incontesté. Ayant à fermer d'un portail la nef gothique de Saint-Gervais, l'idée ne lui vient pas un seul instant d'harmoniser quelque peu sa construction avec l'intérieur de l'édifice : gravement il applique ses formules et obligé d'aposter là, comme partout, ses trois ordres classiques, il les échafaude les uns au-dessus des autres, accusant ainsi trois étages à l'extérieur d'un monument qui n'en a intérieurement qu'un seul. A Charenton, chargé de construire le temple protestant que Henri IV accorde à ses anciens coreligionnaires, il ouvre ses auteurs anciens et conçoit une véritable basilique romaine. Son œuvre capitale est le palais du Luxembourg qu'il édifie pour Marie de Médicis : en son ensemble elle est assurément fort belle de rythme, de discipline, de décision, de probité, mais en ses détails, elle demeure glaciale de sobriété et de monotonie. Pas une frise, pas une apparition quelconque de sculpture le long des corniches : à peine çà et là dans la nudité des murailles une douzaine de statues placées tout en haut et comme égarées, toujours la superposition prévue du toscan au rez-de-chaussée, du dorique au premier étage, de l'ionique au second, et toujours plus invariable encore, l'éternel bossage, indigent et froid, striant le rez-de-chaussée de ses lignes parallèles, montant en pilastres aux angles, étreignant les baies, enclavant les colonnes elles-mêmes. Pas un sursaut d'invention, pas un réveil d'initiative, pas un sourire, pas un mouvement d'indépendance. Dans une simple travée du Louvre de Pierre Lescot, il y avait dix fois plus d'imagination que dans toute l'immensité d'une pareille bâtisse. Le bossage seul ici triomphe et, pendant près d'un siècle, nous le verrons, soit lisse, soit rustique, soit vermiculé, découper en tranches uniformes toutes les façades des édifices.

Mais pour bien comprendre à quelle sèche application de formules l'art néo-latin se trouve réduit, c'est dans les églises surtout qu'il faut le

contempler. Là, sa fixité est telle qu'il en arrive, vers 1605, à constituer un style presque distinct, celui qu'on a nommé de nos jours le style jésuite. A peine si l'architecte a besoin d'être un artiste pour élever de pareils monuments, tant la disposition des quelques éléments qui les constituent est invariable et obligatoire. International comme la congrégation qui l'a élaboré, cet art s'est si bien soustrait à l'influence de tout esprit national, qu'il peut s'épanouir sans aucune différenciation en toute région du globe. Colonne au rez-de-chaussée entre les trois portes, corniche d'entablement, colonnes au premier étage de chaque côté de l'œil de bœuf central, fronton triangulaire au sommet, l'implacable façade se dresse identique sous tous les cieux. Et plus obsédant encore est l'intérieur avec ses immuables superpositions d'ordres, sa longue voûte en berceau continu, son dôme exhaussé comme pour amasser plus de vide au croisement de la nef et du transept, et tout le banal éclat, lourd et disparate, des marbres et des dorures accumulés à profusion. Que reste-t-il à présent dans de pareilles églises de toutes les merveilleuses créations du vieux génie français ? Rien, pas une forme de pilier, pas une moulure, pas une courbe, pas un motif ornemental. Et, pour comble de malheur, rien n'y subsiste non plus de la majesté et de l'harmonie de l'art antique. Perinde ac cadaver, comme dit la devise de la puissante congrégation : on sent là une momification d'éléments morts où rien ne vit plus et dont rien ne peut plus naître.

Cette fois, c'en est définitivement fait de notre architecture nationale. Jusque dans les églises, ses derniers lieux d'asile, l'art gothique est anéanti, et son alliance avec l'art néo-latin, dont le libre esprit de la Renaissance a entrevu un moment la réalisation, est désormais impossible. L'art néo-latin seul règne et des derniers châteaux de briques eux-mêmes les jours sont comptés.

CHAPITRE XV

LOUIS XIV.

« Votre majesté, écrit Colbert à Louis XIV, en 1666, sait, qu'à défaut des actions éclatantes de la guerre, rien ne marque davantage la grandeur et l'esprit des princes que les bâtiments, et toujours la postérité les mesure à l'aune de ces superbes machines qu'il ont élevées pendant leur vie ²¹⁷. » Et Louis XIV, jaloux, en effet, de bien manifester sa gloire à toute la terre et à tout l'avenir, entreprend les plus gigantesques constructions qu'on ait encore vues depuis l'ancienne Rome.

Quelle sera l'architecture ainsi décrétée ? Un art tout officiel sans aucun doute, uniquement conçu pour attester la grandeur du roi et, par conséquent, tout de pompe, de cérémonial, de solennité. Inutile en ce cas d'innover. Avec l'art déjà préservé de toute irrégularité et de toute indépendance que le règne de Louis XIII a légué, il est aisé d'obtenir les plus nobles constructions si l'on a des sommes immenses à dépenser pour en agrandir l'échelle et d'habiles artistes à discipliner pour en combiner avec le plus de majesté possible les quelques éléments fondamentaux. En conséquence Louis XIV prodigue l'or sans compter jusqu'à dépenser, rien qu'à Versailles, plus de quatre cents millions de notre monnaie ²¹⁸. Il groupe autour de lui les maîtres les plus réputés et met au besoin ceux de l'étranger en réquisition, comme, par exemple, ce chevalier Bernini qu'il fait venir en train seigneurial à travers tout le royaume ²¹⁹ ou comme ces autres Italiens Caffieri, Cucci, Méglorini, Gachetti, Branchi, qu'il installe aux Gobelins pour diriger ses ateliers de ciselure, d'ébénisterie et de mosaïque ²²⁰. Enfin, par la création de l'École de Rome qui astreint les artistes à la même éducation, par l'institution des Académies de Peinture, de Sculpture et d'Architecture qui les réunit en une même famille intellectuelle, par la charge de Surintendant des bâtiments qui centralise tous leurs efforts sous une autorité unique, il les discipline en une école extraordinairement homogène de science et d'inspiration.

L'unité, telle sera donc la qualité prédominante de cet art du monarque absolu entre les mains duquel les réformes administratives de Henri IV et la politique de Richelieu ont concentré toute la vie de la France. Plus de tendances ethnographiques se manifestant à travers les diverses régions du royaume et imprimant ici ou là aux monuments quelques dernières allures particulières ! Plus d'initiatives individuelles rompant de quelque trouvaille insolite l'uniformité des types consacrés. Il n'est plus qu'une seule architecture, celle du roi, puisque nul plan n'est admis qui ne soit assez conforme à son goût pour obtenir son approbation.

Connaître son goût, il ne nous en faut pas plus pour connaître le caractère de cette architecture. Or, d'après les appréciations unanimes de ses contemporains²²¹ ce goût n'est ni très étendu ni très solide, ce qui nous assure déjà que, faute d'imagination et par crainte de surprises, Louis ne s'aventurera guère hors des conceptions auxquelles son éducation l'a accoutumé. En revanche, il a dans les assemblages géométriques et dans la rythmique des proportions une sûreté de vision extrême. « Il avait le compas dans l'œil pour la justesse » dit Saint-Simon²²² : la régularité et la symétrie seront donc les qualités qu'il affectionnera le plus. Mais mieux encore il jouit à un extraordinaire degré du sentiment de la majesté et du grandiose : « Il aima en tout la splendeur, la magnificence, la profusion, ajoute Saint-Simon. Ce goût il le tourna en maxime par politique et l'inspira à toute sa cour. Il y trouvait encore la satisfaction de son orgueil par une cour superbe en tout, et par une plus grande confusion qui anéantissait de plus en plus les distinctions naturelles²²³ ». Ce sera donc surtout de grands ensembles sévères, imposants, somptueux qu'il demandera à ses architectes.

Mais, de plus, Louis a pour imposer sa marque personnelle aux monuments qu'il destine à témoigner de « son esprit » la ressource décisive de son inexorable volonté. Sûr de son infaillibilité, il tient à rester ici comme partout le suprême arbitre. Un plan ne lui plaît que s'il l'a modifié en quelque endroit ou choisi, entre divers autres, contre l'avis de ses conseillers. Quand il s'agit de bâtir l'aile orientale du Louvre, Colbert sollicite des plans de tous les architectes français, envoie ces plans à Rome pour les soumettre aux observations des plus fameux architectes italiens, fait venir Bernini à Paris pour qu'il propose aussi son projet et, dans la multitude des dessins ainsi recueillis, il en choisit deux, celui de Leveau et celui de Perrault, qu'il va porter au roi ; mais comme il préfère le second, il a bien soin de parler en faveur du premier : « Et moi, je choisis l'autre qui

me semble plus beau et plus majestueux » répond le roi ²²⁴. Louvois fait construire en carré les bâtiments de la place Vendôme : « Le premier soin du roi, le jour de la mort de Louvois, fut d'arrêter ce travail et de faire couper à pans les angles de la place ²²⁵. » Hardouin Mansart ne peut conserver quelque liberté dans ses conceptions qu'en agissant constamment de ruse : « Son adresse était d'engager le roi, par des riens en apparence, en des entreprises fortes ou longues, et de lui montrer des plans imparfaits, surtout pour ses jardins, qui tout seuls lui missent le doigt sur la lettre. Alors Mansart s'écriait qu'il n'aurait jamais trouvé ce que le roi proposait ; il éclatait en admiration, protestait qu'auprès de lui il n'était qu'un écolier, et le faisait tomber de la sorte où il voulait, sans que le roi s'en doutât le moins du monde ²²⁶. »

Louis est obéi à souhait. On ne vit jamais s'élever à la fois tant d'œuvres majestueuses et grandioses. Perrault scande de colonne en colonne sa façade orientale du Louvre calme et mélodieuse comme une tragédie de Racine. François Mansart, J. Lemercier, P. Lemuet et Gabriel Leduc stimulent jusqu'à l'allure triomphale l'impassible style jésuite pour ériger le Val-de-Grâce. Libéral Bruant et Hardouin Mansart élèvent à l'Hôtel des Invalides le plus haut dôme qu'on ait jamais dressé sur la plus longue façade qu'on ait jamais étendue. Puis Versailles s'élargit, vaste comme une ville, au bord de ses immenses jardins aux parterres solennels, où, passant entre des colonnades de jets d'eau, le roi se voit saluer par les statues de toutes les divinités de l'Olympe. Puis Trianon, simple « maison de porcelaine » d'abord, se convertit en un palais « de marbre et de porphyre ²²⁷ ». A Marly enfin, c'est l'apothéose décisive de la royauté que célèbre l'architecture avec les douze pavillons isolés qui respectueusement s'alignent devant le pavillon royal comme les douze signes du zodiaque devant la marche du soleil. Et tous les courtisans applaudissant demandent pour leurs châteaux des plans à Levau, à Mansart, à Bruant, et à leurs émules — Blondel, Bullet, Lemuet, Robert de Cotte, A. Le Pautre, Leblond, Gittard — comme ils les demanderaient au roi lui-même.

« Superbes machines ! » a écrit Colbert. Nous chercherions en vain pour caractériser ces palais une expression plus juste. En cette architecture tout est arrangement, combinaisons mathématiques, habiles ajustements, déductions rationnelles, engrenages savants, ingénieuses applications de formules. Partout le goût, la mesure, la distinction, jamais l'invention, la

fantaisie, l'inspiration, la verve. Moins heureuse que la littérature, réglée et administrée pourtant comme elle, l'architecture ne trouve pour rester quelque peu souriante, alerte, gracieuse, colorée, franche, ni son Molière, ni son La Fontaine, ni son La Bruyère, ni son Fénelon, ni son Saint-Simon. — Autant dire que, par l'absence des meilleures qualités nationales, elle échappe au génie français.

Que conserve-t-elle encore de français, en effet ? — Examinez à loisir ces immenses bâtiments, vous n'y rencontrez plus un seul élément qui ne soit venu depuis cent ans à peine de l'étranger. Colonnes des cinq ordres classiques, frontons triangulaires, fenêtres à sommets triangulaires ou cintrés, bossages, entablements géométriques, dômes, façades sans saillies, tout appartient à l'art antique ou à l'art italien. Bien plus, les dernières créations de l'architecture française que le règne de Louis XIII avait encore acceptées, ont achevé définitivement de disparaître : les hauts combles à pentes rapides ont cédé la place aux illogiques toits plats sur la colonnade du Louvre et sur les bâtiments de Versailles, les grandes cours quadrangulaires ne rangent plus les bâtiments autour d'elles, les pavillons ne se carrent plus aux angles, la moindre tourelle est proscrite, la brique n'est plus tolérée. Par le goût seulement et l'aisance ingénieuse, le clair esprit français manifeste ici sa présence. Il consacre à arranger toute la verve qu'il ne peut plus dépenser à créer.

Aussi cette architecture n'est-elle pas viable. A Versailles c'est le goût du roi qui règne et non celui de la France. Une fois le roi mort ces fastueuses constructions ne trouveront plus à satisfaire personne. Elles restent debout dans leur magnificence tant que, comme l'immense machine de Marly amenant les eaux dans le parc, l'immense machine administrative de Colbert élève, canalise et conduit toutes les intelligences autour du roi, tant que la gloire du monarque inonde toutes ces grandes salles de splendeur, tant que l'immuable étiquette assure l'évolution régulière des cortèges dans ces vastes galeries, tant que Boileau est là pour discipliner les imaginations et le langage, tant que Lebrun enfin, véritable directeur des Beaux-Arts, dispose sous tout regard des fresques, des tapisseries, des meubles, des pièces d'orfèvrerie, des costumes exécutés sur ses propres dessins. Mais voici venir les revers, les deuils, la vieillesse, les grands hommes disparaissent, Mme de Maintenon et le Père Lachaise arrivent. Une immense tristesse tombe soudain de tous ces murs solennels. Alors les vieux instincts d'indépendance se réveillent. On se sent glacé de toute cette

majesté et de toute cette pompe. On regarde, on réfléchit, on critique et l'on finit par médire. La vanité et le caractère artificiel de ces « superbes machines » se révèlent. Pourquoi ce morne soubassement dans la colonnade de Perrault, maugrée-t-on, et de quelle utilité ces colonnes accouplées ? A Versailles tout apparaît fondu ensemble « le beau et le vilain, le vaste et l'étranglé.. La violence qui y a été faite partout à la nature repousse et dégoûte malgré soi... on admire et on fuit... on croit voir un palais qui a été brûlé, où le dernier étage manque encore ²²⁸. » Et les nouveaux architectes, de mieux en mieux disciplinés, semblent promettre plus de monotonie encore. Chambray, revenu de Rome, ne jure plus que par les édifices romains et, les érigeant en immuables modèles, donne des règles pour qu'à l'avenir les constructeurs « ne composent plus à leur fantaisie » et « ne fantasmatisquent plus ²²⁹ ». C'en est trop : la révolution de l'ennui ne peut tarder.

