

CHAPITRE II

PRINCIPES DIRECTEURS

SOMMAIRE. — L'affranchissement des formules chiffrées. — Le beau en architecture, son identité avec le vrai. — De la méthode dans la composition en architecture, de l'ensemble aux détails. — Le programme. — L'emplacement, le terrain, la situation, le climat. — La vérité de la construction exprimée par l'architecture. — Les mensonges artistiques. — La stabilité matérielle et l'aspect de stabilité.

Je puis résumer d'un mot ma leçon d'ouverture : j'ai cherché à vous faire voir toute l'élévation de vos études. Si vous êtes sortis de cette séance le cœur plus haut, la pensée plus ambitieuse, je n'ai pas perdu mon temps.

Aujourd'hui je me propose de vous exposer — autant que possible — les principes généraux qui devront toujours présider à vos études. Je veux que vous aperceviez vous-mêmes l'unité de ces études en apparence si diverses. Vous vous exercez aujourd'hui sur une église, demain sur un théâtre; vos programmes sont tantôt sévères, tantôt mondains; vos terrains, restreints et fermés dans une ville, ou libres et aérés à la campagne : cette diversité est nécessaire pour créer chez vous la souplesse et l'ingéniosité; mais au delà de ces études du jour et de l'heure présente, il y a l'étude supérieure et permanente : celle de votre art, dans toutes ces occasions, celle de

vous-mêmes. Cette étude-là c'est le but véritable, et c'est l'unité de vos travaux; c'est le domaine de ces principes dont je parlais, qui seront vos guides, votre sauvegarde, votre lumière.

Et d'abord, pour ouvrir notre route, commençons par un peu de déblai.

Certes — je n'ai pas besoin de vous le dire — je ne suis pas un ennemi des ordres antiques, qu'il y en ait d'ailleurs trois, ou cinq, ou même quatre. Mais j'ai toujours été choqué de voir mettre ces ordres antiques au point de départ des études, lorsque l'élève est encore incapable de les comprendre, et cela surtout par des auteurs qui n'y cherchaient et n'y trouvaient qu'une forme : une forme, c'est-à-dire une expression, et non une conception. Je vous montrerai, je l'espère, que les ordres valent mieux que leurs commentateurs, et — passez-moi le mot — que la sauce à laquelle on les a accommodés. Mais je ne puis y voir le pivot unique de l'architecture ni la première étape de vos études.

Et cependant, pendant plus de deux siècles, les études d'architecture ont été soumises à ce despotisme. Lorsque la Renaissance, dans ce grand mouvement de l'esprit humain qui renouait la philosophie, les lettres, les sciences, les arts, porta son admiration et son enthousiasme aux grands monuments de l'antiquité, elle les admira sans bornes, à coup sûr, et cependant sans abdication d'elle-même. Elle s'en inspira, mais elle sut rester la Renaissance, ce printemps de l'histoire, la Renaissance si pleine de sève et si ardente à la liberté que, lors même qu'elle croyait copier, elle imprimait à ses chefs-d'œuvre le cachet de son art propre et de sa vivace indépendance. Mais elle eut ses didactiques, ses écrivains, qui voulurent retrouver la théorie des merveilles

qu'ils admiraient : ils interrogèrent les ruines, mais malheureusement — je le dis bien nettement — ils rencontrèrent le nommé Vitruve.

Vitruve, écrivain à coup sûr médiocre, architecte probablement médiocre, si tant est qu'il fût architecte, avait laissé un livre très discutable, recueil plus ou moins conforme des règles de l'architecture grecque ; très éloigné des origines de cet art, il fut aux créateurs de l'architecture ce que furent les rhéteurs aux grands orateurs, les sophistes aux grands philosophes. Mais, comme écrivain antique d'architecture, il survivait seul, et la critique n'était pas encore née : le xvi^e siècle le crut sur parole, comme on croyait alors à tout ce qui s'était écrit en latin ; et les auteurs de la Renaissance, Alberti, Vignole, Palladio, Philibert Delorme, tous grands artistes, le suivirent dans la voie de l'architecture chiffrée ; seulement le génie de la Renaissance resta libre malgré tout, et l'art fut supérieur à l'enseignement qu'il recevait.

Mais plus tard, sous Louis XIV vieilli, alors que les grands penseurs de la première moitié du xvii^e siècle avaient disparu, l'esprit français s'était transformé ; à la fière indépendance avaient succédé la superstition de l'autorité, la dévotion étroite de la règle, le culte des despotismes. Et en architecture aussi, il fallut désormais obéir plus que comprendre. Il subsiste une curieuse délibération de l'Académie royale d'architecture, à peine créée, qui proclame la magistrature de Vitruve, et en fait une sorte de père de l'Église artistique. Dès lors, ses théories devinrent quasi royales, et le triomphe du module fut presque un article de foi. Le module, ou les controverses sur le module, tinrent la grande place dans l'enseignement, et, chose invraisemblable, le chiffre fut souverain dans le domaine de l'art. Et, malgré l'indépendance incoercible des véritables artistes de tous les temps,

malgré la renaissance momentanée et si brillante des Gabriel et de leurs émules, le chiffre alourdit de plus en plus sa tyrannie jusque dans des temps très récents. Aujourd'hui encore, que de gens croient que l'architecture est un art chiffré, un barème de formules rigides et mathématiques!

