

CHAPITRE I^{er}

SOMMAIRE. — Exposé général. — Leçon d'ouverture du cours de Théorie de l'Architecture à l'École des Beaux-Arts. — Programme général.

Je commence ici la rédaction du cours de Théorie de l'Architecture, que je professe depuis 1894 à l'École des Beaux-Arts.

J'y ajouterai toutefois, lorsque ce sera nécessaire, des indications plus élémentaires à l'usage des commençants. Je suivrai donc l'ordre des matières du cours, en reproduisant tout d'abord, telle qu'elle a été recueillie par la sténographie, la leçon d'ouverture.

Cette leçon n'est autre chose que le programme des études de l'architecte; les principes que j'y affirmais ont été ratifiés par l'approbation de tous les maîtres de l'enseignement présents à cette séance; je puis donc dire que ces conseils vous sont donnés par tous ceux qui ont l'expérience de nos études; et quoiqu'elle contienne certaines explications qui sont spéciales à l'École des Beaux-Arts, je crois cependant devoir la transcrire tout entière.

LEÇON D'OUVERTURE

DU COURS DE THÉORIE DE L'ARCHITECTURE
A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

(28 novembre 1894.)

MESSIEURS,

En prenant possession de cette chaire de Théorie de l'Architecture, mon premier devoir est d'adresser, au nom de tous mes collègues, au vôtre et au mien, un adieu ému et un souvenir de cordiale sympathie à mon prédécesseur et ami Edmond Guillaume.

Vous avez étudié sous sa direction, vous avez pu apprécier en lui l'artiste convaincu, l'homme de devoir, l'homme de haute intelligence et de haute expérience. De toutes les qualités nécessaires à l'architecte, Guillaume avait par-dessus toutes cette qualité partout précieuse, et précieuse surtout dans l'enseignement, la sagesse. C'était un homme nourri de saines traditions, ayant la passion des études, l'amour du devoir, et c'est ainsi qu'il a apporté dans ses fonctions de professeur un dévouement absolu; mais ce dévouement lui était facile parce qu'il aimait les études, parce qu'il aimait les élèves, parce qu'il aimait son art.

Je crois, Messieurs, je suis même certain que vous conserverez de lui un souvenir fidèle, un souvenir comme il doit toujours s'en attacher dans le cœur des artistes aux hommes qui vous ont initiés vous-mêmes aux jouissances artistiques, qui ont contribué à votre instruction, qui se sont efforcés de faire de vous les artistes de l'avenir.

Ces regrets, Messieurs, que j'exprime de la disparition prématurée de M. Guillaume, je dois les accompagner d'un regret personnel pour moi : c'est celui de lui succéder.

J'ai l'habitude de dire très nettement tout ce que je pense, et je dois vous dire très simplement pourquoi et comment je suis ici.

Depuis la mort de M. Guillaume, des instances pressantes, amicales, très honorables, ont été faites auprès de moi; des amis, des collègues ont bien voulu insister pour que je demandasse sa succession. Mais j'avais un autre enseignement, j'avais des élèves, j'avais un atelier, et je me suis dès le début et jusqu'au bout refusé à faire cette demande. J'ai dit : « Je ne me présenterai pas, » et, en effet, Messieurs, je ne me suis pas présenté pour cette place; mais le Conseil supérieur de l'École a le droit de présenter d'office un candidat, je ne dirai pas absolument sans l'avoir consulté, mais presque en lui faisant au besoin violence. Interrogé avec insistance sur cette hypothèse, j'ai finalement dû répondre que si, par une manifestation non équivoque, le Conseil supérieur me signifiait qu'il y avait dans l'intérêt de notre École un devoir à remplir, un dévouement à apporter et un sacrifice à accepter, je ne me déroberais ni à ce devoir ni à cette responsabilité. C'est ce qui est arrivé, Messieurs. Le Conseil supérieur a été unanime, et j'en suis très honoré et très touché à coup sûr, à me désigner pour ce poste en tout cas plus périlleux que celui que j'occupais. Je me suis incliné; voilà comment je suis devant vous.

Mais à vous, mes jeunes auditeurs, je n'ai certes pas besoin de dire que ce n'est pas sans un profond regret que je quitte cet enseignement d'atelier dans lequel j'ai vécu près de vingt-cinq ans. Vous savez mieux que personne ce qu'est cet enseignement.