CHAPITRE XVI

LE STYLE LOUIS XV.

Le lendemain même de la mort de Louis XIV, l'insurrection éclate de tous les instincts et de tous les appétits brisant les entraves d'un demi-siècle de contrainte. Le peuple jette des pierres au cercueil royal, les nobles murmurent contre le régent, et la cour se débande en mille coteries. On sait les orgies de la Régence, les déportements des Roués, les intrigues des grands, la conspiration d'Albéroni, le ministère du cardinal Dubois. Tous se précipitent dans l'insubordination pour s'émanciper de l'autorité royale, dans le scepticisme pour se libérer de la dévotion, dans la débauche pour se venger de l'étiquette et dans les intrigues pour se délecter d'indépendance. L'épouvantail surtout, c'est cette morne vie de cour qu'a fait mener le roi dans ses mornes palais : Versailles se dresse dans son parc solennel comme une Bastille dont tous s'évadent et gardent la terreur.

La dispersion des nobles est instantanée : voulant vivre à leur guise, indépendants et insoucians, ils regagnent leurs hôtels et y disposent tout pour jouir de l'existence libre et facile qu'ils rêvent.

Pour eux l'essentiel est de ne plus rien revoir autour d'eux qui leur rappelle Versailles. Arrière désormais les grandes et hautes salles où si longtemps ils se sont silencieusement et cérémonieusement morfondus. Ce qu'ils veulent, ce sont de jolis salons où se réunir seulement en groupes choisis, de petites chambres où sans trop de laquais pouvoir mener la vie intime, d'élégants retraits de toutes sortes, cabinets d'études, salles de conversations et, mieux encore, de coquets boudoirs pour se reposer en toute indolence, babiller librement ou deviser d'amour. La difficulté, semblerait-il, doit être de trouver juste en ce moment des architectes assez subtils pour répondre de tous points aux exigences d'un goût si inattendu. Mais non, les derniers architectes du règne précédent, fatigués eux aussi du genre majestueux et colossal, n'aspirent plus qu'à faire preuve de simplicité et d'élégance. Robert de Cotte, beau-frère de Mansart, se révèle du jour au lendemain un maître original en inventant le style rocaille. Blondel, neveu de l'architecte de la porte Saint-Denis, donne, dans sa Distribution des

maisons de plaisance (1737), le code d'une architecture civile toute nouvelle. Lassurance, collaborateur habituel de Mansart, devient l'agent le plus actif de la transformation entreprise. Et d'autres, tous élèves de Mansart eux aussi, Boffrand (1667-1754), Oppenord (1672-1742), Thomas Germain (1673-1748), se montrent les plus féconds en ingéniosité et en fantaisie. — Bientôt une forme particulière d'architecture se constitue, l'architecture des Petites-Maisons, celle que l'on appellera, à mesure qu'elle se développera, rocaille, Pompadour, rococo.

Écoutons un témoin : — « Avant ce temps... on donnoit tout à l'extérieur et à la magnificence. A l'exemple des bâtiments antiques et de ceux de l'Italie que l'on prenoit pour modèles, les intérieurs étoient vastes et sans aucune commodité : c'étoient des salons à double étage, de spacieuses salles de compagnie, des salles de festins immenses, des galeries à perte de vue, des escaliers d'une grandeur extraordinaire ; toutes ces pièces étoient placées sans dégagements au bout les unes des autres : on étoit logé uniquement pour représenter et l'on ignoroit l'art de se loger commodément et pour soi. Toutes ces dispositions agréables que l'on admire aujourd'hui dans nos hôtels modernes, qui dégagent les appartements avec tant d'art, ces escaliers dérobés, toutes ces commodités recherchées qui rendent le service des domestiques si aisé et qui fait de nos demeures des séjours délicieux et enchantés, n'ont été inventées que de nos jours... Ce changement dans nos intérieurs fit aussi substituer à la gravité des ornements dont on les surchargeait toutes sortes de décorations de menuiserie, légères, pleines de goût, variées de mille façons diverses. On supprima les solives apparentes des planchers, on les revêtit de ces plafonds blanchis qui donnent tant de grâce et de lumière aux appartements et que l'on décore de frises et de toutes sortes d'ornements agréables : au lieu de ces tableaux et de ces énormes bas-reliefs que l'on plaçoit sur les cheminées, on les a décorées de glaces qui, par leur répétition avec celles qu'on leur oppose, forment des tableaux mouvants qui animent les appartements et leur donnent un air de gaieté et de magnificence qu'ils n'avoient pas ²³⁰. »

C'est surtout, en effet, par une révolution complète dans l'ornementation que se caractérise le nouveau style. On a souvent prétendu qu'il a tiré ses éléments de l'architecture décadente mise à la mode en Italie cent ans auparavant par Borromini (1599-1677). Mais il paraît difficile de l'admettre. Borromini est mort depuis trop longtemps déjà pour que son

influence soit encore à ce point active et d'ailleurs son œuvre pénible, tourmentée, pleine de complications illogiques et d'extravagances maladives, n'a rien de commun avec l'art tout de grâce délicate et d'harmonieuse fantaisie qui apparaît. Après le style gothique et celui de la Renaissance, le style Louis XV va être encore, au contraire, ce que l'on a vu de plus essentiellement français en France. Point n'est besoin d'aller chercher bien loin les raisons de sa physionomie particulière : il est l'antithèse absolue du style Louis XIV et tout ce qu'il crée s'explique surabondamment par le simple besoin de faire le contraire de ce qui vient d'être fait.

Plus de majestueuses colonnes ! — On en conserve à peine quelques-unes au dehors pour abriter la porte cochère d'un petit péristyle, mais, dans les appartements, on se borne à rappeler leur règne passé en les simulant de loin en loin le long des murs par quelques pilastres à peine saillants.

Plus de frontons triangulaires, de cintres austères ou de mornes entablements à triglyphes au-dessus des baies ! — D'étroites moulures très simples encadrent les chambranles et surmontent les linteaux avec le plus de sobriété possible.

Plus de caissons géométriques ou de croisement de corniches dorées, sculptées et enluminées aux plafonds ! — Une blanche surface unie, encadrée d'une jolie guirlande de rinceaux et agrémentée à son centre de quelque gracieuse rosace d'arabesques, réfléchit la gaie lumière du dehors.

Plus d'amas de dorures s'épaississant sur les moindres corniches, plus de marbrures prétentieuses sur les socles et sur les pilastres ! — Une même teinte blanche ou légèrement colorée revêt l'appartement, laissant à peine étinceler les discrètes dorures des légères guirlandes de rinceaux.

Plus de fresques solennelles étalant au regard de fastueuses scènes mythologiques ! — Seulement, au-dessus des petits panneaux, quelques gracieux paysages pleins de seigneurs et de dames devisant sous les grands arbres, comme en peint Watteau, ou des anecdotes mythologiques intimes et galantes, comme en peint Boucher.

Plus de grandes statues fabuleuses ou allégoriques ! — On les réduit en petits bas-reliefs à peine entaillés surgissant çà et là en médaillons aux angles des plafonds ou au centre des écoinçons.

Plus de rigides lignes droites autour des trumeaux, aux bordures des médaillons, aux arêtes des meubles ! — De sveltes courbes les remplacent se tordant en capricieux circuits qui défient effrontément toute géométrie

par leurs brusques changements de rayons et leurs continuelles inflexions en contre-courbes imprévues.

Mais, hélas ! il est bien certain que cette architecture de salons toute de gentillesse et de subtilité, frivole, aimable et légère comme les petits vers de Moncrif ou de Gentil-Bernard, ne conviendra pas mieux à la pompe des monuments publics que ces petits vers à la solennité de la tragédie. Aussi les architectes, dès qu'ils ont à dessiner le plan de quelque édifice officiel, s'en reviennent-ils à l'imitation de Bruant ou de Mansart, comme les poètes, dès qu'ils ont quelque tragédie à composer, reprennent le style de Corneille ou de Racine. Gabriel imite la colonnade du Louvre dans ses deux bâtiments de la place Louis XV et bien des détails de l'Hôtel des Invalides dans son École Militaire. Boffrand s'inspire de Versailles pour concevoir le projet du château que des Français construisent en Allemagne pour l'évêque de Wurtzbourg. Servandoni, dans la façade de l'église St-Sulpice, et Antoine, dans celle de l'Hôtel des Monnaies, restent fidèles à tous les principes de l'architecture du grand roi. Du moment qu'il s'agit de faire grandiose et somptueux, nul ne s'avise de faire autrement que les maîtres fameux de l'âge précédent. Et, de la sorte, l'art monumental, dédaigneux de la révolution qui vient de s'accomplir dans les hôtels seigneuriaux, reste immuable dans les règles conventionnelles du style néo-latin.

Or, précisément parce qu'elle ne peut rien dans le genre monumental, la révolution architecturale des seigneurs demeure incomplète et doit fatalement avorter. Née dans les appartements particuliers, pour charmer une existence facile et coquette qui ne se rencontre nulle part ailleurs, cette architecture s'y renferme et reste ce qu'elle est en réalité : un art de caste. Alors, faute de pouvoir puiser dans la masse nationale tout entière l'afflux constant d'inspiration que sa croissance exige, elle cesse bientôt, elle aussi, d'innover, combine à nouveau ses combinaisons premières, épuise maladivement sa verve et son goût, se traîne pénible et tourmentée, puis, comme l'art monumental lui-même, s'en remet aux règles et s'endort dans la convention.

CHAPITRE XVII

L'ÈRE PHILOSOPHIQUE.

Une architecture officielle toute de convention, une architecture religieuse toute de convention, une architecture domestique toute de convention : voilà donc où en est arrivé le génie français après dix-sept siècles de labeur ! Mais dans les dernières années du règne de Louis XV, depuis 1750 environ, un grand mouvement philosophique se produit, dont le but est justement de détruire toutes les conventions. Voltaire analyse les religions, Montesquieu discute les institutions politiques, Rousseau examine les constitutions sociales, Buffon scrute la nature, Diderot revise les routines morales et esthétiques, et partout, sous les décombres des préjugés et des malentendus, le Vrai semble reparaître. L'art ne peut rester seul inactif : il se met, lui aussi, à la recherche du Vrai.

Mais où trouver le Vrai ? Dans la Nature et dans l'Antiquité, affirment les philosophes. Ce sera donc, comme eux, dans la nature et dans l'antiquité, que l'art le cherchera.

Depuis 1750 les poètes et les romanciers viennent de remettre l'étude de la nature à la mode. Las enfin de faire toujours parler dans leurs poèmes, dans leurs tragédies et dans leurs romans, les dieux et les héros que la littérature du XVII^e siècle avait jugés seuls dignes de comparaître dans les palais du grand roi, ils se sont enhardis à reporter leurs regards un peu plus bas que ces augustes personnages, vers l'humanité, et un peu plus loin que l'entourage de ces palais, vers la campagne. Un monde nouveau leur est aussitôt apparu avec un fourmillement d'hommes de toutes conditions, bourgeois, artisans, paysans, bergers, et des fleuves, et des bois, et des champs, et des montagnes. La littérature anglaise qui a déjà exploré toute cette région imprévue, se présente alors pour leur offrir les premiers guides nécessaires, Shakespeare avec ses drames, Thomson avec ses poèmes, Richardson et Fielding avec leurs romans. On les lit, on les traduit, on les imite. Ce ne sont plus que poésies pastorales dans les recueils de vers, scènes villageoises sur les théâtres, histoires de paysans ou de bergers dans les romans. Les peintres emboîtent le pas aux littérateurs. Avec Watteau, les

seigneurs, ayant déjà fui le palais dont on apercevait à peine le péristyle au fond de la toile, se contentaient encore d'errer en bandes joyeuses sous les grands arbres du parc ; avec Boucher, ils ont franchi le mur du parc et, s'ils n'osent encore aller jusqu'au village, s'habillent du moins en berger pour se donner sans trop déroger l'illusion de la vie champêtre. Peu à peu le vrai populaire surgit alors familièrement autour d'eux dans la campagne où ils s'aventurent : Vernet le montre sur ses grèves et sur ses routes, Greuze peint ses scènes de famille, Chardin révèle ses intérieurs et ses repas. — Après les peintres s'enhardissent les jardiniers. Dans les grands parcs les ifs géométriquement taillés, les statues mythologiques, les pelouses régulières, les majestueux bassins à jets d'eau, disparaissent soudain. On ne voit bientôt plus que jardins à la Chinoise ou à l'Anglaise, c'est-à-dire toute une campagne en miniature avec des éparpillements irréguliers de bosquets, des ruisseaux capricieux, des ponts rustiques, des rochers, des grottes, des moutons et des chaumières ²³¹. — Puis les architectes se mettent à la besogne. Ils s'ingénient d'abord à parer tous ces jardins de constructions rustiques. A Trianon, c'est tout un village avec ses étables, sa bergerie, sa laiterie et son presbytère que la reine fait improviser autour d'un agreste étang. Dans Paris même, bien des seigneurs veulent avoir leur bergerie. Le vidame de Poitiers, par exemple, derrière un splendide hôtel aux escaliers de marbre et aux salles pleines de statues, couche dans une étable à laquelle, au bout d'une allée bordée de myrtes et de rosiers, on accède à l'aide d'un petit escalier de troncs d'arbres et de mousse ²³².