Eh bien, non. — L'architecture n'est pas une science de nombres, et s'il était besoin de le prouver, je le prouverais d'un mot, le mot *art*. Sinon, ce n'est pas ici qu'il faudrait l'enseigner! Au contraire, je vous montrerai bientôt que le sens délicat des proportions n'est autre chose que la faculté de percevoir leurs nuances infinies : cette liberté dans l'étude, mais c'est l'honneur même de l'artiste, car là est aussi le péril, condition de la gloire du triomphe.

Je vous parlerai des ordres antiques, et certes je vous en parlerai avec respect et admiration, mais à leur temps et à leur place. Les premiers architectes qui firent des colonnades — et, assurément, c'était une hardiesse — avaient d'abord fait des murs, dans ces murs des portes et des fenêtres. Si ensuite l'étude des ordres a réagi sur ces éléments, il n'est pas moins vrai qu'elle n'a été possible qu'à leur suite. Voilà la méthode logique : commencer l'enseignement par les ordres, c'est l'enseignement de l'image ; commencer par le mur, c'est l'enseignement de la réalité.

Je reviens aux principes.

La science a ses axiomes ; l'art a ses principes. Les uns comme les autres sont la base des études. L'architecture est de tous les arts celui dont les principes sont les plus rigoureux ; mais comme les axiomes, les principes ne se démontrent pas, sinon par l'éternelle supériorité des œuvres qui les ont le plus fidèlement respectés. C'est la constante conformité des œuvres aux principes

qui fait les grandes époques artistiques, ces époques qui méritent le beau nom de classiques, celles dont les œuvres sont dignes de méditation et d'étude, et nous transmettent par d'éloquents exemples la conscience même de l'art à travers les âges.

Les principes ne sont pas une servitude, ils sont une lumière; ils sont aussi la noblesse de l'art, le viatique et le *sursum corda* des artistes. Et, si cela est toujours vrai — plus vous étudierez, plus vous en serez convaincus, — c'est deux fois vrai lorsqu'il s'agit des études. Plus tard, une personnalité dégagée ou des nécessités accidentelles pourront vous conseiller parfois des fléchissements, des transactions. Pendant les études et pour les études, les principes sont inviolables.

Examinons donc ensemble ceux qui devront vous guider, qu'il s'agisse de premiers essais ou d'études supérieures.

Le beau, a dit Platon dans une magnifique définition, le beau est la splendeur du vrai. L'art est le moyen donné à l'homme de produire le beau; l'art est donc la poursuite du beau dans le vrai, et par le vrai.

Dans les arts d'imitation, le vrai c'est la nature; dans les arts de création, dans l'architecture notamment, le vrai se définit moins facilement: pour moi cependant je le traduirai d'un mot: la conscience. Si pour le peintre et le sculpteur le vrai est dans le monde extérieur, pour nous il réside en nous-mêmes.

En nous-mêmes, mais pourvu que nous sachions loyalement nous interroger. Cherchez donc cette vérité intime et profonde, cette vérité de conscience. Vous vous préserverez ainsi de la contagion du succès éphémère, de la tyrannie de la mode, de la servitude du pastiche, du mirage de la fantaisie irraisonnée.

Vous aurez d'ailleurs des guides sûrs, si vous avez la volonté de les suivre. Je vais essayer de vous les montrer.

Les anciens auteurs reconnaissaient trois divisions dans l'œuvre de l'architecte :

La *disposition*, c'est ce que nous appelons la composition ;

Les *proportions*, c'est-à-dire l'étude ;

La *construction*, c'est-à-dire le contrôle de l'étude par la science, et enfin l'exécution.

La composition ne s'enseigne pas, elle ne s'apprend que par les essais multiples, les exemples et les conseils, l'expérience propre se superposant à l'expérience d'autrui.

Et d'ailleurs si, pour l'étude, l'artiste émérite est à peu près certain de sa force, en composition, la part du bonheur journalier est grande. Tel qui, sur un même sujet, rencontrera aujourd'hui une trouvaille, n'aurait rien trouvé hier, ne trouverait rien demain.