L'enseignement d'atelier, c'est l'enseignement artistique nécessaire : tous les cours pourraient disparaître, et l'École des Beaux-Arts serait encore l'École des Beaux-Arts ; tandis que sans les ateliers on ne saurait concevoir cette École. L'enseignement d'atelier, c'est l'enseignement artistique séculaire, et vous en avez sur cette muraille¹ les ancêtres et les répondants. Dans l'atelier le professeur est maître absolu de sa doctrine, maître de son esthétique, maître des leçons qu'il donnera, maître de ses audaces et de ses utopies même, car il y a, en cas d'erreur de sa part, ou simplement en cas d'incompatibilité, un correctif nécessaire : si son enseignement ne plaît pas, s'il ne convient pas à la nature de tel ou tel de ses élèves, l'atelier d'à côté est ouvert et vous avez le choix entre les professeurs. Le professeur d'atelier, ce mot de professeur ne le désigne pas bien. Notre École a une physionomie et une originalité toutes particulières. Tandis que d'autres écoles et non des moindres, les plus grandes écoles, si vous voulez, de France, peuvent revendiquer à leur profit l'enseignement supérieur, l'enseignement transcendant, cherchez les épithètes que vous pourrez accoler à cet enseignement dont vous avez certes une très haute idée, j'y souscris ; notre École à nous, notre École des Beaux-Arts, a un enseignement bien à elle, *l'enseignement amical*. Chez nous le maître est un ami, un ami plus expérimenté qui guide ses jeunes amis, qui les conseille, qui étudie avec eux, tâtonne avec eux, hésite avec eux, qui n'a pas de fausse pudeur, qui montre comment on cherche, comment on trouve et même comment on ne trouve pas. Il est pour ses élèves, je le répète, un ami plus âgé ; il connaît, il doit connaître leur tempérament, leur nature, leur tournure d'esprit ; il sait que l'un a besoin d'encouragements, que l'autre

1. Cette leçon avait lieu dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts.

a besoin de sévérité; il sait qui doit être poussé, qui doit être retenu; il dira « C'est très bien » devant une étude intrinsèquement médiocre, mais où il voit un progrès; il dira ensuite « C'est très mal » devant une étude bien supérieure à la précédente, mais qui, étant donnée la personnalité de son auteur, montre un recul momentané. Avant tout, il règle ses conseils sur la nature de l'élève, il ne déforme pas, il ne substitue pas, il met en valeur les dons naturels et les ressources offertes par chaque personnalité, heureux s'il a formé des élèves très variés qui ne seront les copistes ni de leurs camarades, ni de leur maître lui-même.

Pour cet enseignement, une qualité surtout, un tempérament, une vertu est nécessaire : le maître, dans son atelier, est et doit être un homme de cœur. Sans le cœur il n'y a pas d'enseignement artistique. Le talent ne suffit pas, il faut encore la passion de se prodiguer soi-même, l'expansion ardente et chaleureuse; il faut cette amitié dont je vous parlais, cette amitié qui fait que l'élève a toute confiance en son maître, que le maître à son tour sait qu'il peut compter sur ses élèves, qu'il sera récompensé de ses efforts par ceux qu'il verra faire autour et à côté de lui.

Ah! je sais bien quel est le revers de la médaille; je sais les faillites, les déceptions douloureuses, les recommencements continuels; je sais que cette haute mission est souvent aussi un labeur de Sisyphe; mais qu'importe? Sisyphe est soutenu ici par la foi, la foi qui, dit-on, transporte les montagnes, et qui en tout cas permet seule l'ascension des sommets les plus ards.

Et dites, Messieurs, n'est-il pas fidèle, ce portrait où certainement, dès le début de cette digression, vous avez reconnu les maîtres dont vous suivez et dont vous aimez les leçons?

Eh bien, voilà l'enseignement que j'ai dû quitter avec regret,

avec un regret profond, vous le croyez, et j'en suis bien convaincu, vous êtes certains que ce n'est pas là une vaine rhétorique.

En tout cas, au moment où je le quitte, j'en emporterai un souvenir précieux pour toute ma vie, un souvenir comme on est heureux d'en léguer aux siens, car j'ai la conscience, dans ce quart de siècle, d'avoir rempli ma tâche avec loyauté et avec dévouement.

Messieurs, me voilà donc en présence du cours de Théorie de l'Architecture et obligé de me demander tout d'abord : Que doit être ce cours ? La question peut paraître singulière, car ce cours existe depuis de longues années et a été professé ici par des hommes de grande valeur. Il semble donc que la tradition en devrait être établie, et cependant — je disais tout à l'heure que j'ai l'habitude de tout dire nettement — je ne vous cacherai pas que je sens autour de moi comme une impression que ce cours est à créer.