En même temps que les littérateurs découvrent la nature, les érudits découvrent l'antiquité.

A force de relire leurs auteurs anciens, les philosophes, les savants et les critiques se sont aperçus que l'antiquité qu'ils y trouvaient différait étonnamment de l'antiquité qu'y avaient cru trouver les littérateurs et les artistes du siècle précédent. Tout n'était donc que malentendus dans la rhétorique qui jusqu'ici a régi les lettres et les arts : en conséquence, il faut, pour faire enfin œuvre de haut goût, répudier courageusement toutes les innovations malséantes de la période néo-latine, afin de se rapprocher le plus possible des modèles fournis par l'antiquité. Aussitôt surgissent par centaines les livres et les brochures expliquant l'art antique et s'efforçant de le dégager des théories erronées à travers lesquelles on l'a vu jadis. D'Allemagne arrivent les savants travaux de Winckelmann : ses *Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs dans la peinture et la sculpture* (1756),

son Histoire de l'art chez les anciens (1764), traduite en français dès l'année suivante. L'Académie de Naples, exhumant Herculaneum et Pompéï, envoie les premiers volumes de ses Antichità di Ercolano (1751). Jean le Roy, après un studieux voyage d'exploration en Grèce, publie ses Ruines des plus beaux monuments de la Grèce (1758), et ses Observations sur les édifices des anciens peuples (1767). Choiseul-Gouffier écrit en 1782 son Voyage pittoresque en Grèce et Barthélemy son Voyage du jeune Anacharsis. Des seigneurs, à l'exemple du chevalier Hamilton, collectionnent les vases étrusques. Le peintre Mengs séduit les artistes qui passent par Rome avec ses imitations des peintures anciennes trouvées dans les fouilles récentes. — C'est plus qu'il n'en faut pour que les arts s'élancent à l'envi dans cette voie nouvelle. L. David peint selon les indications de l'archéologie son Andromaque et son Serment des Horaces (1783), puis sa Mort de Socrate et son Paris et Hélène (1788). L'ébéniste Jacob, vers 1786, répand dans les salons des chaises curules à pieds d'animaux et des sièges à coussins ornés de palmettes exécutés scrupuleusement d'après l'antique ²³³.

L'architecture, ne trouvant plus une seule idée nouvelle à faire jaillir de ses formules néo-latines, s'enthousiasme bien mieux encore pour cette nouvelle source d'inspiration. Tous ses monuments se congèlent à la grecque ou à la romaine. Soufflot, après avoir peuplé Lyon de monuments classiques (l'hôtel du Change, le théâtre, l'Hôtel-Dieu), construit à Paris le Panthéon en posant sur une imitation du Panthéon d'Agrippa une imitation du dôme de Saint-Pierre de Rome. Chalgrin dans l'église de Saint-Philippe du Roule, tente la reconstitution d'une basilique latine. Gondouin aligne, selon les plus stricts préceptes théoriques, les façades de l'École de médecine. Ledoux entoure Paris d'édicules à rotondes et à portiques pour loger les percepteurs de l'octroi. Peyre et Wailly bannissent toute ornementation moderne de leur théâtre de l'Odéon. Brongniart, enfin, reproduit l'ordonnance du temple de Pœstum dans le couvent des capucins de la chaussée d'Antin ²³⁴.

Alors ce fait se révèle que la France vient de rompre définitivement avec toutes les traditions néo-latines qu'elle s'est efforcée d'entretenir depuis le règne de Henri II. Après deux siècles d'essais et malgré quelques incontestables chefs-d'œuvre, il lui a enfin fallu subir la fatalité des lois ethnographiques et reconnaître que cette architecture venue de l'étranger ne

peut prospérer chez elle, puisqu'elle n'y retrouve ni le génie national, ni les mœurs, ni le climat du milieu dans lequel elle est née.

Ainsi le génie français n'a plus à sa disposition que deux genres : le genre rustique — un art artificiel — et le genre antique — un art pastiche. Effrayé, il hésite un moment à les adopter complètement l'un et l'autre et cherche à les allier de son mieux au style Louis XV. Il laisse aux boudoirs et aux salons leurs plafonds clairs, leurs panneaux rectangulaires, les courbes capricieuses de leurs rosaces, les principaux ornements de leurs ferrures et de leurs bronzes, mais, par amour de la nature, il les orne de guirlandes de fleurs et de feuilles, il ne peint plus que scènes pastorales sur les trumeaux de leurs portes, il encombre leurs étagères de figurines de Saxe ou de Sèvres représentant des bergers et des bergères, et, en même temps, par amour de l'antiquité, il rend les lignes droites aux meubles, les flanque de colonnes, ou les décore de médaillons de porcelaines en formes de camées. Mais ce style hybride, le style Louis XVI, qui n'est qu'un compromis entre deux esthétiques inconciliables, ne parvient même pas à sortir des appartements et, après avoir transfiguré, seulement pendant une dizaine d'années, les meubles, les tapisseries, la céramique, les petits bronzes et les bijoux, disparaît sans presque avoir pénétré dans l'architecture.

CHAPITRE XVIII

LA RÉPUBLIQUE ET L'EMPIRE.

Tout à coup la Révolution éclate. La nation elle aussi, rompant avec les conventions gouvernementales que lui a imposées la royauté absolue, essaie de s'en revenir, conduite par les philosophes, aux préceptes de la nature et de l'antiquité. En cette occurrence le genre rustique et le genre antique sont bien encore les deux styles d'architecture qui s'imposent.

Mais l'heure n'est plus aux grandes constructions. Partout la société bouleversée s'agite turbulente et anxieuse. Puis, les paysans brûlent les châteaux, les nobles fuient à l'étranger, les hommes du peuple courent aux frontières menacées. Et la Terreur arrive accoutumant à vivre au jour le jour, confisquant et morcelant les biens des suspects, guillotinant les riches, paralysant toute initiative, arrêtant toute industrie.

Dans ce cataclysme, presque aussitôt le genre rustique s'anéantit. Caprice de désœuvrés et de poètes, il n'est plus possible maintenant que les grands seigneurs, ruinés ou émigrés, l'abandonnent et que le monde entier est en alarme. Un instant on a caressé le projet de le faire servir à embellir les fermes et les chaumières pour les rendre dignes de régner à la place des châteaux détruits. « Voyez ! s'est-on écrié, voyez l'égalité applaudir au spectacle de la ferme rajeunie étalant un luxe utile, une beauté modeste et vengée enfin de l'ardoise orgueilleuse des châteaux ²³⁵ ! » Mais le loisir, l'argent, l'assurance du lendemain ont toujours manqué pour réaliser ce beau rêve.

Reste seul le genre antique. Lui, du moins, se trouve encore en excellente situation pour prospérer, car cette société qui se retrouve libre comme les républiques de Rome et d'Athènes n'aspire plus qu'à se comporter comme elles. Dans les discours des orateurs, dans les articles des journaux, dans les livres, dans les conversations, ce ne sont plus que citations de Tacite ou de Plutarque, allusions à Marius ou à Solon, apostrophes à la Cicéron ou à la Démosthène. Des jeunes gens se promènent dans les Tuileries vêtus en Pâris et en Agamemnon ²³⁶. A la translation des cendres de Voltaire au

Panthéon, le char qui porte le cercueil est dessiné suivant l'antique et les littérateurs, les artistes, les musiciens, les acteurs, le suivent vêtus de la chlamyde et portant des insignes et des instruments de musique copiés sur les bas-reliefs anciens ²³⁷. David, à présent membre de la Convention, est le grand directeur des arts, et, en même temps qu'il régent les académies réformées, il organise la pompe de toutes les fêtes publiques. Grâce à ses soins, on revoit en toute occasion solennelle les somptueux cortèges des Césars défilant par les rues avec leurs trépieds, leurs palmes, leurs guirlandes de feuilles de chênes, leurs enseignes dorées et leurs vases sacrés. S'agit-il d'honorer l'héroïque résistance de Lille et de Thionville assiégées, David s'élance à la tribune s'écriant : « Je vous propose d'élever dans ces deux places un grand monument, soit une pyramide, soit un obélisque.... Je demande qu'à l'exemple des Égyptiens et des autres peuples de l'antiquité, ces deux monuments soient élevés en granit..... que les noms de chacun des habitants des villes de Lille et de Thionville qui y sont morts en défendant leurs foyers soient inscrits en bronze sur ces monuments ²³⁸ ». Des obélisques commémoratifs, des arcs-de-triomphe, des autels de la patrie, des édifices d'utilité publique, telles sont les seules constructions auxquelles on ait le temps de songer. En 1793, le sujet pour le concours du prix d'architecture est : « Une caserne devant contenir six cents hommes de cavalerie ²³⁹ ». Encore, faute de loisir et d'argent, la plupart de ces édifices, présentés en épures ou en maquettes par les architectes, souvent même ébauchés en plâtre sur l'emplacement qui leur est destiné, ne seront jamais entrepris.

Avec le Directoire, enfin, il semble que la paix va renaître. Un furieux besoin de se reprendre à toutes les jouissances de la vie surexcite la société tout entière. Les émigrés rentrés et les spéculateurs enrichis rivalisent de luxe et de débauche. A Paris, dans le faubourg Saint-Germain et dans le faubourg Saint-Honoré, les hôtels saccagés et désertés se rouvrent, se repeuplent, se restaurent, se meublent avec un faste digne de leurs beaux jours d'autrefois : même, dans les terrains de la Chaussée-d'Antin, un nouveau quartier de magnifiques demeures s'élève comme par magie ²⁴⁰. Alors tout l'art gréco-romain, inauguré sous Louis XVI, puis stimulé encore, mais inemployé, par la Révolution, y fait éruption éperdument. A ces appartements où n'errent que des femmes aux bras nus, aux épaules nues, aux jambes nues, costumées à la Flore, à la Diane, à la Cérès, à la

Minerve, à la Galathée, à la Vestale, la décoration la plus archaïque peut seule convenir. Pour la réaliser on copie scrupuleusement les dessins tracés autour des vases étrusques et les fresques trouvées à Pompéï. Les graves colonnes des cinq ordres classiques reviennent majestueusement se ranger autour des bâtiments nouveaux, soutenant des bandeaux à triglyphes, longeant des fenêtres aux robustes moulures et s'avancant au-devant des portes pour les couvrir d'un austère porche à fronton triangulaire. Autour des appartements, on n'aperçoit plus que frises à triglyphes et à palmettes, panneaux à peintures antiques, blancs bas-reliefs à scènes gréco-romaines encastrés au-dessus des portes, statues de dieux et de déesses dans des niches en rondes, médaillons à personnages blancs sur fond bleu, portes sombres où l'uniforme acajou simule de sa noire rougeur les bois vieux de mille ans, épais bronzes noircis ou dorés rehaussant les reliefs des cadres et des encoignures ²⁴¹. Et, plus à l'antique encore, les meubles d'acajou dressent partout leurs rigides colonnes et mettent partout l'uniforme éclat d'or de leurs chapiteaux de bronze, de leurs frises de bronze, de leurs cariatides de bronze, de leurs branches de lauriers de bronze, de leurs urnes de bronze et des griffes de lions de bronze de leurs pieds ²⁴².

Vient ensuite le Consulat, puis l'Empire. Des consuls ! un empereur ! c'est mieux que jamais la mode romaine qui continue. On n'a plus seulement affaire aux souvenirs des Césars, on jouit d'un César véritable. Tout est à la romaine, la gloire, le gouvernement, les institutions, les mœurs, les lettres, et, par conséquent, les arts. David est toujours là qui, du faite de sa renommée, dirige les artistes dans la stricte orthodoxie de l'esthétique des anciens. Il les fait bien quelquefois peindre et sculpter à la moderne pour célébrer les hauts faits de la Grande-Armée et quelquefois il condescend lui-même à représenter ses contemporains tel qu'il les voit. Mais même lorsqu'il peint ses chefs-d'œuvre si français du Couronnement de l'Empereur ²⁴³ et de la Distribution des aigles, il s'avoue bien avec amertume qu'il déroge et abandonne le grand art. Heureusement tous les artistes qui se révèlent alors, ont été formés à son école. L'empereur n'a qu'un signe à faire pour voir partout surgir autour de lui une décoration romaine qui lui donne la triomphale allure d'un Auguste ou d'un Trajan. Comme eux, il veut des arcs-de-triomphe, des colonnes, des obélisques, des temples. Percier et Fontaine, sur la place du Carrousel, lui bâtissent un arc-de-triomphe imité de celui de Septime Sévère ; Lepère et Gondouin lui érigent, place Vendôme, une colonne imitée de celle de Trajan ; Vignon lui

construit un temple de la Gloire (aujourd'hui la Madeleine), imité de la Maison carrée et du Parthénon ; Chalgrin lui élève, à la barrière de l'Étoile, un arc-de-triomphe entouré de bas-reliefs comme tous ceux qu'ont élevés les Romains²⁴⁴ ; Poyet lui décore d'un péristyle gréco-romain la façade du palais du Corps-législatif ; Brongniart lui commence un palais de la Bourse garni de colonnes comme un sanctuaire païen. Et, sur les façades des maisons particulières, à l'intérieur des appartements, aux parois des meubles s'amassent plus que jamais les couronnes de laurier, les faisceaux, les aigles, les chimères, les sphinx, les cariatides, les trophées d'armes, les palmes, les urnes, les Victoires et les Renommées !