Mais retenez bien ceci, car c'est la récompense même des études : cette idée fugitive et hasardeuse, elle ne s'offre guère qu'aux forts ; si elle vient à vous lorsque vous serez préparé par de fortes et sérieuses études, vous saurez la recevoir et en tirer parti, vous pourrez composer ; si, par miracle, elle se présente à l'ignorant, il la laissera échapper ou la torturera sans aucun résultat.

Ainsi pour composer, il faut l'idée, cela c'est le bonheur ; il faut la force des études, c'est le gage de la mise en œuvre de l'idée.

Rarement cette idée sera la conclusion d'un échafaudage de raisonnements ; le plus souvent elle sera synthétique, surgissant entière à votre esprit ; ce mode de création, qui dérouté les théories et les méthodes de la logique traditionnelle, qui dément Bacon et Descartes, c'est *l'intuition*, la vraie genèse de l'idée

artistique. Et le phénomène sera le même, que le sujet soit restreint ou qu'il soit immense.

Dans le plus vaste programme, en effet, vous faites d'abord abstraction des détails pour apercevoir seulement deux ou trois, peut-être quatre ou cinq grands groupes, d'importance diverse, dont vous concevez la proportion réciproque. Lequel devra avoir la position prépondérante, lequel aura la plus grande ou la moindre étendue? Questions toutes de programmes et d'intelligence des besoins et de l'effet. Puis, marchant de l'ensemble aux sous-ensembles, du corps de bâtiment à ses détails, vous avancez facilement, si votre grand point de départ est judicieux, surtout s'il est *trouvé*, réservant au besoin pour l'étude ultérieure bien des détails dont on fait crédit à la composition, pourvu qu'elle présente l'étoffe suffisante, et les cadres les plus propices.

Le raisonnement, la critique, dont je ne prétends nullement faire abstraction, viendront à leur tour, pour contrôler votre conception, car après avoir imaginé, il faut que vous sachiez être les propres juges de votre imagination.

Dans vos compositions, vous serez guidés tout d'abord par la fidélité loyale au programme. Le programme ne doit pas être l'œuvre de l'architecte, il devrait toujours lui être donné : à chacun son lot. L'architecte est l'artiste capable de réaliser un programme, mais ce n'est pas à lui à décider si le client a besoin d'une ou plusieurs chambres, s'il lui faudra ou non des écuries et remises, etc. (je prends ici des exemples familiers). Il est bien vrai que souvent l'architecte ne reçoit pas de programme, et beaucoup de nos édifices les plus considérables ont été construits sans aucun programme, C'est très fâcheux, et savez-vous pourquoi cela est ainsi? C'est que les trois quarts du temps les clients ou les administrateurs ne savent pas ce qu'ils

veulent. N'empêche que ce serait à eux à le savoir, et non à nous.

Ici du moins, il n'en va pas ainsi : vous recevrez des programmes. Je les suppose bien faits, cette hypothèse n'excède pas mon droit. A vous, il appartient de les savoir bien lire.

Un programme vous donne la nomenclature des services, vous indique leurs relations, mais il ne vous suggère ni leur combinaison, ni leur proportion. C'est votre affaire; le programme doit encore moins vous imposer des solutions, et je n'ai jamais compris les prescriptions de ce genre. Autant vaudrait vous tenir la main. Le programme vous laisse la liberté des moyens, mais il faut que vous compreniez bien ce qu'on attend de vous; il faut que vous vous fassiez une idée juste de la proportion des diverses parties, et souvent il arrivera que, matériellement, la chose importante, capitale, tiendra en un mot, tandis qu'il faudra un alinéa pour le détail des dépendances minimes. Lisez-le avec votre intelligence et votre bon sens.

Mais il y a plus : il y a encore la proportion du programme lui-même par rapport à l'ensemble des programmes de l'architecture. Vous avez facilement une tendance à l'exagération, et nous voyons dans vos concours des ordonnances à l'échelle de Saint-Pierre de Rome pour des justices de paix. Erreur de proportion et de goût. Il y a de grands programmes, il y en a de moyens et de petits : mettez-vous à la mesure, car ce n'est qu'ainsi que vous arriverez à la variété dans la vérité, c'est-à-dire au caractère.

Le programme vous indique encore un élément essentiel de composition : l'emplacement, le terrain. L'architecture a bien des domaines : les villes, avec toute la variété de leurs emplacements; la campagne, avec ses horizons et ses entourages; les

bords de la mer, les montagnes; les latitudes très variées même sans sortir de France.

Dans une ville — voyez Paris — les monuments sont en général dans des emplacements monumentaux; pas toujours cependant. Il tombe sous le sens qu'un programme de ministère de la Marine, par exemple, sera le même quel que soit le quartier supposé, et que cependant un ministère de la Marine sera tout autre chose s'il est conçu place de la Concorde, ou dans une rue quelconque. Le Panthéon serait sans doute tout autre s'il n'était sur le sommet de la butte Sainte-Genève, on ne concevrait pas une Cour des Comptes avec l'architecture de l'ancien palais d'Orsay, s'il n'y avait eu la perspective de la Seine et des Tuileries. Et Paris est une ville presque plate. Si vous habitez une ville en amphithéâtre comme Gênes, vous verriez *de visu* ce que vous pouvez déjà constater dans l'ouvrage de Gauthier, tous les programmes recevant à leur tour une solution originale et locale de cette situation toute particulière de la ville.