Sa difficulté, je vais vous la dire : il ne faut pas que ce cours de Théorie de l'Architecture risque d'être une entrave, d'être une contradiction avec l'enseignement que vos maîtres ont le droit de vous donner.

L'originalité de notre École peut se définir d'un mot : elle est la plus libérale qu'il y ait au monde. Cette qualité, quelques Français la lui dénie, faute sans doute d'avoir usé eux-mêmes de leur droit à l'enseignement ; les étrangers qui viennent la fréquenter ou se souviennent d'avoir été assis sur ses bancs la lui proclament, et dernièrement j'entendais un Américain, bon juge en matière de libertés, venu en Europe exprès pour étudier les écoles d'art, afin d'en créer dans son pays, en choisissant parmi tout ce qu'il aura vu dans toute l'Europe de plus appro-

priable et de plus désirable pour sa patrie; eh bien, cet Américain me disait : « Ce qui distingue votre École de celles que j'ai vues en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Autriche, — il venait de parcourir l'Europe, — est son libéralisme absolu, c'est la façon dont chez vous l'élève est traité en homme, en homme qui a le droit de choisir son maître, de choisir sa voie artistique! »

Mais, Messieurs, voulez-vous me permettre à ce sujet un souvenir qui ne m'est pas personnel, qui est commun à quelques camarades et à moi? A une époque où notre École traversait une aventure qui aurait pu n'être que comique si elle n'avait pas été périlleuse, on avait créé un cours d'esthétique. A cela je n'ai trop rien à dire; mais on voulait créer des examens obligatoires d'esthétique. Ceci nous émut, et quelques camarades et moi nous obtînmes, un peu par surprise, je crois, une audience du ministre des Beaux-Arts. Le ministre des Beaux-Arts était un vieux militaire très ferré sur l'obéissance et très étonné qu'on pût discuter ses volontés, si tant est que ses volontés fussent les siennes et ne fussent pas celles de quelques autres qui les lui suggéraient. Un maréchal de France, car tel était son grade, m'intimidait beaucoup moins que ne l'aurait fait un artiste de valeur, et dans cette audience je me permis de lui dire : « L'esthétique, c'est la religion de l'artiste. Instituer chez nous une doctrine d'État, une esthétique d'État, une esthétique obligatoire, ce sera nous ramener au temps que nous jeunes gens n'avons pas connu, mais que nos aînés peuvent se rappeler, au temps où pour obtenir une fonction — ou un grade — il fallait commencer par montrer un billet de confession. »

Je dois vous dire que cette observation fut aussi mal reçue que possible; mais, enfin, les examens d'esthétique n'eurent pas lieu. Je ne veux pas du tout m'en donner le mérite; mais, si je

raconte cette anecdote, c'est pour bien vous montrer que déjà, lorsque j'étais élève ici, j'avais le sentiment de la liberté de l'enseignement, j'avais la crainte de la religion ou de la doctrine d'État; et, si j'avais cette crainte lorsque j'étais élève, ce n'est pas pour venir vous imposer aujourd'hui, comme professeur, une doctrine, une religion d'État, ce n'est pas pour attenter à votre liberté, et c'est encore moins, car ce serait encore plus étrange, pour entreprendre sur la liberté de vos maîtres.

Voilà bien l'écueil du cours de théorie; entre les mains d'un artiste trop convaincu de la supériorité, de l'excellence d'une doctrine, convaincu du service qu'il rend en enseignant *ex cathedra* ce qui lui apparaît comme la seule vérité, il pourrait facilement devenir un cours trop doctrinaire, trop personnel. Eh bien, non, dans notre École absolument libérale, je vous l'ai dit, s'il faut que je vous parle de *la* théorie de l'architecture, il ne faut pas que je fasse *ma* théorie de l'architecture; la différence est sensible, et je tâcherai de ne pas l'oublier.

Quel sera donc mon domaine?

Ce sera ce qui est incontesté; tout ce qui est contesté, tout ce qui est contestable, c'est le domaine de mes collègues; ce qui est incontesté, et surtout le pourquoi, le comment, voilà, je crois, sur quoi je puis m'exercer, voilà de quoi je puis vous parler, et le sujet est encore très vaste.

En matière d'enseignement, d'ailleurs, ma profession de foi est bien nette.