Sauf dans quelques trouvailles heureuses de Percier et de Fontaine, quand quelque nécessité les a forcés d'agir à la moderne, sauf dans le sentiment général de l'harmonie qui, de tous ces éléments décoratifs d'un autre temps et d'un autre peuple, a réussi cependant à constituer un style très spécial et très homogène, le génie national en est arrivé à ne plus manifester aucune de ses qualités originales. La France n'a toujours plus d'architecture française.

CHAPITRE XIX

LE ROMANTISME.

L'Empire s'écroule. Aussitôt une violente réaction commence contre tout ce qui a concouru à lui donner une physionomie propre, sa politique, ses mœurs, ses goûts, ses tendances, ses lettres et ses arts.

Cette réaction a deux causes principales.

D'abord une cause toute politique. L'ancienne race des rois remontée sur le trône tient à effacer tout souvenir de son interrègne en reniant toutes les innovations qui se sont accomplies depuis la mort de Louis XVI. En architecture, par conséquent, elle doit s'empresse de rompre avec l'école gréco-romaine qui vient de prospérer pendant les vingt-cinq années maudites de l'anarchie révolutionnaire et du règne de l'usurpateur. Or, comme cette école a commencé à surgir sous Louis XVI, qu'on en retrouve déjà les principaux éléments sous Louis XIV et même pendant la Renaissance, la royauté se trouve entraînée pour la fuir à redescendre insensiblement dans le passé jusqu'à la rencontre d'une inspiration toute française qui puisse rendre à son autorité le caractère national qu'elle prétend offrir seule au respect du peuple.

En second lieu cette esthétique gréco-romaine que la Révolution et l'Empire sont parvenus à imposer aux lettres et aux arts, se trouve si contraire aux tendances naturelles de l'esprit français que la nation, tout en la cultivant avec la plus enthousiaste obéissance, ne s'en est jamais foncièrement éprise. Ennuyés de ne plus entendre que des tragédies à la Sénèque et de ne plus voir que des monuments à la Vitruve, les libres esprits depuis longtemps déjà protestaient. Pendant l'Empire même, tout un groupe de littérateurs, soustraits par la fuite ou par l'exil à l'influence de l'empereur, Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, s'efforçaient de créer une littérature nouvelle émancipée des règles officielles et indépendante de la rhétorique imposée. Ils sont de 1800 ces vers de Berchoux, un penseur pourtant bien médiocre !...

« Qui me délivrera des Grecs et des Romains ?...
O vous qui gouvernez notre triste patrie,
Qu'il ne soit plus parlé des Grecs je vous supplie !
Ils ne peuvent prétendre à de plus longs succès,
Vous serait-il égal de nous parler français ²⁴⁵. »

En 1806, Chateaubriand écrivait : « Chaque chose doit être mise en son lieu : vérité triviale à force d'être répétée, mais sans laquelle après tout il ne peut y avoir rien de parfait. Les Grecs n'auraient pas plus aimé un temple égyptien à Athènes que les Égyptiens un temple grec à Memphis. Ces deux monuments, changés de place, auraient perdu leur principale beauté, c'est-à-dire leurs rapports avec les institutions et les habitudes des peuples. Les nations ne jettent pas à l'écart leurs antiques mœurs comme on se dépouille d'un vieil habit. On en peut arracher quelques parties, mais il en reste des lambeaux qui forment avec les nouveaux vêtements une effroyable bigarrure. On aura beau bâtir des temples grecs bien élégants, bien éclairés, pour rassembler le bon peuple de saint Louis et lui faire adorer un dieu métaphysique, il regrettera toujours ses Notre-Dame de Reims et de Paris, ces basiliques toutes moussues, toutes remplies des générations des décédés et des âmes de ses pères ²⁴⁶. »

Par nécessité politique aussi bien que par besoin intellectuel c'est donc un retour à la franche inspiration française qui, dès lors, devient urgent, l'inspiration d'avant l'invasion des théories gréco-romaines, l'inspiration toute nationale qui ne s'est plus manifestée depuis les siècles gothiques ou romans. A peine Louis XVIII sur le trône, l'école Romantique se constitue.

On sait par quels chefs-d'œuvre elle se manifeste tout à coup dans la littérature. Dès les premiers volumes de Lamartine et de Victor Hugo il apparaît que la rupture est définitive et complète avec la poésie cultivée artificiellement depuis trois siècles, et qu'une nouvelle ère littéraire a commencé. C'en est à jamais fini de tous les genres pseudo-antiques acclimatés tant bien que mal depuis la Renaissance, l'épopée, la tragédie, la satire, l'épître : à leur place florissent la poésie lyrique qui, libre de toutes règles, peut prendre toutes les formes, et le drame, et le récit poétique. Toute l'inondation étrangère qui a fait refluer si longtemps le cours de la verve nationale, se retire enfin, laissant seulement, dans un prodigieux amas de débris informes, quelques grandioses chefs-d'œuvre que tous admirent, mais que nul ne consentirait plus à imiter. Toutefois, la poésie a des privilèges que les arts plastiques n'ont pas. Avec les vingt-cinq mille mots

de la langue française, elle peut toujours se refaire un vocabulaire inédit qui la pourvoie d'un style nouveau pour énoncer de nouvelles idées. La peinture et la sculpture même, par la simple observation de la réalité toujours changeante, peuvent aisément se transformer dès que l'artiste a senti surgir en lui des conceptions inédites, et qu'il a pu s'astreindre à les exprimer sincèrement. Mais l'architecture n'a qu'un nombre très restreint d'éléments à mettre en œuvre, et, ni l'observation ni l'émotion ne la peuvent féconder. Aussi, tandis que le mouvement romantique triomphe dans la poésie, le drame et le roman, ramène l'originalité dans la peinture, avec Gros et Delacroix, crée chez nous la plus remarquable école de paysagistes que l'on ait vue depuis les Hollandais, et apprend même à la sculpture, — où le nu perpétue quand même l'éducation antique — le naturel des attitudes et l'expression sincère des passions, l'architecture, comme si nulle révolution intellectuelle n'était en train de s'accomplir, reste inerte et stationnaire.

Peut-être un homme de génie pourrait-il l'entraîner brusquement par la création de quelques formules imprévues hors de la rhétorique consacrée. Mais nul homme de génie, par malheur, n'apparaît. Les architectes, élevés dans les traditions des écoles antérieures, se trouvent d'autant moins en état de les abandonner, que la meilleure partie de leur besogne consiste en ce moment à terminer les édifices qui ont été commencés pendant qu'elles régnaient.

En attendant son libérateur, l'architecture s'efforce de redemander aux temps gothiques leurs secrets.

S'il était possible de reprendre simplement l'art gothique au point où la Renaissance l'a abandonné et de le remettre à même de continuer son développement régulier, le salut serait assurément dans la résurrection de cet art si profondément national. Mais son évolution a cessé depuis trois siècles et, pendant ces trois siècles, le génie français a si bien évolué que cet art d'autrefois n'est déjà plus son art propre. Se vouer désormais au style gothique, ce serait à présent commettre le même anachronisme que de se vouer au style gréco-romain. Mme de Staël a déjà pressenti le danger lorsque, révélant les nouvelles tendances esthétiques qui se manifestaient pareillement en Allemagne, elle a écrit : « La nouvelle école soutient dans les beaux-arts le même système qu'en littérature, et proclame hautement le christianisme comme la source du génie des modernes : les écrivains de cette école caractérisent aussi d'une façon toute nouvelle ce qui, dans

l'architecture gothique, s'accorde avec le sentiment religieux des chrétiens. Il ne s'en suit pas que les modernes puissent et doivent construire des églises gothiques, ni l'art ni la nature ne se répètent : ce qui importe seulement dans le silence actuel du talent, c'est de détruire le mépris qu'on a voulu jeter sur toutes les conceptions du moyen âge ; sans doute il ne nous convient pas de les adopter, mais rien ne nuit plus au développement du génie que de considérer comme barbare quoi que ce soit d'original ²⁴⁷. » Les littérateurs, d'ailleurs, ne s'y sont point trompés : tout ce qu'ils ont demandé au moyen âge, ç'a été des leçons d'indépendance, mais aucun d'eux n'a songé un seul instant à écrire, comme au siècle de saint Louis, des chansons de gestes, des dits, des fabliaux ou des jeux liturgiques. Aucun d'eux ne peut donc conseiller aux architectes de bâtir, en plein XIX^e siècle, des cathédrales à ogives ou des châteaux à tourelles.

Ce que veut seulement le Romantisme, c'est réhabiliter l'art du moyen âge afin de montrer, par son exemple, que le génie français livré à lui-même et sans le secours des règles grecques et latines, peut, tout aussi bien que l'art grec et l'art romain, créer des chefs-d'œuvre. Contre les ignorants qui démolissent ou mutilent nos vieux édifices, contre les architectes officiels qui les dénaturent par leurs restaurations maladroites, contre les critiques qui les dénigrent, contre les pédants qui enseignent à les mépriser, tous les champions de la nouvelle école partent en guerre, ayant à leur tête Victor Hugo. « Le moment est venu, s'écrie en 1825 le grand poète, où il n'est plus permis à qui que ce soit de garder le silence. Il faut qu'un cri universel appelle enfin la nouvelle France au secours de l'ancienne. Tous les genres de profanation, de dégradation et de ruine menacent à la fois le peu qui nous reste de ces admirables monuments du moyen âge où s'est imprimée la vieille gloire nationale, auxquels s'attachent à la fois la mémoire des rois et la tradition du peuple. Tandis que l'on construit à grands frais je ne sais quels édifices bâtards qui, avec la ridicule prétention d'être grecs ou romains, ne sont ni romains ni grecs, d'autres édifices admirables et originaux tombent sans qu'on daigne s'en informer, et leur tort cependant c'est d'être français par leur origine, par leur histoire et par leur but ²⁴⁸. » Sept ans après, dans la seconde préface de Notre-Dame de Paris, il pose la question en termes plus explicites encore : « Il y a aujourd'hui dans la jeunesse artiste tant de vie, de puissance, et, pour ainsi dire, de prédestination que, dans nos écoles d'architecture en particulier, à l'heure qu'il est, les professeurs, qui sont détestables, font, non seulement à leur

insu, mais même tout à fait malgré eux, des élèves qui sont excellents. Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale ²⁴⁹. »

Mais plus l'on se reprend à admirer les édifices de l'ancienne France libre, plus l'on regarde avec dédain les édifices élevés par la France esclave des règles gréco-romaines. Auprès de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle tous les mesquins pastiches de l'art antique exécutés depuis le règne de Louis XVI n'inspirent plus qu'aversion. Entraîné par la haine des traditions classiques, on ne daigne même plus jeter un coup-d'œil clément sur les gracieux intérieurs des hôtels du temps de Louis XV ; à Versailles et devant les autres monuments du siècle de Louis XIV, on examine, on critique et on condamne ; l'admiration ne recommence qu'aux Tuileries de Philibert Delorme et au Louvre de Pierre Lescot ²⁵⁰. Imiter les monuments des trois derniers siècles, nul n'y songerait plus. Mais que faire désormais ? Impossible de continuer l'art gothique puisque l'art néo-latin l'a tué au XVI^e siècle. Impossible de continuer l'art néo-latin puisque l'art gréco-romain l'a tué sous l'Empire. Impossible de continuer l'art gréco-romain puisque le Romantisme vient de le tuer à son tour. On se trouve en plein désarroi devant l'inconnu, sans une tradition, sans une règle, sans un idéal. L'architecture est dans l'anarchie.

CHAPITRE XX

L'ANARCHIE.

Pendant trente ans — de 1830 à 1860 environ, c'est-à-dire pendant tout le règne de Louis-Philippe, la seconde République et la première moitié du second Empire — les chefs-d'œuvre succèdent aux chefs-d'œuvre dans toutes les branches de la littérature et des arts. Lamartine, Hugo et Musset écrivent leurs plus beaux vers ; G. Sand, Balzac et Dumas publient leurs plus parfaits romans ; Delacroix, Ingres, Decamps, Th. Rousseau, Corot, peignent leurs plus admirables toiles ; David d'Angers et Rude rendent à la sculpture son antique gloire ; Rossini, Meyerbeer, Berlioz, composent leurs immortelles partitions. C'est aussi le temps où Guizot, Augustin Thierry et Michelet ressuscitent l'histoire, où Dumas, Gay-Lussac et Arago multiplient les découvertes dans la physique et la chimie, où Leverrier explore le ciel, où les chemins de fer s'organisent, où la télégraphie se constitue, où la photographie est créée. — Seule, l'architecture, immobile dans le mouvement général, ne tente rien et ne découvre rien.

Pendant trente ans on la voit se retourner anxieusement vers tous les styles qu'elle a jusqu'alors pratiqués, les étudier avec acharnement pour chercher à surprendre les secrets de leurs principes vitaux, les interroger en leurs moindres manifestations, essayer de les ressusciter enfin les uns après les autres dans l'espoir de leur faire recommencer un règne nouveau. Les grands architectes en ce temps sont les archéologues. De Caumont, par ses cours et ses ouvrages, Vitet, Mérimée, Albert Lenoir, Didron, par leurs recherches, érigent, en une science véritable, l'étude des monuments gothiques. Lassus, Viollet-le-Duc, Daniel Ramée, Ruprich-Robert, restaurent nos vieilles cathédrales avec une incomparable intuition de l'esthétique des vieux imagiers. L'antiquité est étudiée avec non moins d'ardeur que le moyen âge, et, d'Abel Blouet à Beulé, nos archéologues pénètrent jusqu'en leurs plus intimes détails les ruines de la Grèce. De l'École de Rome arrivent sans cesse aux expositions annuelles d'admirables plans de restitution des monuments de l'antiquité latine. Tout architecte est un savant.