A la campagne, on devra sentir dans vos compositions la recherche de la vue et de l'aération. Il y a toujours un côté plus attrayant que les autres, et on peut dire que le plan de toute habitation de campagne se compose avec cette préoccupation, avant toute autre, de l'horizon préféré.

Si le terrain est en pente prononcée, cette recherche de la vue la plus belle concourt avec les nécessités de la construction pour vous dicter la composition. Si, en effet, vous avez besoin de bâtiments étendus, de dispositions symétriques, ce n'est que dans le sens des horizontales du plan, autrement dit des lignes de niveau, que vous pourrez les réaliser, à moins de substructions énormes et de remblais ou de déblais formidables. Qu'il s'agisse d'une construction monastique comme la célèbre abbaye

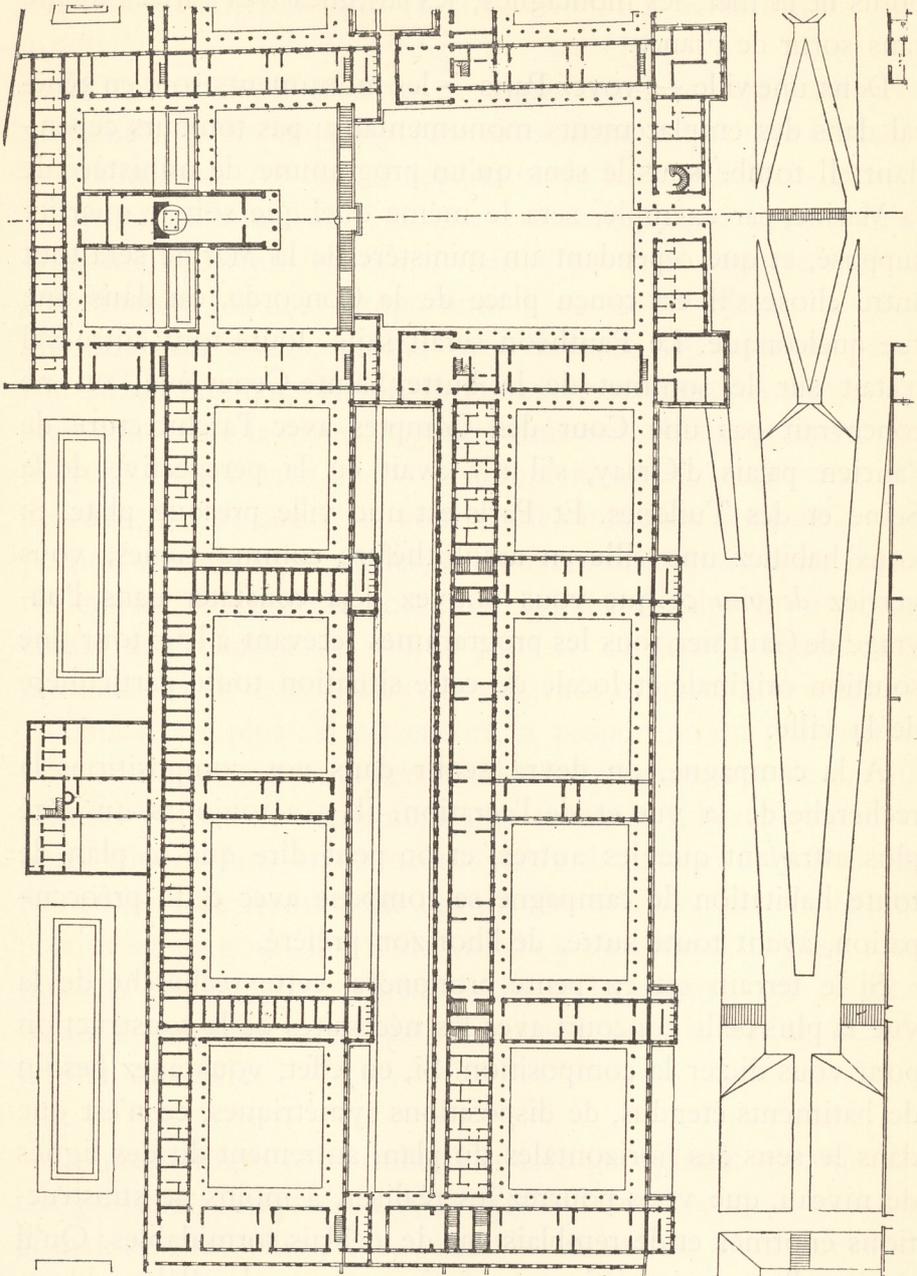


Fig. 21. — Plan de la Maison de Santé de Charenton.

du Mont-Cassin, d'un hospice comme Charenton (fig. 21), ou de jardin comme Saint-Germain ou Meudon, ou encore comme la villa d'Este à Tivoli (fig. 22), ou à Rome la promenade du Pincio, la topographie exige la composition par niveaux successifs, et pour ainsi dire sur les paliers divers d'un escalier.