Je suis fermement convaincu que, en toutes choses, et spécialement en architecture, les études premières doivent être essentiellement classiques. Être classique, ce n'est pas s'inféoder à un parti, ce n'est pas être exclusif ni proscripteur, ce n'est ni fermer les yeux, ni se restreindre de parti pris; mais c'est placer à la

base des études les éléments consacrés par la raison, par la tradition logique, par le ferme respect des principes supérieurs. Le classique, c'est l'équilibre stable.

Certes, la fantaisie, le caprice, sont choses parfois charmantes lorsque le talent les justifie — choses insupportables, d'ailleurs, quand elles ne dénoncent qu'une prétention sans talent. En tout cas, ce sont choses trop personnelles pour ne pas échapper à l'enseignement, et dans la fantaisie même il faut un fonds de logique qui ne s'acquiert que par les études classiques. Il y a certes des licences heureuses, mais encore faut-il que la licence soit consciente, et, pour s'affranchir momentanément d'un principe, il faut le connaître.

Mais ce beau titre de classique qui, en art, est la canonisation définitive, n'est pas affaire d'origines ou de dates, de siècles ou de latitudes. Est classique tout ce qui mérite de le devenir, sans acception de temps, de pays, d'école. Le classique ne se décrète pas, il s'impose; on ne peut que le constater et l'enregistrer. Le classique, c'est tout ce qui est resté victorieux dans les éternelles luttes des arts, tout ce qui est resté en possession de l'admiration universellement proclamée. Et tout son patrimoine affirme, à travers l'infinie variété des combinaisons ou des formes, le même principe invariable, la raison, la logique, la méthode.

Le classique, vous le voyez, n'est le privilège d'aucun temps, d'aucun pays, d'aucune école. Le classique, c'est aussi bien Dante que Virgile, Shakespeare que Sophocle; c'est l'*Expiation*, c'est le *Soir* ou le *Vallon*, *Rolla* ou la *Nuit d'octobre* aussi bien que le *Cid*, *Polyeucte* ou *Athalie*, et, pour nous, c'est le *Parthénon*, les *Thermes* ou les *Amphithéâtres*, *Sainte-Sophie* ou *Notre-Dame*, *Saint-Ouen* ou *Saint-Pierre*, le *palais Farnèse* ou le *Louvre*. Et telle a bien été toujours la conception large et philosophique de notre École,

puisque dans cette peinture, qui est le Panthéon de l'art, on a groupé, pour présider à vos études, les maîtres incontestés des écoles les plus variées, tous ces grands classiques des siècles inspirés !

On ne peut cependant décrire l'architecture sans exposer ses évolutions historiques ; j'aurai à le faire à l'occasion, mais avec cette réserve capitale : l'histoire est une explication, mais malheur à qui, professeur ou élève, enfermerait l'étude de l'architecture dans les lisières d'une étude historique ! D'abord, pour étudier utilement cette histoire, il faut au préalable connaître les matériaux, les éléments de l'architecture. L'histoire vient alors confirmer les saines études, montrer les apogées concordant avec la discipline acceptée des principes, les décadences expiant fatalement leur oubli, les renaissances s'éclairant de leur réveil. Mais, pour qui n'a pas cette préparation nécessaire, l'histoire d'un art ne serait plus que de l'archéologie. Et, ainsi isolée, l'archéologie, qui devrait et voudrait être l'auxiliaire des arts, peut en être le plus redoutable ennemi. La question est grave et mérite bien un cri d'alarme, car c'est pour les arts une question de vie ou de mort. Je m'explique :

Depuis un siècle, et dans le monde entier, les arts et l'architecture surtout sont anémiés par leur subordination à l'archéologie. Eussions-nous un Raphaël ou un Paul Véronèse, il ne leur serait permis de faire ni l'*École d'Athènes* ni les *Noces de Cana*, car à ces admirables chefs-d'œuvre l'archéologie opposerait qu'ils sont inexacts ! L'architecture, à qui l'on ose demander de se faire contemporaine aujourd'hui de saint Louis, demain de Louis XV, l'architecture n'est plus presque partout à l'étranger qu'une expression archéologique, une adaptation servile d'anachronismes illogiques, quelle que soit l'époque qui fournit le

modèle au pastiche. A Munich, on imagine des Parthénons utilitaires; à Londres, pour répondre aux besoins tout modernes du *club*, vous rencontrez de vieilles connaissances, le palais Farnèse, les Procuraties, la colonnade de la place de la Concorde, tout cela copié jusqu'au surmoulage, pour plus de servilité. L'art italien ne sait plus que se répéter; et partout ainsi, jusqu'en Amérique, pays jeune, mais aussi vieux en art que la vieille Europe.