Et savants, rien que savants, sont les édifices que ces laborieux travailleurs élèvent ensuite. Faute de nouvelles formules propres à exprimer des pensées nouvelles, ils mettent toute leur application à refaire avec correction ce qu'ont fait les maîtres d'autrefois en Grèce, à Rome, à Byzance, au moyen âge, ou pendant les derniers siècles. Ils se cantonnent dans le pastiche et, qui pis est, dans l'éclectisme du pastiche, reproduisant indifféremment, sans l'ombre d'une prédilection capable d'entraîner au moins un moment l'architecture dans une direction prédominante, des monuments de tous les âges et de toutes les régions. Duban s'inspire du style italien dans ses bâtiments de l'école des Beaux-Arts. Le-bas à Notre-Dame de Lorette et Hittorf à Saint-Vincent de Paul, reconstituent des basiliques latines. Gau et Th. Ballu adoptent le gothique pour édifier l'église Sainte-Clotilde. Lacornée, dans ses constructions, élégantes et harmoniques au moins, de la Cour des Comptes et du Ministère des Affaires étrangères, reprend les traditions de l'art néo-latin. Visconti, au Louvre, s'accommode tant bien que mal des éléments principaux de la Renaissance. Baltard à Saint-Augustin essaye de raviver les motifs fondamentaux de l'architecture byzantine. En un même monument, véritable symbole de cette désorientation artistique, le Palais de Justice, un même architecte, Duc, juxtapose tous les styles, le gothique, la Renaissance, le genre Louis XIV, et l'hybride combinaison gréco-égyptienne. D'autres essayent de fondre à la fois tous les styles en un seul et de leur adjoindre même d'autres éléments composites. « La tentative vers le gothique avortée, écrira Viollet-le-Duc, l'anarchie fut maîtresse en fait des monuments religieux. Byzantin, renaissance, roman, voûtes, plafonds, systèmes en fer, constructions de pierre et de briques, flèches aiguës, coupoles, combles et terrasses, tout se rencontra dans ces œuvres, tout, si ce n'est certainement l'unité de pensée. Tous les goûts peuvent y trouver leur compte ²⁵¹. »

Et dans ce travail ininterrompu de reconstitutions savantes et de patientes combinaisons, aucun génie nouveau cependant ne se révèle. L'invention semble morte. Tout est noble, correct, impeccable de science et de bienséance, mais d'une monotonie continue et d'une désespérante uniformité. Au début de l'époque, V. Hugo exprimait la crainte que « l'architecture, seule entre tous les arts, n'ait plus d'avenir ²⁵² ». Comme elle finit, un polémiste est encore en droit d'écrire : « Les constructions du nouveau Paris relèvent de tous les styles : l'ensemble ne manque pas d'une certaine unité, parce que tous ces styles sont du genre ennuyeux, et du genre

ennuyeux le plus ennuyeux qui est l'emphatique et l'aligné. Il semble que l'Amphion de cette ville est caporal. Voilà un prodige du XIX^e siècle que nul autre siècle peut-être n'a vu : on a rebâti Paris et quasi la France sans qu'il se soit révélé un architecte. Jusqu'à Louis XVI, on eut presque une architecture par règne ²⁵³ ! »

CHAPITRE XXI

LA FORMATION D'UNE NOUVELLE ÉCOLE.

A l'heure actuelle, une nouvelle école semble en voie de formation.

Comme on avait peu construit durant les malaises sociaux de la période précédente, l'heure devait inévitablement venir où l'accroissement des besoins publics nécessiterait la création de nombreux édifices. D'abord, pendant la seconde partie du second Empire, de grands travaux d'édilité qui transformèrent Paris ont donné un essor inattendu à l'architecture domestique et rendu indispensables de nouveaux monuments dans de nouveaux quartiers. Puis, sous la troisième République, les villes et les villages, par toute la France, se sont pourvus à l'envi d'Hôtels de Ville, d'écoles, de ponts, de gares de chemins de fer et de bâtiments administratifs de tous genres. Peut-être, depuis le grand mouvement de la Renaissance, jamais tant de constructions n'ont-elles été entreprises à la fois que pendant les trente dernières années qui viennent de s'écouler ²⁵⁴.

Un pareil mouvement n'a pu s'accomplir sans réveiller chez les artistes le désir de l'originalité et la fièvre de l'initiative. Sans doute quelques-uns des monuments nouveaux, élevés par des architectes encore imbus des doctrines de l'âge précédent, restent sans invention appréciable et sans caractère imprévu. Mais bon nombre d'autres offrent déjà une physionomie inaccoutumée qui atteste une inspiration personnelle. Que constatons-nous en contemplant ceux-là ?

En premier lieu, ce fait décisif que notre architecture contemporaine commence à se dégager irrévocablement des anciennes formules. Dans aucun des édifices caractéristiques de notre époque, nous ne retrouvons plus l'imitation voulue et dogmatique du style néo-latin, ni du gothique, ni du genre gréco-romain, ni d'aucune des écoles qui se sont succédé depuis la Renaissance. L'indépendance créatrice a reconquis ses droits. Assurément on use encore, faute d'avoir eu le temps d'en élaborer de nouveaux, des principaux éléments auxquels trois cents ans d'éducation classique ont accoutumé les esprits, mais déjà on les groupe avec des préoccupations

différentes, on les combine en arrangements originaux, et, tout autour d'eux, l'innovation s'affirme en maints détails inattendus.

Puis, ce second fait s'accuse, non moins évident, que, sur l'art pseudo-antique que les trois derniers siècles ont établi chez nous, le même travail de transformation est en train de s'accomplir que, pendant les temps karolingiens, sur le style latin importé par la domination romaine. Comme est né l'art roman — ce premier art français — de l'architecture latine, un nouvel art français semble prêt à naître aussi de l'art néo-latin. Retomberons-nous au XIX^e siècle dans les mêmes formules qu'au xie ? Évidemment non. L'art néo-latin ne saurait avoir la même évolution que l'art latin lui-même, et le génie français en pleine maturité qui le modifie en ce moment n'est plus le génie français à peine formé des temps karolingiens. D'autres besoins, d'autres habitudes, d'autres aspirations nous entraîneront d'ailleurs inévitablement dans une voie tout autre. Seulement, comme après tout l'esprit français manifestera toujours son idéal particulier, peut-être verrons-nous renaître sans les chercher bien des formes abandonnées, inventées pour ainsi dire une seconde fois. Déjà dans les larges baies de tel édifice ont reparu les meneaux de pierre oubliés depuis trois cents ans. Dans tel autre, les chapiteaux classiques, tout comme aux temps romans, ont abandonné leurs immuables formes pour se transfigurer par l'adjonction de nouveaux motifs ornementaux, — des fûts de colonnes, tout comme au xi^e siècle dans les églises romanes et tout comme à la Renaissance dans les châteaux de Blois ou de Gaillon, se sont revêtus d'une tapisserie de capricieuses arabesques, — des façades enfin, ont repris tout comme celle des temples païens et des églises gothiques, la polychromie dont l'art néo-latin avait interrompu l'usage parmi nous.

Une école, certes, nous manque encore. Mais une école ne s'improvise jamais en quelques années. Pour qu'elle se constitue, il faut une accumulation continue de trouvailles qui nécessite bien des efforts, bien des concours, bien des essais et, parfois même, le travail de plusieurs générations d'artistes. Il a fallu six siècles à l'art roman pour s'émanciper de l'art latin, et deux siècles à l'art gothique pour se dégager de l'art roman. Sans doute, au rayonnement de la civilisation moderne, la gestation de notre art nouveau sera moins longue. L'essentiel est que nous soyons certains que cette école est imminente ; et nous n'en pouvons plus douter puisque les anciennes écoles sont définitivement abandonnées et que nous voyons de nouvelles formules naître chaque jour sous nos yeux.

CHAPITRE XXII

LES FACTEURS NOUVEAUX.

Pendant ces trente dernières années deux facteurs nouveaux sont intervenus : la polychromie — c'est-à-dire l'emploi de matériaux colorés (marbres, mosaïque, terres cuites, faïences, etc.) — et le fer. Est-ce un style imprévu sans relations avec les styles précédents qui va en résulter et devons-nous craindre que l'architecture ne se trouve ainsi amenée à abandonner son évolution régulière ?

Nous ne le croyons pas. Ces innovations, en effet, font au contraire partie du retour aux traditions nationales que nous venons de signaler.

Considérons d'abord la question de la polychromie.

Si nous observons l'histoire générale de l'art architectural, ce fait nous frappe aussitôt que, de toutes les architectures qui se sont produites sur la terre, l'architecture pseudo-antique, en usage depuis trois siècles, est absolument la seule qui n'ait pas été polychrome. Dans l'antiquité tous les monuments apparaissaient peints du socle au fronton, leurs colonnes et leurs parois étaient rehaussées de teintes plates, leurs statues et leurs bas-reliefs se détachaient peints au vif, les ornements de leurs chapiteaux et de leurs corniches se revêtaient eux-mêmes de couleurs ²⁵⁵. Pendant les temps mérovingiens et karolingiens les colonnes des riches églises étaient de marbres colorés et les parois des nefs étaient peintes. Au moyen âge, nous constatons encore à de nombreuses traces de peinture que les porches des cathédrales, enluminés comme des pages de missel, éblouissaient les yeux des nervures dorées de leurs gâbles, des statues peintes au naturel de leurs parois, de la verdure de leurs guirlandes de feuillages et des teintes vives de leurs colonnes ²⁵⁶. Durant la Renaissance encore l'usage persistait des façades colorées : les riches demeures s'ornaient extérieurement de peintures allégoriques ²⁵⁷, le château de Madrid luisait de faïences colorées, et les plus célèbres sculpteurs, Germain Pilon entre autres, restaient fidèles à l'usage de peindre leurs statues²⁵⁸. En somme, la monochromie dans les monuments n'est qu'un phénomène accidentel qui ne s'est jamais manifesté

que pendant les trois derniers siècles et qui, par conséquent, doit en réalité être considéré comme une dérogation aux principes essentiels de l'architecture. Elle est née, nous le savons, d'ailleurs, d'une erreur des théoriciens de la Renaissance qui, retrouvant toutes blanches les ruines romaines, parce qu'un abandon de dix siècles en avait effacé les peintures, avaient conclu que les Romains les avaient laissées ainsi.

Il est donc bien évident que l'architecture doit logiquement revenir à l'emploi de la polychromie. En vain, des habitudes nourries depuis trois siècles protesteraient-elles encore pendant un laps de temps qu'on ne saurait prévoir : les tendances antérieures et universelles finiront bien par l'emporter. Notre éducation à cet égard se refera bientôt peu à peu, et déjà elle commence. Ce sera au tact des architectes à mesurer dans quelles proportions il conviendra d'appliquer la polychromie pour la naturaliser dans notre esthétique moderne et par quels moyens il sera possible de lui donner à nouveau un rôle artistique. La ressuscitera-t-on comme on a déjà tenté de le faire par le simple emploi des marbres colorés ? on ne peut le dire encore avant de savoir si la pluie et la suie de nos climats froids n'éteindront pas trop l'éclat des divers tons ainsi juxtaposés sous la même brune crasse uniforme dont elles revêtent aussi la pierre. Recourra-t-on plutôt aux terres cuites émaillées ou à la mosaïque ? il restera en ce cas encore à étudier dans quelles conditions leurs teintes inaltérables pourront rester en constante harmonie avec la teinte changeante de la pierre. Reviendra-t-on, comme dans l'antiquité et dans le moyen âge, à l'usage de peindre la pierre elle-même ? peut-être le tentera-t-on un jour.

Quant à l'emploi du fer, loin de constituer au point de vue artistique une révolution dans l'art de bâtir, il ne fait que nous ramener simplement à l'antique usage des constructions à charpentes apparentes. Ce que faisaient les Gallo-Franks des temps mérovingiens en constituant leurs églises d'une carcasse de poutres entre lesquelles ils aggloméraient en parois les pierres et le mortier, ce que faisaient les architectes gothiques en solidarisant en un même assemblage les doubleaux, les formerets, les arcs-ogifs, les colonnes, les arcs-boutants et les contre-forts de manière à ne plus avoir qu'à fermer leurs intervalles de cloisons théoriquement indépendantes, ce que faisaient jusqu'au XVI^e siècle les bourgeois de nos villes en bâtissant leurs façades d'un enchevêtrement de solives aux vides hourdés de plâtras, nous le refaisons identiquement aujourd'hui avec une matière, plus résistante il est

vrai, mais qui, suivant toujours les mêmes règles d'ajustage, ne saurait donner lieu à beaucoup de combinaisons inattendues.

Réduire un édifice à son squelette n'est assurément pas le but que poursuit l'art architectural en son évolution. Un phénomène de régression est même ici de toute évidence. On ne peut nier, en effet, que chez tous les peuples, les progrès de l'architecture n'aient été au contraire déterminés par le désir de dissimuler aux regards la carcasse de l'édifice. Dès que les Grecs eurent adopté le marbre, ce fut pour remplacer les piliers et les poutres des temples par des colonnes et des architraves remplissant le même office sans le laisser voir. Les Gallo-Franks évidaient et découpaient leurs charpentes de bois pour leur faire perdre autant que possible leur caractère de charpentes et leur apparence de bois. Les architectes du moyen âge, abandonnant tout à fait le bois, préféraient exécuter en pierre toute l'ossature du monument pour qu'elle s'absorbât dans la masse générale de la bâtisse. L'art de la construction en fer ne saurait donc être jamais qu'un genre inférieur à l'art de la construction en pierre puisqu'il lui faut laisser visible l'indigente anatomie que celui-ci réussit à cacher.