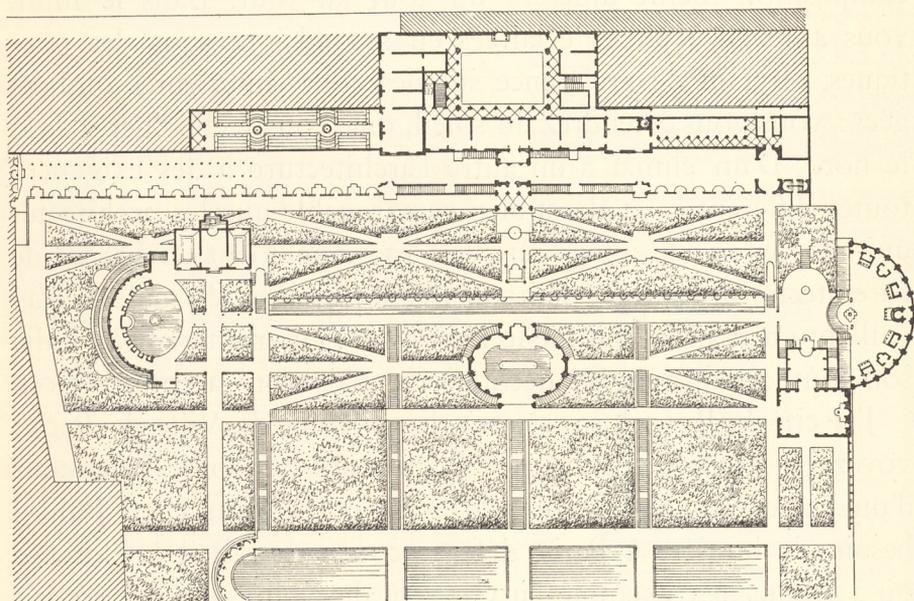


Fig. 22. — Villa d'Este, à Tivoli.

Plus la déclivité est prononcée, plus cette loi s'impose; elle sera donc plus impérieuse encore dans la montagne que sur le simple coteau.

Au bord de la mer, on cherche soit à s'en protéger — comme les habitants permanents, — soit à en jouir comme les hôtes de passage. Composez en conséquence, et s'il s'agit d'hôtels, de villas, de casinos, dites-vous bien que vous n'aurez jamais assez de pièces en vue de la mer. On n'y va que pour cela.

Le programme vous dira simplement : cette construction sera sur tel ou tel genre de terrain ou d'emplacement : c'est à vous

de comprendre toutes les conséquences de cette petite phrase et de vous en autoriser au profit de la variété de vos études.

Voici encore deux programmes identiques : même importance, mêmes services; mais l'un dans un département du nord, l'autre dans le midi. Non seulement l'étude, mais la composition même différera du tout au tout. Dans le midi, vous aurez des pièces éclairées en second jour sous des portiques, ouvrant de préférence sur des cours intérieures ombragées : vous vous défendrez du soleil, que vous rechercherez dans le nord. D'un climat à un autre l'architecture a des exigences toutes différentes; et il est bien remarquable que les architectes qui, au xvi^e siècle, s'inspirèrent si passionnément en France de l'architecture italienne, bien mieux, les architectes italiens travaillant en France, comme le Boccadoro, empruntèrent à l'Italie son goût, ses formes, ses décorations, mais non sa composition.

J'ai cité le Boccadoro, c'est-à-dire l'Hôtel de Ville de Paris; voyez en façade ces immenses fenêtres qui ont toute la hauteur d'un étage (fig. 23), nulle part cela ne se trouve en Italie : besoin de lumière à Paris, défense contre le soleil à Florence ou à Rome, par exemple au Capitole de Rome, qui est en fait un hôtel de ville (fig. 24). Il est curieux de faire un rapprochement entre deux monuments de très grande valeur, presque contemporains, la cour du Louvre (fig. 25) et le palais de la Chancellerie à Rome (fig. 26). Certes, la cour du Louvre est bien inspirée de l'art italien dans son étude et son décor. Mais voyez au Louvre la proportion des baies, en hauteur surtout, comparée à celles de la Chancellerie. A Paris, avec la façade de la Chancellerie, on ne verrait pas clair. A Rome, avec la façade de la cour du Louvre, on serait aveuglé et on brûlerait.