Seule, la France s'est enfin défendue, et ainsi il y a encore une école française! Nous aussi, nous avons failli nous endormir sous la machine pneumatique. Au commencement du siècle, la seule esthétique était de concevoir *a priori* un édifice romain — tout au moins d'intention; puis ce lit de Procuste torturait des existences et des exigences modernes. Un peu plus tard, une réaction violente substituait au romain *a priori* le moyen âge *a priori*, architecture d'une civilisation encore plus différente de la nôtre. Entre ces deux camps, purement archéologiques, ce fut une guerre acharnée : Étéocle et Polynice ne voyaient pas qu'ils étaient frères par la même passion de la servitude, la même religion de l'anachronisme.

Heureusement, de fiers artistes — nos maîtres — ont vu et ont fait voir que l'indépendance ne consiste pas à changer de livrée, et notre art s'est affranchi peu à peu de cette paléontologie. Tout n'a pas été également heureux, mais tous les efforts vers ce but ont été féconds, et aujourd'hui nous savons et nous proclamons que l'art a droit à la liberté, que seule la liberté peut lui assurer la vie et la fécondité, disons mieux, le salut!

Si j'insiste sur ces considérations, ce n'est certes pas pour faire table rase de tout ce qui nous a précédés; au contraire, notre art, comme notre langue, comme toute notre civilisation, est et doit être un héritier, riche du patrimoine accumulé

pendant des siècles. Mais je hais les proscriptions artistiques comme toutes les proscriptions, l'exclusivisme artistique comme tous les exclusivismes, et je cherche à faire comprendre dans quel sens, large et sévère à la fois, j'entends ce mot de *classique* que je réclame au frontispice de nos études.

Une restriction seulement, une restriction de convenance :

Parmi les œuvres de vos maîtres, il en est, heureusement pour notre époque, qui seront non seulement classiques dans l'avenir, mais qui le sont déjà aujourd'hui. Vous devez comprendre que l'enseignement ne peut pas, ne doit pas prendre ses exemples parmi les œuvres des artistes vivants, parce que le professeur ne veut pas être accusé de manier l'encensoir. Je m'arrêterai donc dans mes exemples, quelque privation qu'il puisse en résulter pour mes théories et pour votre instruction, à cette limite trop naturelle ; je ne les chercherai que parmi les œuvres de ceux dont la mort a déjà fait pour nous des ancêtres, sauf toutefois pour certains sujets dont les solutions sont essentiellement contemporaines, comme l'École, l'Hôpital, etc. Là, il faudra bien que je fasse des emprunts aux vivants.

Voilà, Messieurs, l'esprit, suivant moi, du cours de Théorie. Maintenant, quelles en seront les divisions ?

Ces divisions me paraissent indiquées par la nature des choses. Il y a, à l'École des Beaux-Arts, des élèves à tous les degrés de l'instruction, les commençants qui viennent d'être admis hier, l'âge intermédiaire, les vétérans qui sortiront demain de l'École. Il y a donc tous les degrés d'avancement dans les études, et il faut que ce cours s'adresse à tout le monde, que rien ne soit trop ardu pour les commençants ; quant aux vétérans, ils pourront tout entendre avec fruit, ce qui s'adressera plus particulièrement à eux, aussi bien que les

premiers principes, qu'ils auront toujours intérêt à se rappeler. En art, il n'y a pas de sujets à dédaigner, si élémentaires soient-ils ; ce qui fait les sujets élevés, c'est la façon élevée dont on les envisage : l'élévation du sujet est dans la hauteur d'intelligence de l'artiste.

Eh bien, je crois que la division doit être celle-ci : Après avoir établi, sous une forme aussi concise que possible, les principes généraux et invariables de l'art, — principes qui sont les mêmes à toutes les grandes époques artistiques, malgré les plus profondes différences dans les formes extérieures, — il faut d'abord que l'architecte connaisse les éléments dont il disposera, l'arsenal de l'architecture. On compose avec des murs, des portes, des fenêtres, des piliers, des colonnes, des voûtes, des plafonds, des escaliers ; tout cela ce sont des éléments, ce que j'appelle *les éléments de l'architecture*. Voilà, ce me semble, la première partie, logiquement, d'un cours, et croyez bien que sur ces matières, dont la modestie n'est qu'apparente, il y a à vous dire des choses intéressantes ; je ne dis pas que je les dirai, mais il y aurait à en dire. La matière est très élevée, je le répète en insistant ; il n'y a rien dans l'art qui ne soit du haut et du grand enseignement ; il n'y a rien dans l'étude qui ne soit une haute étude. Et lorsque les plus habiles d'entre vous obtiennent le grand prix, lorsqu'ils vont passer quatre années en Italie et en Grèce, que font-ils tout d'abord, de par les règlements mêmes de l'Académie, règlements sages et médités par des hommes qui avaient une profonde connaissance des besoins de l'instruction artistique ? Ils commencent par étudier des éléments, par étudier plus profondément et plus intimement, d'une façon plus pénétrante, ces éléments mêmes qu'ils ont déjà étudiés au début de leurs études ; et quelquefois le pensionnaire de Rome ne fait que refaire, en un long travail,