Revêtir ce squelette de chair, c'est-à-dire dissimuler toutes ces charpentes constitutives dans une masse quelconque de pierre ou de bois, il n'y faut pas songer. Rien ne serait plus illogique. La pierre n'a pas besoin du fer, et le fer n'a pas besoin de la pierre pour assurer la solidité d'un monument : il faut opter entre l'un ou l'autre, sous peine de rendre l'un ou l'autre inutile ou de ne lui faire jouer que le rôle peu artistique de trompe-l'œil. Nous n'avons déjà que trop de ces édifices bâtards où une colonne de fer se colle contre un épais mur de pierre pour soutenir un plafond qu'il soutiendrait mieux qu'elle et où des linteaux de fer se posent sur des baies qu'un plein cintre de pierre vient au dessus garantir plus que suffisamment de tout le poids des constructions supérieures.

Mais s'il faut se résoudre à laisser le squelette apparent, peut-être pourra-t-on du moins lui donner quelque allure artistique. Ici, nouvel obstacle : le fer est la matière la moins apte à subir l'ornementation. Il se dérobe par sa rugosité à la ciselure, par sa dureté aux façonnements délicats, par son poids aux divers épaisissements qu'exigent les nécessités de la perspective, par sa flexibilité aux allègements décoratifs trop tenus : aussi est-il presque toujours obligé de garder dans toutes les parties du monument qu'il compose les mêmes formes et les mêmes volumes. Donc il faut se résigner à combiner pour le mieux les colonnes de fonte plus ou moins moulurées,

les architraves faites de longues pièces rectilignes garnies de boulons, les fermes aux formes invariables, et, de place en place, pour agencer ou consolider le tout, les cerceaux solitaires ou accouplés, les consoles en demi-cercle, les rangées de tiges parallèles, et, plus obsédantes encore, les continuelles croix de saint André. Enjoliver toutes ces tiges, toutes ces croix, tous ces cercles, n'aboutirait à rien de plus artistique puisque leurs formes essentielles n'en seraient pas moins forcées de s'accuser invariables.

La polychromie seule pourra peut-être venir au secours de l'architecture en fer. On ne se contente déjà plus de remplir l'intervalle des solives et des charpentes par des cloisons de briques à teintes différentes, de plâtre peint ou de stuc coloré ; on commence à orner ces cloisons de terres cuites, de faïences émaillées ou de verres de diverses sortes. Bien des édifices ont déjà pris de ce fait une apparence gracieuse qu'on ne saurait nier. C'est beaucoup, mais ce n'est pas tout encore. Il faut que le fer lui-même, peint de couleurs variées, puisse s'harmoniser avec toutes ces teintes éclatantes qu'il n'aurait l'air, en restant terne, que de diviser en géométriques compartiments. Rien d'illogique à cette innovation ; puisqu'il se ronge et se rouille à la moindre humidité il exige impérieusement la peinture. Malheureusement on s'est presque toujours borné à le revêtir jusqu'ici d'une pâle teinte grise qui avait pour mission, semble-t-il, de rappeler sa couleur naturelle et qui s'en acquittait très mal puisque le fer, tantôt noir, tantôt bleu d'ardoise, tantôt d'un brillant d'étain, n'est justement jamais gris. Le maintien de cette odieuse teinte ne réussirait qu'à lui conserver la seule monotonie dont on puisse l'exempter, celle de la couleur. Peut-être, en s'inspirant des agencements de teintes propres à l'art roman et à l'art gothique, réussira-t-on à donner aux édifices métalliques une décoration qui réjouisse enfin l'œil. Il faut que les maussades colonnes grises arrivent à s'aviver de colorations spéciales contrastant ou s'harmonisant avec celles des parois, que les cintres et les fermes se dégagent de la masse uniforme de leurs supports en réseaux de teintes distinctes, que les linteaux et les bandeaux se détachent en zones empruntant à leurs couleurs la variété qui leur est refusée par leurs formes toujours identiques, que les croix de saint André égayent de chatoyants bariolages leurs inévitables lacis, que les montants se noient à propos dans la masse des faïences qu'ils encadrent ; et, si l'on multiplie alors aux interstices des assemblages les verres et les émaux, si l'on clôt les baies de vitraux aux teintes irisées, si l'on fait étinceler avec goût le long des bandeaux et des frises les linéaments d'or ou

d'argent, peut-être arrivera-t-on à doter l'imperfectible squelette de la seule véritable parure qu'il puisse comporter.

Quoi qu'il en soit, l'architecture métallique répond à de si impérieuses nécessités dans notre société moderne qu'on ne saurait douter de sa fortune. Pour tous les monuments dont les premières conditions requises sont l'exécution rapide, la solidité immédiate, la largeur, la hauteur, la minceur des parois, la facilité d'entretien, la disposition pratique, c'est de plus en plus au fer qu'il faudra recourir. Une telle architecture est infailliblement destinée à devenir celle des édifices d'administration et d'utilité publique. Mais dans les monuments d'art pur, où tout le génie d'une civilisation se concentre pour se manifester par tous ses arts à la fois, la pierre, nous n'en pouvons douter, gardera sa suprématie.

CHAPITRE XXIII

L'AVENIR DE L'ARCHITECTURE.

Reportons nos regards en arrière et résumons les différentes phases de l'évolution que nous venons de suivre à travers dix-huit siècles.

Aux premiers temps, l'architecture romaine se répand dans la Gaule. Là, les facteurs physiques et intellectuels qui ont déterminé son développement régulier ne se retrouvant plus, elle ne peut réussir à poursuivre son évolution naturelle et, cédant aux influences différentes du climat, de la nature physique, des races, des mœurs, de l'état social et des besoins spéciaux de ce nouveau milieu, elle subit une série de modifications qui la transforment en une architecture nouvelle, l'architecture romane, qui, modifiée elle aussi par l'évolution de la nouvelle société qui l'élabore, se transforme à son tour en une architecture plus particulière encore, l'architecture gothique.

Au XVI^e siècle, cette même architecture romaine, ayant pu poursuivre en Italie, où elle était née, une évolution bien plus régulière que dans les climats septentrionaux, se répand une seconde fois parmi nous sous une forme plus moderne, et, par conséquent plus acceptable, que nous avons nommée l'architecture néo-latine. Bien que la France, sortie définitivement de la période barbare, se trouve mieux à même de l'adopter, la différence des influences ethnographiques et sociales qu'elle y rencontre encore la modifie de nouveau. Pendant la Renaissance, elle se voit forcée de subir l'alliance du gothique en maintes occasions. Puis elle s'épuise à chercher dans la combinaison mécanique de ses règles la sève vitale que le génie français ne peut parvenir à lui fournir. Sous Louis XIV, elle se dessèche dans le majestueux et le colossal. Sous Louis XV elle essaie d'un retour à la fantaisie et se désoriente presque en un art indépendant.

A la fin du XVIII^e siècle, elle reparaît une troisième fois en essayant de reprendre la pure forme classique sous laquelle elle s'était présentée aux premiers siècles. Mais le génie moderne, trop éloigné du génie romain désormais, n'en tire plus qu'un art artificiel qui, pendant la Révolution et

l'Empire, se traîne de pastiche en pastiche, et meurt enfin quand le Romantisme ramène la verve nationale dans les lettres et dans les arts.

De cette constatation nous devons conclure que l'art romain est absolument impropre à régner en France dans sa forme spéciale et intégrale, puisque chaque fois qu'il a tenté de s'y établir, il s'y est immédiatement déformé, et nous pouvons prédire avec certitude que toute tentative faite pour nous l'imposer de nouveau avortera fatalement. Cette culture d'un art mort, qui n'a jamais pu réussir dans le passé, réussira d'autant moins dans l'avenir que le génie moderne, poursuivant son existence indépendante, s'éloignera chaque jour davantage du génie romain. Par suite, l'architecture française, à moins de retomber encore dans le cercle vicieux où elle s'est déjà trois fois fourvoyée, doit tendre à se dégager, dans la mesure du possible, de toutes les formes essentiellement gréco-latines dont la conservation l'empêcherait de prendre la physionomie propre que son milieu physique et intellectuel l'oblige à contracter. Il faut qu'elle revienne progressivement à la stricte observance des nécessités de son climat, s'inspire des seules données ornementales de son milieu ambiant et se prête à toutes les modifications de plans et d'allures qu'exigent les nouveaux besoins de la société moderne. Rien ne l'oblige, en toute logique, à conserver indéfiniment des colonnes empruntées aux cinq ordres classiques, à ne sculpter que des volutes ou des feuilles d'acanthé autour de ses chapiteaux, à se vouer sans trêve aux mêmes profils de moulures, à n'orner ses corniches que d'oves et de palmettes, à n'ouvrir que des fenêtres quadrangulaires ou cintrées, à ne couronner ses façades que de frontons triangulaires ou d'attiques rectilignes. Trop longtemps proscrites, et sans motifs raisonnables, les colonnettes accouplées, la flore indigène, les diverses formes de l'ogive, les galeries découpées cachant la naissance des toits, les rosaces dans les baies, les tourelles elles-mêmes, peuvent, un jour ou l'autre, renaître à l'existence sans que le style dans lequel elles ont d'abord apparu soit obligé de renaître avec elles. Pour peu que l'imagination s'affranchisse, elle saura bien les moderniser.

L'imagination, il est vrai, est un don naturel qui ne s'acquiert point par l'étude. Mais l'étude seule peut l'aviver et la développer. Or, il semble que jusqu'à notre époque, l'éducation de l'architecte a été confinée dans un champ trop étroit. Laissant à l'archéologie l'étude de notre architecture du moyen âge, et presque à l'ethnographie l'étude des architectures étrangères, on n'enseignait guère que l'art gréco-latin dans nos écoles des Beaux-Arts.

Ce n'était assurément pas développer l'imagination française que de la contraindre à ne s'exercer que dans l'art d'un autre peuple. Une nation ne manifeste jamais pleinement son génie en dehors de l'idéal particulier que concourent à former ses traditions, ses mœurs, ses institutions et ses instincts. Il importe donc, tout d'abord, de rendre à l'enseignement de notre art national une plus large place dans l'éducation de l'architecte. C'est par cet enseignement seul qu'il apprendra quelles sont les forces vives de son imagination auxquelles il doit donner plein essor et quelles sont les traditions exotiques dont elle doit s'affranchir pour reprendre sa libre allure. Quant à l'enseignement de l'art gréco-latin gardons-nous bien néanmoins de restreindre sa part. Du consentement unanime de tous les peuples, cet art est celui qui, par la mesure, la sobriété, la logique, l'harmonie, a réalisé les plus parfaits modèles de la beauté absolue. Méditons et contemplons toujours ses chefs-d'œuvre pour acquérir ces qualités suprêmes.

Puis, de nouveaux besoins sociaux et intellectuels surviendront qui nécessiteront des conceptions nouvelles.

Quels seront-ils ? Ici, malheureusement toute prévision est vaine. La société poursuit une série de transformations si rapides et si profondes que le plus sagace penseur ne saurait conjecturer aujourd'hui ce qu'elle sera demain. Deviner quels genres de monuments publics elle demandera à l'architecte dans cent ans serait aussi impossible qu'il l'aurait été de prédire sous Louis XV les palais pour assemblées législatives ou les gares de chemins de fer qu'elle lui demande de nos jours.

Toutefois, si nous ne pouvons prédire ce que sera l'architecture, nous pouvons du moins entrevoir ce qu'elle ne pourra plus être.

Il est déjà évident, par exemple, que sa tâche est achevée dans le genre religieux. Le catholicisme est pourvu de tous les sanctuaires nécessaires à l'exercice de son culte et les quelques églises qu'il pourrait encore avoir besoin d'ériger dans de récents quartiers des grandes villes ou dans des villages accrus ou créés ne suffiraient plus à déterminer un mouvement architectural nouveau. Maintenant que l'art du moyen âge est réhabilité, le clergé préférera entretenir par d'habiles restaurations les antiques asiles de son âge héroïque que de les démolir comme au siècle dernier pour les remplacer par des constructions sans inspiration et sans souvenir. Dans ces conditions, pour qu'une nouvelle école d'architecture religieuse puisse se créer, il faudrait, fait improbable, qu'une nouvelle religion apparût, et, comme toutes les tendances religieuses qui se sont manifestées depuis trois

cents ans ont précisément semblé réagir contre le faste des cérémonies liturgiques, peut-être même un mouvement artistique n'en résulterait-il pas.

Tout aussi bien le temps semble à jamais passé des vastes palais somptueux à l'instar de Fontainebleau ou de Versailles, faits pour éblouir le populaire ou l'étranger du spectacle d'une cour magnifique. La forme républicaine du gouvernement de la France n'en admet plus l'usage, et, quand bien même une restauration monarchique arriverait à s'accomplir, l'esprit démocratique des sociétés modernes restreindrait l'ampleur fastueuse de ceux qui s'élèveraient encore.

Pareillement, les constructions militaires échapperont de plus en plus aux architectes. Ils n'édifieront plus, comme par le passé, des forteresses décoratives et n'enceindront plus les villes de remparts où s'ouvriront, toutes chargées de sculptures, des portes Saint-Martin ou des portes Saint-Denis. La stratégie étant devenue une science, exige à présent des constructions rigoureusement scientifiques qui sont œuvres d'ingénieurs et non d'artistes.

Donc, c'est désormais dans le champ tout civil des habitations particulières et des édifices d'utilité publique, que l'art architectural est appelé à se renfermer et à inaugurer une nouvelle carrière. Après sa phase religieuse du moyen âge, sa phase seigneuriale de la Renaissance et sa phase monarchique du XVII^e siècle, voici commencer sa phase domestique et administrative. Il construira pour les particuliers des maisons, des hôtels ou des villas, et, pour la vie nationale, des hôtels de ville, des musées, des théâtres, des hôpitaux, des écoles, des ministères, des bâtiments administratifs. des marchés, des gares, des ponts. Or, justement parce qu'il se trouve convié à une besogne nouvelle, nous pouvons être certains de le voir bientôt reprendre une nouvelle originalité. Comme les styles anciens ne sont plus de mise dans ces monuments affectés à des destinations que les temps anciens ignoraient, nous aurons de moins en moins à craindre le retour aux traditions des anciennes écoles. Un bureau télégraphique en forme de temple grec serait aussi ridicule qu'une gare de chemin de fer à portail gothique ; sous peine d'aggraver encore le pastiche en le rendant anachronique, force sera bien d'innover.