Et ce ne sont pas là de simples nuances. Voyez plutôt ces chiffres :

La surface totale d'une travée de façade est :

Chancellerie	environ	89 ^m m ²
Louvre	—	109 ^m m ²

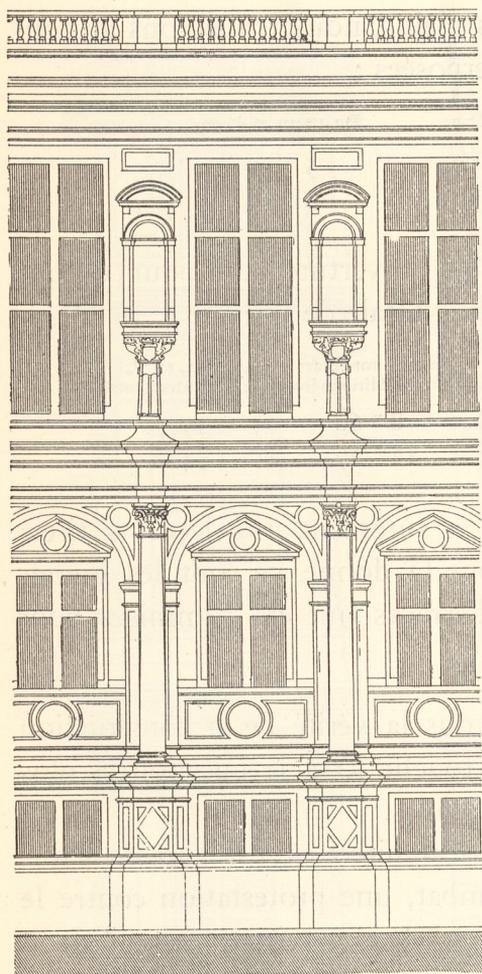


Fig. 23. — Travée de l'Hôtel de Ville de Paris.

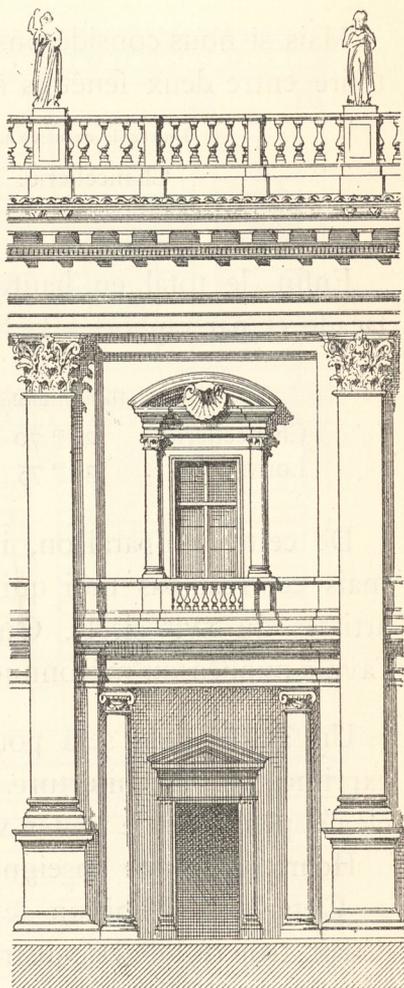


Fig. 24. — Travée du Capitole de Rome.

La surface totale des baies, par travée, est respectivement :

Chancellerie	environ	10 ^m 50 ; soit 11, 80 % de la surface totale
Louvre	environ	22 ^m 75 ; soit 20, 87 % —

Les croisées du 1^{er} étage ont pour hauteur :

Chancellerie	2 ^m 80
Louvre	4 ^m 60

Mais si nous considérons les pleins, nous trouverons au contraire entre deux fenêtres superposées :

Du rez-de-chaussée au 1 ^{er} étage.	Du 1 ^{er} au 2 ^e étage.
Chancellerie. 3 ^m 70	5 ^m 00
Louvre..... 3 ^m 30	3 ^m 90

Enfin, le total en hauteur des ouvertures est pour chaque façade et par rapport à la hauteur totale de l'édifice :

	Hauteur totale.	Hauteur totale des fenêtres additionnées.	Soit, en % de la hauteur totale.
Chancellerie..	24 ^m 70	8 ^m 60	35 %
Louvre.....	22 ^m 75	12 ^m 27	54 %

De cette comparaison, il y a sûrement une leçon à tirer; mais ce n'est pas moi qui vous la donne, ce sont les grands artistes du xvi^e siècle. Que d'erreurs ont été commises pour l'avoir oubliée ou méconnue!

Un autre guide sera pour vous la vérité de la construction exprimée par l'architecture. Je touche ici à la question la plus élevée peut-être de toutes vos études.