le relevé très minutieux de quelque chose qui a peut-être été le sujet même de son concours d'admission à l'École.

Après ces éléments d'architecture, je vois ce que j'appellerai *les éléments de la composition*. La composition, c'est la mise en œuvre, c'est la réunion dans un même tout de différentes parties qui, elles aussi, doivent être connues dans leurs ressources et dans leurs moyens avant d'avoir la prétention de les composer, c'est-à-dire d'en faire un tout.

Vous ne composerez utilement qu'à la condition de savoir ce que sont les différentes salles, ce que peuvent être les différents portiques, les vestibules, etc., ce que peuvent être des travées de façade, des pavillons, des intérieurs et des extérieurs, non pas encore au point de vue d'un programme général, mais au point de vue des beaux exemples que vous devez connaître dans le domaine de l'art. Il faut que, lorsque vous composerez, vous soyez assez riche de connaissances pour pouvoir évoquer l'analogie des plus beaux modèles ; il faut que vous puissiez vous dire : « Voilà une salle que j'aimerais à étudier dans le caractère des salons de Versailles, ou des salles du Palais de Justice ou du Louvre ; cet escalier devrait être analogue à celui du palais de Caserte ou du Palais-Royal de Paris ; ce pavillon devrait avoir l'ampleur de ceux de notre place de la Concorde, ou l'élégance de ceux de la Chancellerie à Rome. » Je pourrais multiplier indéfiniment ces exemples ; en voilà suffisamment pour montrer ce que sont, suivant moi, les éléments de la composition.

Il y aurait enfin une troisième partie, mais, celle-là, je ne vous promets pas de l'aborder : elle serait si terriblement vaste et peut-être est-elle si uniquement réservée à vos maîtres dans leur atelier, que sa place n'est sans doute pas au cours de

Théorie. Je dois vous avouer, d'ailleurs, qu'aujourd'hui je suis devant vous encore à l'état de tâtonnement; je ne sais pas au juste, quant à présent, quelles seront la limite et l'étendue de ce cours, que j'ai besoin de préparer.

Quoi qu'il en soit, cette troisième partie — rien moins que la composition tout entière — serait la comparaison des édifices, l'architecture comparée, en un mot. Si je pouvais vous dire — prenons un programme, le *Théâtre*, par exemple — ce qu'a été le Théâtre dans l'antiquité, ce qu'il a été aux différentes époques qui se rapprochent de notre temps, ce qu'il est aujourd'hui en France et à l'étranger, en Europe et en Amérique, si je pouvais réunir et exposer devant vous le dossier actuel de cette question du Théâtre, je ne conclurais pas; je ne vous dirais pas : « Voilà comment vous devez faire un théâtre. » Ce n'est pas mon rôle, ceci, car ce serait ma théorie à moi; mais je vous dirais : « Voilà quel est l'état de la question, voilà où en est l'état d'avancement de cette recherche qui dure depuis si longtemps et qui n'est pas encore terminée. Cherchez à votre tour, et, s'il se peut, trouvez mieux que vos devanciers. »

Mais, pour un si vaste programme, la vie entière d'un homme serait-elle suffisante? Faudrait-il donc tout connaître, avoir tout étudié, tout analysé, tout condensé? C'est à quoi je ne puis m'engager, certain seulement de ma bonne volonté, mais non d'une puissance de concentration encyclopédique qui n'est peut-être au pouvoir de personne.

D'ailleurs, une grande difficulté que je considère, et une difficulté qui, bien que matérielle, est de nature à faire réfléchir et à arrêter dans une certaine mesure, c'est l'absence de dessins. Car, par une singulière anomalie, tandis que les cours d'architecture professés dans des écoles où ce n'est qu'un accessoire disposent de nombreux dessins, chez nous le cours de théorie

n'a pas de portefeuille. Je ne sais pas ce que je pourrai faire, ce que je pourrai obtenir à cet égard ; mais je suis bien obligé de vous dire, Messieurs, que l'enseignement de la théorie tel que je le conçois sera extrêmement difficile si je ne puis pas vous montrer sur des dessins à grande échelle, sur des dessins bien visibles, ce que je puis vouloir vous dire, car vous ne pouvez pas avoir dans la mémoire absolument tous les édifices dont j'aurai à vous parler.