- 1 Garnier et Ammann, L'habitation humaine, part. II, ch. IX, § 2 ;
- 2 D'Arbois de Jubainville, La Gaule au moment de la conquête romaine. Revue celtique, t. VIII, p. 207.
- 3 Cartailhac, La France préhistorique, c. IV ; Bertrand, La Gaule avant les Gaulois, p. 59 et suiv.
- 4 Diodore de Sicile, V, 30 ; Pline, Hist. Nat., XXXIV, 48, etc.
- 5 V. surtout les fouilles de Bibracte par Bulliot et d'Aboville, et celles de Saint-Maur par Macé.
- 6 César, De bell. gall., VII, 23.
- 7 D'Arbois de Jubainville, dans Revue celtique, t. VIII, p. 216.
- 8 Broca, La race celtique, ancienne et moderne.
- 9 Relation des ambassadeurs vénitiens, t. I, P.477.
- 10 Fustel de Coulanges a même cru pouvoir écrire : « On ne voit à aucun indice que Rome ait envoyé ses architectes, ses ingénieurs ou ses ouvriers. » L'invasion germanique (1891), p. 207.
- 11 Viollet-le-Duc, Diction. de l'archit. ; art. Sculpture.
- 12 Fustel de Coulanges, La Gaule romaine (1891), p. 96.
- 13 Ibid., p. 135.
- 14 Libanius, Pro templis, passim.
- 15 Sulpice Sévère, Vita S. Martini. c. 14 et 15 ; S. Grégoire le Grand, Dialog. II, 8 ; Libanius, Pro templis.
- 16 Tertullien, De Spectaculis, c. 10 et 19 ; Salvien, De Gubern. Dei, VI.
- 17 « Non agitur denique in plurimis Galliarum urbibus... » Salvien, De gub. Dei, VI.
- 18 S. Cyprien, De habitu virginum.
- 19 Sidoine Apollinaire, Epist. (édit. Nisard), cp. 3, 38, 124, etc. ; Garnier et Ammann, L'habitation humaine, part II, ch. IX, § 5.

20 V. pour le moyen âge : Alb. Lenoir, Architecture monastique. — Cf. le plan de l'abbaye de Saint-Gall (Annal. Ord. S. Bened., t. II, p. 578) avec le plan d'une villa romaine restitué par Leveil pour la Rome au siècle d'Auguste, de Dezobry, 40 édit., t. III, p. 315.

21 Je repousse absolument, pour des raisons que je ne puis développer ici, les nouvelles théories émises récemment à ce sujet.

22 Cette rotonde manque souvent dans les basiliques païennes ; mais l'abside, qui en est l'agrandissement, manque souvent aussi dans nos églises. Le moyen âge en particulier se complaira souvent aux églises à fond plat.

23 Trois nefs (Fortunatus, Opera, édit. Nisard. liv. III, c. VI v. 52 ; c. VII, v. 22) ; — un triforium (ibid., liv. III, c. XIV, v. 24), etc.

24 Sidoine Apollinaire, Epist. 31, 92, etc., Fortunatus : 1. I, passim.

25 Labbe, Concilia, t. I, col. 969.

26 Labbe, Concilia, t. III, col 952.

27 Voy. Martigny, Diction. des antiquit. chrét., à ces mots.

28 Sidoine Apollinaire, Epis.t, 97, (éd. Nisard).

29 César, De bell. gall. VI, 21.

30 V. les bas-reliefs de la colonne antonine ou le bas-relief encastré dans le piédestal de la statue de Melpomène, au Louvre.

31 Tacite, De mor. german., c. 16.

32 Tacite, De Mor. German. c. 16. — Garnier et Ammann, L'habitation humaine, part. II, c. ix, § 3.

33 On les a nommés aussi Kymris, Galates, etc., On leur a même restitué le nom de Gaulois proprement dits. Mais le nom de Gaëls garde l'avantage de ne donner lieu à aucune confusion.

34 César, De bell. gall. I, i.

35 L'anthropologie les constate encore de nos jours.

36 Peut-être même pourrait-on la faire infléchir un peu vers le nord, par Blaye, Angoulême, Montmorillon et Saint-Étienne. V. Tourtoulon, Carte de la limite de la langue d'oc.

37 Inutile d'invoquer ici le témoignage d'un archéologue, celui d'un romancier peut suffire : « Depuis l'époque gallo-romaine, je crois que les Provençaux ont toujours dû bâtir à l'instar caricaturé des villas de la campagne de Rome. Il semble que le moyen âge et la renaissance n'ont point passé par là, et que, de temps immémorial, on ait gardé en l'abêtissant de plus en plus la tradition imposée par la conquête. On a perdu l'art des bas-reliefs. Il était plus facile et plus prompt de percer les ouvertures dans la muraille lisse, sans les rehausser par aucun filet en saillie... On s'est vengé de la pénurie des sculptures par une atroce peinture imitant de la façon la plus grossière les angles en pierres de taille, les cordons d'architecture en saillie et les reliefs d'encadrement des ouvertures ». G. Sand, Tamaris, p. 35.

38 Topinard, L'anthropologie, p. 464.

39 Grégoire de Tours, Hist. ecclés. ; V. 27 ; X, 9.

40 Ainsi nommé parce que, dans l'imagination populaire, les Goths, premiers envahisseurs de l'Empire, ont laissé leur nom à toutes les bandes envahissantes venues derrière eux. V. dans Revue archéologique (mai-juin 1892) notre article intitulé : L'archit. gothique doit-elle être ainsi dénommée ?

41 Sauf dans le nord peuplé par les Longobards, et dans la Sicile, occupée plus tard par les Normands.

42 Sauf dans les provinces peuplées par les Wisigoths et les Vandales.

43 Sidoine Apollinaire (édit. Nisard), Epist. 98. — Fortunatus, Opera (éd. Nisard), pp. 98, 96, 102, 113, 115, 116, 157, 228, etc.

44 Bède, Hist. eccles. Anglorum, I, 30.

45 On retrouve encore des substructions romaines dans les fouilles opérées sous les cryptes de presque toutes nos cathédrales.

46 Fustel de Coulanges, L'Invasion germanique, I. II, c. II.

47 V. sur tout cela Émeric David, Hist. de la peinture au m. a. (éd. 1862), p. 71 ; F. de Lasteyrie, Hist. de l'orfèvrerie, p. 88, etc.

48 V. Bayet, L'art byzantin, 1. V, c. 2.

49 V. sur tout cela : L. Courajod, Les origines de l'art gothique, p. 15 et suiv.

50 Rev. Francie. script., t. III, p. 636.

51 Conciles de Châlons (650), c. 17 et 19 ; d'Auxerre (578) c. 9 et 10 ; de Toulouse (589) c. 23 ; dans Labbe, Concilia, t. VI, p. 390 ; t. V, p. 958, 1012, etc.

52 Fortunatus, Opera, 1. III, c. VI, v. 52 ; c. VII, v. 27.

53 Fortunatus, Opera, 1. III, c. VI, v. 52. ; Grég. de Tours, Libri miraculorum, II, c. v.

54 Fortunatus, Opera, 1. III, c. XIV, v. 24.

55 Grég. de Tours, Lib. Mirac., 1. I, c. 59 ; 1. II, c. 13 et 27, etc.

56 Fortunatus, Op. 1. II, c. X, v. 13 ; 1. I, c. xv, x. 56 ; 1. III, c. XXIII, v. i5 ; Grég. de Tours, Hist. eccles., II, 16.

57 Fortunatus, Op. 1. I, c. XIII ; Grég. de Tours, Lib. Mirac., 1. I, c. XXII.

58 Vogüé, La Syrie centrale, passim. — Quicherat, Restit. de la basil. de S. Martin, dans les Mélanges d'archéologie, t. II. p. 30, etc.

59 Vogüé, La Syrie centrale, passim.

60 Vogüé, La Syrie centrale, pass. V. notamment les églises de Baquouza, Tourmanin. etc.

61 Grég. de Tours, Lib. Mirac., lib. I, c. 54 ; lib. VII, c. 55. — Fortunatus, Op., lib. I, c. XIII, v. 15.

62 Grég. de Tours, Lib. Mirac., lib. I, c. 52, 275.

63 Grandidier, Hist. de la Cathéd. de Strasbourg, p. 6.

64 Grég. de Tours, Lib. Mirac., lib. VII, c. 106.

65 Sidoine Apollinaire, Epist., III, XXXIII, CXXIV. — Fortunatus, Op., lib. I, c. 19 ; lib. III, c. 12.

66 V. les bas-reliefs de la colonne Antonine,

67 Fortunatus, Op., IX, i5.

68 Éginhard, Vita Karoli magni, c. 23.

69 , Eginhard, Vita Karoli magni, c. 27.

70 Éginhard, Vit. Karol., c. 23.

71 Ibid., c. 29.

72 Le moine de Saint-Gall, I, 32 et 38.

73 Raoul Glaber, Hist., III, 4.

74 Du Cange, Gloss. inf. lat. v^o Palatia Regia ; Mabillon, De re diplomatica, lib. IV ; etc.

75 V. à cet égard toutes nos histoires provinciales.

76 Dom Plaines, Les prétendues terreurs de l'an mil (Rev. des questions historiques, janvier 1873) ; R. Rosières, Recherches critiques sur l'hist. religieuse de la Fr., p. 135 ; A Rambaud, Hist. de la civilisation française, t. I, p. 177. note.

77 V. Émeric David, Mém. sur les règles de l'archit. gothique.

78 V. sur tout cela : Quicherat, Mém. d'archéol., t. II, p. 422.

79 Fortunatus, Opera lib. III, c. VI, V. 52. Grég. de Tours, Lib. Mirac., lib. II, 5. V. aussi les textes recueillis par Quicherat, Mém. d'archéol., t. II, p. 131.

80 Quicherat, Mém. d'archéol., t. II, p. 455 et 483.

81 Révoil, Archit. romane dans le midi de la Fr. ; Beudot, La sculpture franç. au m, a., p. 7 et 9 ; Corroyer, L'architecture romane, part. II, c. 10.

82 Quicherat, Mém. d'archéol., t. II, pp. 455 et 483.

83 F. de Verneilh, L'archit. byzantine en Fr., pp. 6 et 7. — Une quarantaine de ces églises subsistent ; on en compte dix-huit dans la Dordogne, treize

dans la Charente, deux dans le Lot, une dans la Haute-Vienne, etc.

84 Quicherat, Mél. d'archéol. t. II, p. 128 ; Delamonneraye, Essai sur l'hist. de l'arch. relig. en Bretagne.

85 Quicherat, Mél. d'archéol., t. II, p. 455 et 483.

86 Guillaume de Malmesbury, De reb. angl., 1. III.

87 V. sur ce point spécial : L. Courajod, Les origines de l'art gothique (Les sources du style roman du VIII^e au XI^e siècle), p. 24.

88 Viollet-le-Duc, De la construction des édifices religieux, dans Annales archéologiques, t. II ; Quicherat, Mél. d'archéol., t. II, p. 86 et suiv. et pp. 350-497. — Sur la géographie des diverses écoles romanes, v. Carte des monum. historiques de la Fr. dressée par Rigaud, 1875.

89 Quicherat, Mél. d'Archéol. t. II, p. 74 et suiv.

90 Ibid. t. II, p. 511 ; — Courajod, Les origines de l'art gothique — Corroyer, L'architecture romane, passim.

91 Ph. Delorme, Invention pour bien bastir (151), c. 15 et 16.

92 Ils existaient déjà à l'époque romane, mais l'art gothique les complique et les développe d'une façon typique.

93 Sur tout cela, v. Viollet-le-Duc : De la const. des édif. relig. dans Ann. archéol., t. II.

94 Fortunatus, Opera, IX, 15.

95 V. R. Rosières, Rech. critiques sur l'hist. relig. de la France, p. 245.

96 Quantin, Notice sur la constr. de la cath. de Sens, p. 8. — Gonod, Not. sur la Cath. de Clermont-Ferrand, p. 22.

97 Guibert de Nogent, De Vita sua, III, 12 ; Grandidier, H. de la c. de Strasbourg, I, 2 ; Terninck : Essai sur l'anc. c. d'Arras, p. 21 ; Dusevel, Notice sur la c. d'Amiens, p. 11, etc.

98 Ibid.

99 Gilbert : Notice sur la c. de Beauvais, p. g. Jacques, L'égl. de Saint-Jean de Lyon, p. 17. Delanoë, Notice sur la c. d'Évreux, p. 7, etc.

100 Grandidier, H. de la c. de Strasbourg, I, 2.

101 Annal. ord. S. Benedicti, lib. L XXVII, c. 66 et 67 ; Rer. francic script., t. XIII, p. 290.

102 Les artistes qui décorent la cathédrale appartiennent généralement tous, en effet, aux corporations mêmes de la ville. Voy. Renouvier, Des maîtres de pierre de Montpellier.

103 L. Gonse, L'Art gothique.

104 Francus, dans le latin du XI^e et du XII^e siècles, signifie toujours Français du Nord. Il faudra la conquête de la Provence pour que ce mot désigne indistinctement tous les Français.