Henri Labrouste enseignait : l'architecture est l'art de bâtir. — C'était une définition de combat, une protestation contre le dédain trop réel de la construction chez certaines écoles d'alors. Mais cette définition, pour être plus incisive, était incomplète, et péchait à son tour par l'oubli de la composition artistique. L'architecture conçoit, puis étudie, puis construit.

Mais — et c'est là ce qu'il faut bien comprendre, la construction est le but final de la conception et de l'étude; on ne conçoit,

on n'étudie que pour pouvoir construire. La construction doit être la pensée constante de l'architecte, elle lui fournit l'arsenal de ses ressources, elle limite aussi son domaine. Toute tenta-

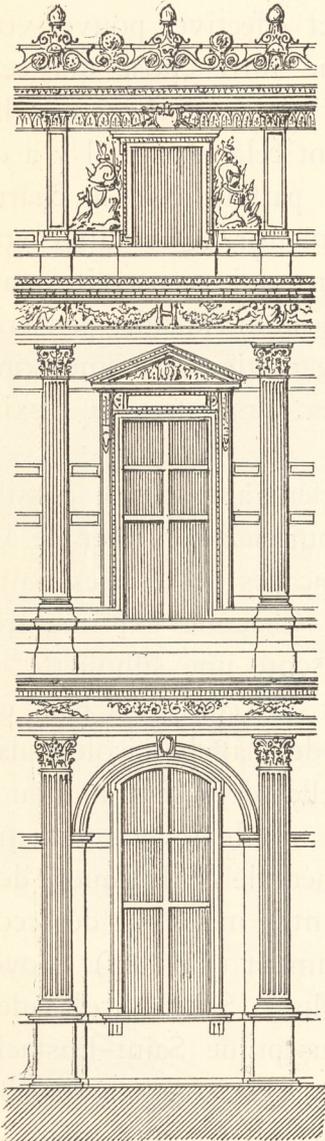


Fig. 25. — De la Cour du Louvre à Paris.

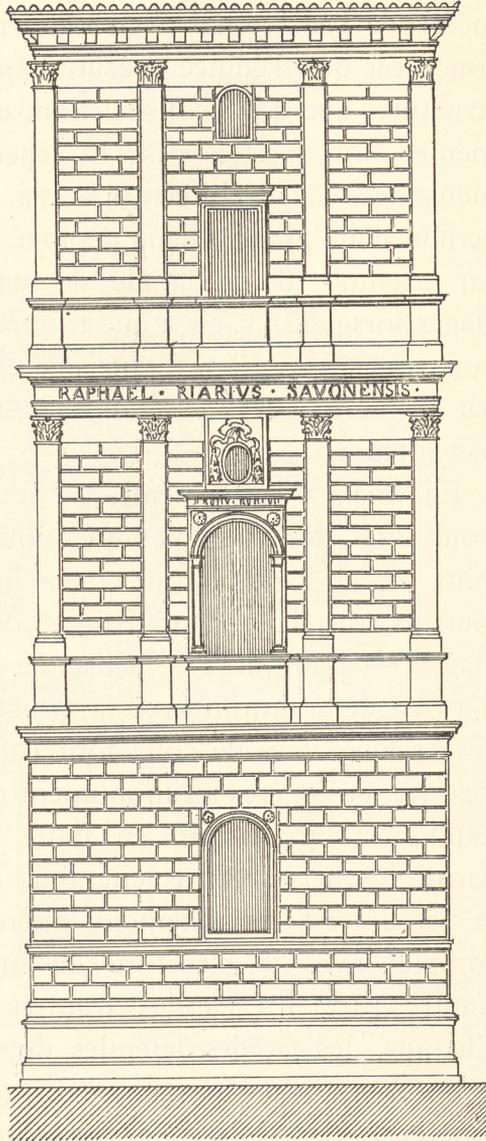


Fig. 26. — Du palais de la Chancellerie à Rome.

tive d'architecture qui ne serait pas constructible ne compte pas, toute forme architecturale qui violerait ou fausserait la construction est vicieuse.

Et si par ce mot *construction* vous entendez la structure même de l'édifice, sa réalité entière et effective, pouvez-vous concevoir que l'édifice exécuté exprime autre chose que cette structure, que cette construction, exprime autre chose que lui-même? Non, n'est-ce pas? Et cependant cela existe; il y a des mensonges en architecture aussi, et parfois avec le charme perfide d'un grand talent déployé à mentir. Que diriez-vous par exemple d'une façade de maison, qui accuserait quatre étages lorsqu'il n'y en a que trois? Question ridicule, penserez-vous — et, en effet, la maison est garantie de ce mensonge par son impossibilité. Mais êtes-vous sûrs que cela n'existe pas ailleurs?