Ce n'est, vous le voyez, que sous certaines réserves que je puis dire quel sera le programme de mon cours. Je ne veux pas, d'ailleurs, m'enfermer dans une table des matières élaborée par avance. J'ai tout à étudier, je tâtonne, je chercherai avec vous : je vous demande un peu de crédit, vous offrant pour le gager une bonne volonté dont vous ne sauriez douter.

Messieurs, le cours de Théorie, ou plutôt les fonctions du professeur de Théorie comportent une autre question très importante : c'est la question des programmes, si importante, que je dirai volontiers, et c'est, je crois, votre opinion, que c'est surtout par la rédaction des programmes que le professeur de Théorie peut avoir une action durable et permanente sur vos études. C'est en raison même de cette question capitale que j'ai désiré faire cette séance d'ouverture avant que vous ayez reçu le premier programme qui sera signé par moi, parce que j'ai quelque chose à vous dire à ce sujet, et que vous auriez pu éprouver peut-être quelque surprise la semaine prochaine en recevant des programmes qui, dans une certaine mesure, pourraient différer de ceux que vous avez l'habitude de recevoir.

Bien faire un programme est déjà difficile ; bien faire une suite de programmes est très difficile. Il faut une méthode, une suite dans les idées ; il faut une attention continue à l'état géné-

ral des études dans l'École, et le souci de les diriger du côté où il existe des lacunes et des défaillances. Aucune règle n'est donc précise, rien ne peut être préconçu, et il faudra toujours tenir un grand compte des circonstances. Néanmoins, et sous ces réserves, je dois vous dire quelle est, à cet égard, ma façon de penser.

Je crois, Messieurs, que petit à petit, dans notre École, la distinction entre la première et la seconde classe s'est trop effacée; on a peut-être trop perdu de vue que la première classe est la classe de composition par excellence, que la seconde classe est une classe de préparation, préparation scientifique par toutes les études confiées aux professeurs spéciaux, études que vous suivez et que je vous engage, soit dit en passant, à suivre avec le plus grand soin, préparation aussi au point de vue architectural par les éléments analytiques d'abord et aussi par les études sur projets rendus. Nous avons vu certains programmes donnés alternativement en première et en seconde classe, ou bien en première classe le projet être seulement un peu plus important; mais la difficulté d'un programme ne se mesure pas à l'importance, à la surface couverte, et je ne vois pas en quoi, par exemple, un hôtel de ville de chef-lieu d'arrondissement est un programme plus facile qu'un hôtel de ville pour un chef-lieu de département. Je comprends donc, en vertu de cette idée de préparation dont je vous entretenais, les programmes de seconde classe comme préparatoires à la composition. Et tout d'abord, j'envisagerai et je vous convie à considérer avec moi les *programmes d'éléments analytiques* comme répondant à cette première partie que je vous faisais entrevoir du cours de Théorie, les *éléments d'architecture*.

Je désire qu'après avoir fait quelques concours d'éléments analytiques, en avoir vu autour de vous, et en profitant de cette

communauté d'études qui est le grand ressort et la vie même des ateliers, vous puissiez connaître ces éléments de façon que votre professeur n'ait pas plus tard, jusqu'en première classe, comme cela arrive quelquefois, à vous dire : « Apprenez donc à faire une porte ou une fenêtre! » Dites-vous bien que le but de ces concours n'est pas de vous faire copier des détails dans des livres ou de vous exercer simplement au lavis; c'est la grammaire première, c'est la connaissance des matériaux de vos futures études : sujets restreints, mais étude complète, voilà le programme.