105 L. Palustre, L'architecture de la Renaissance, p. 136.

106 Grandidier. H. de la C. de Strasbourg, 1, 4.

107 Coussemaker, Les drames liturgiques ; J. Bodel, Le jeu de saint Nicolas, etc.

108 Voy. M. Sepet, Les prophètes du Christ.

109 A N.-D. de Paris, Autun, Amiens, Chartres, Reims, Bourges, etc.

110 A Chartres, Laon, Auxerre, Rouen, Reims, etc.

111 N.-D. de Paris, Strasbourg, Amiens, etc.

112 Nous possédons encore le poème de ce jeu. V. Monmerqué et Michel, Théâtre fr. au M. A. p. 3.

113 Reims, etc.

114 Ce porche est toujours consacré à la Vierge. V. Cahier et Martin, Mél. d'archéol. t. I, p. 82.

115 N.-D. de Paris, Chartres, etc.

116 N.-D. de Paris, Amiens, Chartres, etc.

117 N.-D. de Paris, Amiens, etc.

118 N.-D. de Paris, Reims, Amiens, etc.

119 Chartres, Sens, Laon, N.-D. de Paris,

120 N.-D. de Paris, Strasbourg, Reims.

121 N.-D. de Paris, Sens, etc.

122 La plupart de ces dits se retrouvent en vers. Voy. passim. Méon, Recueil de fabliaux ; A. Jubinal, Jongleurs et Trouvères, etc.

123 Wright, Histoire de la Caricature (édit. franç.) p. 81. D'après les stalles de Rouen.

124 Montaiglon et Raynaud, Recueil des fabliaux, t. 1, p. 97.

125 Annales archéologiques, t. III, p. 11 ; t. VI, p. 145, etc.

126 Montaiglon et Raynaud, Recueil des fabliaux, t. V, p. 243.

127 Autrefois à Strasbourg. V. Champfleury, Hist. de la Caricature au M. A. c. VIII.

128 V. au XII^e siècle les imprécations de saint Bernard à ce sujet : Apolog. ad Guillelm. dans Opera, t. II, f^o 185, édit. 1616.

129 G. Durant, Rational, lib. I, cap. 9, 10, 15, 16, 24, 31, 36.

130 F. d'Ayzac, dans Annal, archéol., t. IV, p. 216 ; Auber, Hist. de la Symbolique, t. IV, c. 19.

131 Auber, Hist. de la Symbol. t. III, c. 13 ; Cerf, Hist. de N.-D. de Reims. t. II, p. 348

132 Auber, Hist. de la Symb., t. III, c. 8. 9, 11, etc.

133 Quantin, Notice sur la construc. de la C. de Sens, p. 17 ; Girardot et Durand, La C. de Bourges, p. 12G ; Terninck, Ess. sur la C. d'Arras, p. 21, etc.

134 Du Cange, Gloss. inf. lat. v^o Kalendæ ; Leber, Collect. de dissert, relat. à l'hist. de Fr., t. IX et X, passim.

135 V. sur tout cela notre Hist. de la Société française au M. A., t. I, part. II, ch. 1, 5, 6, 9.

136 Viollet-le-Duc, Dict. de l'Archit. au mot Château et passim.

137 Il est remarquable, en effet, que dans nos villes, les maisons du XV^e siècle se présentent toujours par séries.

138 J. Fouquet, Œuvres, t. I, pl. GG ; Viollet-le-Duc, Dictionn. de l'Archit. aux mots Boutiques, Maisons, etc.

139 V., par exemple, la maison de la reine Bérandère au Mans, la maison des Singes à Sens, et bien d'autres à Rouen, Tours, Troyes, Lisieux, Bayeux, Beauvais, Reims, etc.

140 V. la maison dite de Tristan à Tours, quelques maisons de Troyes, etc.

141 V. Cattois et Verdier, Architect, domestique, t. II, p. 116.

142 V. la maison de J. Cœur à Bourges, l'hôtel Chambellan à Dijon, la maison de Tristan à Tours, etc.

143 Viollet-le-Duc, Dict. de l'Archit., aux mots Beffroi, Hôtel de Ville, etc.

144 Voy. E. Gebhart, Les Origines de la Renaissance en Italie, ch. IV.

145 G. Paris, Hist. poétique de Charlemagne, liv. I, c. IX ; L. Étienne, Hist. de la litt, italienne, ch. III.

146 V. passim le Vergier d'honneur et la Chronique, de Jean d'Authon.

147 Comines, Mém., liv. VIII, c. 1, 20, 22, 23, etc.

148 J. d'Authon, Chron. passim, surtout t. I, p. 57 (édit. P. L. Jacob).

149 Le Vergier d'honneur.

150 Le Vergier d'honneur.

151 Comines, Mém., VIII, 9.

152 Le loyal serviteur, c. i3.

153 Expression de J. d'Authon, Chron., t. II, p. 68.

154 Comines, Mém., VIII. 18.

155 Ibid., VII, 9.

156 A. de la Vigne, Journal, dans Godefroy, Hist. de Charles VIII, p. 120.

- 157 A. de la Vigne, Journal, dans Godefroy : Hist, de Charles VIII, p. 132.
- 158 J. d'Authon, Chron., t. I, p. 51.
- 159 Ibid., t. I, p. 269.
- 160 Ibid., t. II, p. 188.
- 161 Ibid., t. II, p. 210.
- 162 Archives de l'art français, t. I, p. 275.
- 163 Comines, Mém., VIII, 25.
- 164 Archives de l'art français, t. I, p. 108.
- 165 Leroux de Lincy, Vie d'Anne de Bretagne, t. II, p. 10.
- 166 J. Le Maire, La concorde des deux langages, dans Illustrations des Gaules (édit. 1549), p. 380.
- 167 J. d'Authon, Chron., t. III, p. 9 ; Leroux de Lincy, Vie privée d'A. de Bretagne, p. 10, etc.
- 168 Fleuranges, Mém., 3.
- 169 Quicherat, Hist. du Costume, c. 15 ; Montaiglon, Anc. poésies franc., t. VIII, p. 2470
- 170 J. Le Maire, La plainte du désiré et la Couronne Margaritique.
- 171 Bullet, de la réun. des Soc. des Beaux-Arts des départ. à la Sorbonne, Ann. 1887, p. 134.
- 172 Sur tout cela voy. E. Müntz, La Renaissance au temps de Charles VIII, passim.
- 173 B. Fillon, Doc. sur M. Colombe, p. 16.
- 174 A de Montaiglon, La famille des Justes.
- 175 E. Müntz, La Renaissance au temps de Charles VIII, p. 537.
- 176 Relation des ambassadeurs vénitiens, t. I, p. 278.
- 177 Ibid., t. I, p. 284 ; Benvenuto Cellini, Mémoires, liv. III, c. IV.

- 178 Brantôme, Hommes illustres, § François I^{er}.
- 179 Cl. Chappuys, La complainte de Mars (édit. 1539) B. II, v^o.
- 180 Michel d'Amboise, Epistres Venériennes (édit. 1532), f^o 88.
- 181 V. sur tout cela, A. du Cerceau, Les plus excell. bâtimens de Fr. à ces notices.
- 182 A. du Cerceau, Les plus excell. bâtimens de France, § Villeirs-Coste-Rez.
- 183 Ibid., § Follebray.
- 184 Ibid., § Villers-Coste-Rez.
- 185 Ibid., § Saint-Germain-en-Laye.
- 186 A. du Cerceau, Les plus excell. bâtim. de France, § Challuau.
- 187 Transportée aujourd'hui à Paris, Cours-la-Reine.
- 188 A. du Cerceau, Les plus excel. bâtim., § La Muette.
- 189 Sur tout cela, voy. L. Palustre, La Renaissance en France et L'Archit. de la Renaiss., liv. II.
- 190 L. Palustre, La Renaissance en France et L'Archit. de la Renaiss., liv. II
- 191 J. Bouchet, Les triomphes de la noble dame, (éd. 1563), p. 35 v^o.
- 192 Les blasons domestiques, dans A. de Montaiglon, Anc. poésies français., t. VI, p. 223.
- 193 Michelant, Catalogue de la Biblioth. de François 1^{er} en 1518.
- 194 Melin, de Saint-Gelais, Œuvres (édit. Blanchemain) t. II, p. 65.
- 195 Marguerite de Navarre, Heptaméron, n. XXI.
- 196 Petit de Julleville, Les Mystères, t. II, p. 105-157.
- 197 V. les recueils de Marguerite de Navarre ; Nicolas de Trôyes ; Bonaventure des Périers, etc.
- 198 L. Palustre, L'archit, de la Renaissance, liv. II, c. III.

199 Du moins pendant la première moitié du règne de François I^{er}. — Voy. Blois, Madrid, Chambord, même l'escalier des Tuileries construit par Philibert Delorme.

200 . Relat. des ambassadeurs Vénitiens, t. I, P.405.

201 Ibid., t. I. pp. 407 et 511.

202 Ronsard, Œuvres, (édit. Blanchemain), t. VI, p. 266.

203 A. du Cerceau, Les plus excel. bâtim. de Fr., § Charleval.

204 V. surtout le Journal de l'Estoile et les Dialogues de H. Estienne.

205 Ronsard, Œuvres, (éd. cit.), t. III, p. 280.

206 A Paris surtout ces couvents et ces hôtels sont innombrables : V. J. du Breuil, Antiq. de Paris, 4^e édition (1639) supplément.

207 Viguiier, Le château de Richelieu (1676).

208 Tallemant des Réaux. Hist., t. I, p. 404.

209 Philibert Delorme, Premier tome de l'architecture, ch. xv, p. 27 (1567).

210 Ronsard, Œuvres (éd. cit.), t. VI, p. 265.

211 Voy. H. Estienne. Deux dialogues du nouveau langage françois italianisé (éd. origin.), p. 160-207.

212 Par exemple Plessis-lez-Tours, Blois, Gien, l'hôtel de ville d'Orléans, l'hôtel Cujas à Bourges, etc.

213 Tallemant des Réaux, Hist., t. II, p. 262

214 Sauval, Antiquit. de Paris, t. II, p. 201.

215 Voyez surtout les milliers de plans gravés dont A. du Cerceau inonda la France sous Charles IX et Henri III. Tout n'y est plus que combinaison de ronds et de carrés.

216 Son grand travail est la reconstruction de l'aqueduc d'Arcueil.

217 Lettre souvent citée, notam. par H. Martin, Hist. de Fr., t. XIII, p. 235.

218 H. Martin, Hist. de Fr., t. XIII, p. 241.

- 219 Ch. Perrault, Mémoires (éd. P. Lacroix. 1878), p. 49.
- 220 L. Lacordaire, Notice hist. sur la manuf. des Gobelins,
- 221 Saint-Simon, Ch. Perrault, etc.
- 222 Saint-Simon, Mémoires (éd. Cheruel, in-12), t. VIII, p. 81.
- 223 Saint-Simon, Mémoires (éd. Cheruel, in-12), t. VIII, p. 125.
- 224 Ch. Perrault, Mém., p. 39-78.
- 225 Saint-Simon, Mém., t. VIII, p. 126.
- 226 Saint-Simon, Mém., t. IV, p. 132.
- 227 Expressions de Saint-Simon.
- 228 Saint-Simon, Mém., t. VIII, pp. 126-127.
- 229 Chambray, Parallèle de l'architecture ancienne et de la moderne, p. 3 (1702).
- 230 Pierre Patte, Monuments érigés en France (1775), p. 6.
- 231 Derouge, Jardins anglais et chinois, 1788.
- 232 Marquise de Créquy, Souvenirs, t. II, ch. ix.
- 233 Voy. E. J. Delécluze, L. David, son école et son temps, ch. 1.
- 234 Aujourd'hui Lycée Condorcet.
- 235 Journal des hommes libres, Nivôse, an II.
- 236 Delécluze, L. David, p. 91.
- 237 Révolutions de France, n° 85 et Révolutions de Paris, n° 104.
- 238 Delécluze, L. David, ch. VII.
- 239 E. et J. de Goncourt, Hist. de la Soc. franc, pend. la Révolution, p. 348.
- 240 E. et J. de Goncourt, Hist. de la Soc. franc. pend. le Directoire, ch. 1.
- 241 Sur tout cela voy. Plans, coupes, élévations des plus belles maisons, an IX.

242 Voy. les recueils de dessins de meubles de Fontaine et Percier.

243 V. la curieuse lettre qu'il écrira à Gros en 1820, citée par Dargenty, Le Baron Gros, p. 55,

244 Du moins dans le plan primitif, profondément modifié depuis par les divers architectes qui ont continué le monument.

245 Berchoux, Poésies fugitives (1805), p. 165.

246 Chateaubriand, Génie du Christianisme, part. III, liv. I, c. VIII.

247 Mme de Staël, De l'Allemagne, part. II, ch. XXII.

248 V. Hugo, Littérature et philosophie mêlées : Guerre aux démolisseurs, 1825.

249 V. Hugo, Notre-Dame de Paris, Note ajoutée à la 8^e édition.

250 Tout cela est nettement exposé par V. Hugo dans le chapitre de Notre-Dame de Paris intitulé Paris à vol d'oiseau.

251 Viollet-le-Duc, Les églises de Paris, dans Paris-Guide (1867), t. I, p. 702.

252 V. Hugo, N.-D. de Paris, Préf. de 1832.

253 Vuilliot, Les odeurs de Paris, p. VII.

254 A Paris seulement, et sans compter les mairies, les groupes scolaires, les collèges, les gares, nous noterons les églises de la Trinité, de Saint-François Xavier, du Sacré-Cœur, les théâtres de l'Opéra, du Châtelet, de la Gaîté, du Vaudeville, de la Porte-Saint-Martin, de la Renaissance, de l'Eden, l'Hôtel-Dieu, l'École de médecine, l'École de pharmacie, la Sorbonne, le Muséum, une partie de la Bibliothèque nationale, l'Hôtel de Ville, l'Hôtel des Postes, le palais du Trocadéro, les bâtiments de trois expositions universelles, etc.

255 Voy. P. Girard, La peinture antique, ch. III, § 9.

256 Viollet-le-Duc, Diction, de l'Architect. du M. A. art. Peinture.

257 A. de Montaiglon, Anciennes poésies françaises, t. VI, p. 223.

258 Courajod, La polychromie dans la statuaire du M. A. et de la Renaissance (1888).

*L'Évolution de l'architecture en France, par
Raoul Rosières...*

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572654k>

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