Quant aux concours sur projets rendus, toujours en seconde classe, mon intention est — non pas d'une façon absolue, parce qu'il ne peut pas y avoir d'absolu dans la rédaction des programmes — de vous donner généralement des sujets simples, où les esquisses n'aient pas trop de chances d'être trop mauvaises, à moins d'un de ces phénomènes de bonne volonté dont vous avez quelquefois le secret et qui déroutent toute espèce de prévisions; mais, enfin, rien n'est pénible pour l'élève et pour le professeur comme d'être attaché pendant deux mois à une esquisse qui n'est pas viable. Lorsque vous rentrez du concours avec une de ces esquisses, passez-moi le mot, qu'on ne sait par quel bout prendre, le rôle de votre professeur devient horriblement ingrat, pénible, et l'élève use sa bonne volonté et son travail sur quelque chose de fatalement avorté. Il y aura bien un certain résultat d'études et de progrès, bientôt, par contre, le risque du dégoût et du découragement. Mais, d'autre part, je voudrais que ces programmes de seconde classe fussent de nature à vous initier à une étude plus pénétrante, et que vous ayez bien vu ce que vous aurez vu; en un mot, viser moins loin, mais aller plus sûrement là où peut vous conduire la seconde classe, afin que, franchissant le seuil de la première, vous y entriez bien

préparés, que vous y entriez comme des hommes qui déjà ont devant eux un bagage d'études, et pour qui ces études, dont résultera la composition finale, n'ont plus guère de secrets.

Mais je voudrais alors faire pour les esquisses quelque chose d'analogue à ce qui se passe très justement dans la section de peinture et sculpture. Voyez vos camarades peintres admis ici; ils viennent de passer des épreuves d'admission, ils entrent à l'École. Leur demande-t-on un tableau? Non. On leur demande d'étudier la nature, d'étudier l'antique, d'apprendre, et c'est long, à faire une figure. Mais en même temps, pour les habituer petit à petit à la composition, on leur fait faire des esquisses de composition; on ne leur fait pas faire les tableaux, mais on leur fait faire l'esquisse. C'est excellent, et je vous donnerai pour ma part en seconde classe, comme programmes d'esquisses, très volontiers des programmes de composition, afin de vous habituer à composer, de vous préparer à la première classe, et en me disant que si, en définitive, sur une composition erronée vous avez passé douze heures, ce ne sont que douze heures non pas compromises, non pas perdues, mais douze heures dépensées, si vous voulez, et du moins vous n'êtes pas rivés pendant deux mois à une composition qui n'est pas née viable.

Quant à la première classe, je ne vois pas qu'il y ait rien à changer à ce qui s'est fait jusqu'à présent : programmes de composition pour les projets, programmes de petits ensembles lestement trouvés, habilement rendus pour les esquisses.

Et ainsi, ce me semble, de même que l'élève qui apprend sa langue apprend d'abord la grammaire, puis s'essaye à de petites rédactions, aborde enfin le discours ou le volume, de même vous vous serez exercés suivant la méthode nécessaire de vos études : connaissance des éléments de l'architecture, des éléments de la composition, et enfin de la composition elle-même.

J'ai tenu à vous dire cela, Messieurs, parce que la semaine prochaine vous allez recevoir des programmes; ce seront mes débuts dans la rédaction des programmes d'école, et MM. les élèves de seconde classe vont se trouver, pour leur prochaine esquisse, en présence d'un programme de composition d'édifice; j'ai voulu qu'ils n'en aient pas la surprise. Vous le savez, Messieurs; préparez-vous en conséquence.

Un mot encore, Messieurs. Quel que soit le programme que je rédigerai, il faut que vous y ajoutiez quelque chose. Je ne puis pas répéter d'une façon fastidieuse, ce qui d'ailleurs va sans dire ici, ce que vous devez lire entre toutes les lignes et sous chaque mot des programmes : c'est qu'à côté de la nomenclature toujours un peu sèche des services qui vous seront demandés, des besoins à satisfaire, il y a ce sous-entendu, ce post-scriptum qui, comme tous les post-scriptum, est souvent plus important que le corps même de la lettre; c'est que tout ce que vous ferez doit être une œuvre d'art, doit être composé et étudié avec l'amour et la passion de l'art; c'est que chez nous tout ce qui est dépourvu d'art, tout ce qui est dépourvu de cette recherche artistique, ne compte pas. Nos programmes sont prosaïques; ils ne peuvent guère être autre chose dans leur rédaction; c'est à vous à y ajouter la poésie, c'est à vous à y ajouter ce que je ne pourrais plus, moi, y mettre, votre jeunesse!

Ah! mes jeunes auditeurs, ne lui faites pas banqueroute, à votre jeunesse : elle ne durera pas trop, allez! Croyez bien que la persévérance est le grand levier de toutes les études; croyez bien que vous devez avoir une haute idée de votre art, il le mérite; et croyez à l'avenir de notre art, qui est le vôtre. Ayez, Messieurs, ces vertus sans lesquelles il n'y a pas d'artistes, la volonté, l'orgueil et la foi!