Eh bien, à Paris même, — je préfère autant que possible vous citer des exemples que vous puissiez contrôler de vos yeux, — à Paris, dis-je, voyez les façades des églises Saint-Gervais, ou Saint-Paul-Saint-Louis. Chacune exprime trois étages — pourquoi? — Chacune présente une silhouette qui n'a rien de commun avec la structure de l'édifice, si bien que ces façades, vues de côté, font l'effet de planches isolées dans l'espace, étrangères au monument qu'elles déguisent au lieu de l'annoncer. De même en Italie, de nombreux monuments, parmi lesquels je vous citerai la cathédrale de Lucques, dont la façade est certainement intéressante, mais en désaccord complet avec la structure du monument (fig. 27). Voyez, d'autre part, les façades d'autres églises, Saint-Nicolas-des-Champs, les façades latérales du transept de Saint-Eustache, Saint-Étienne-du-Mont, Saint-Laurent; c'est, avec de sensibles différences dans le style et dans le goût, la structure même du

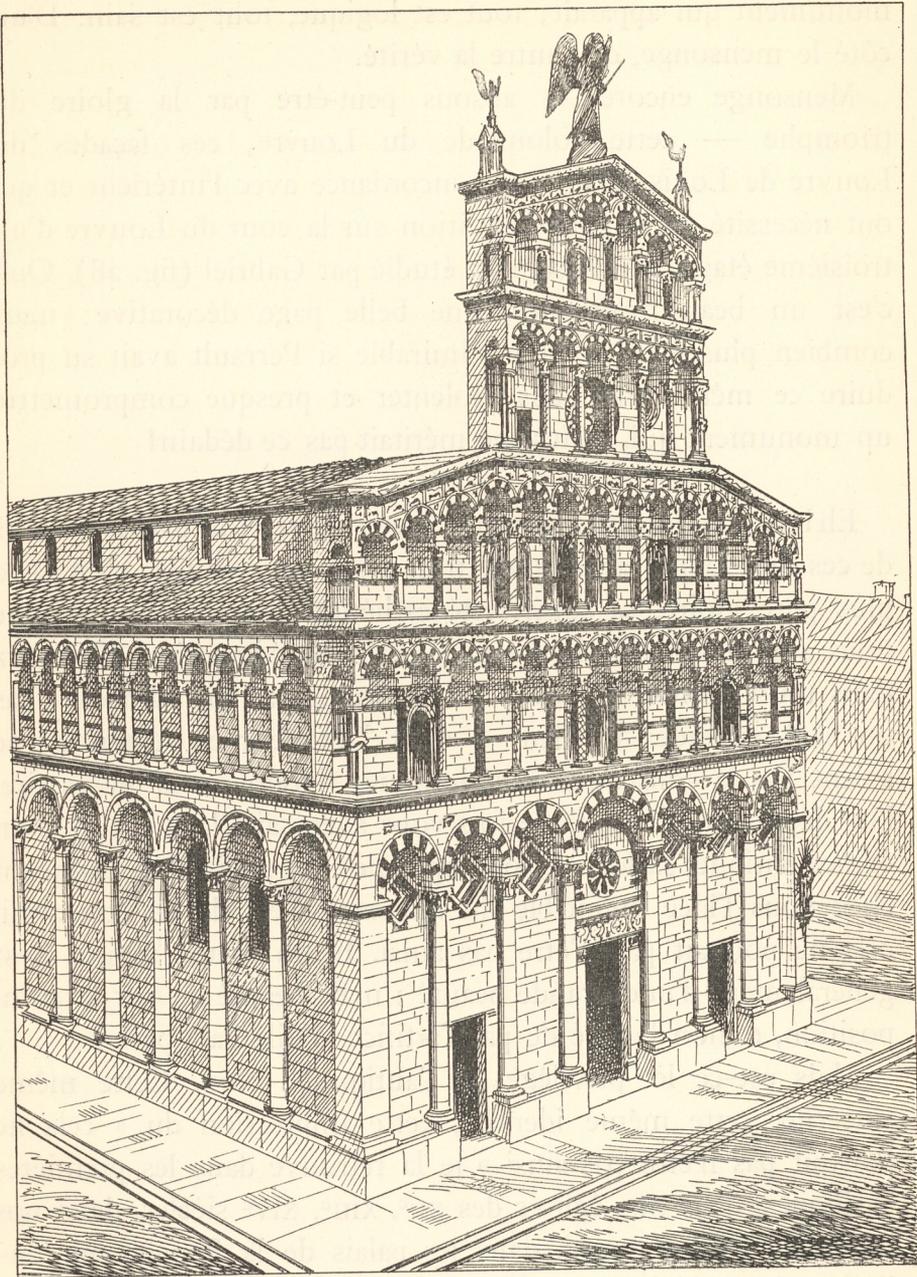


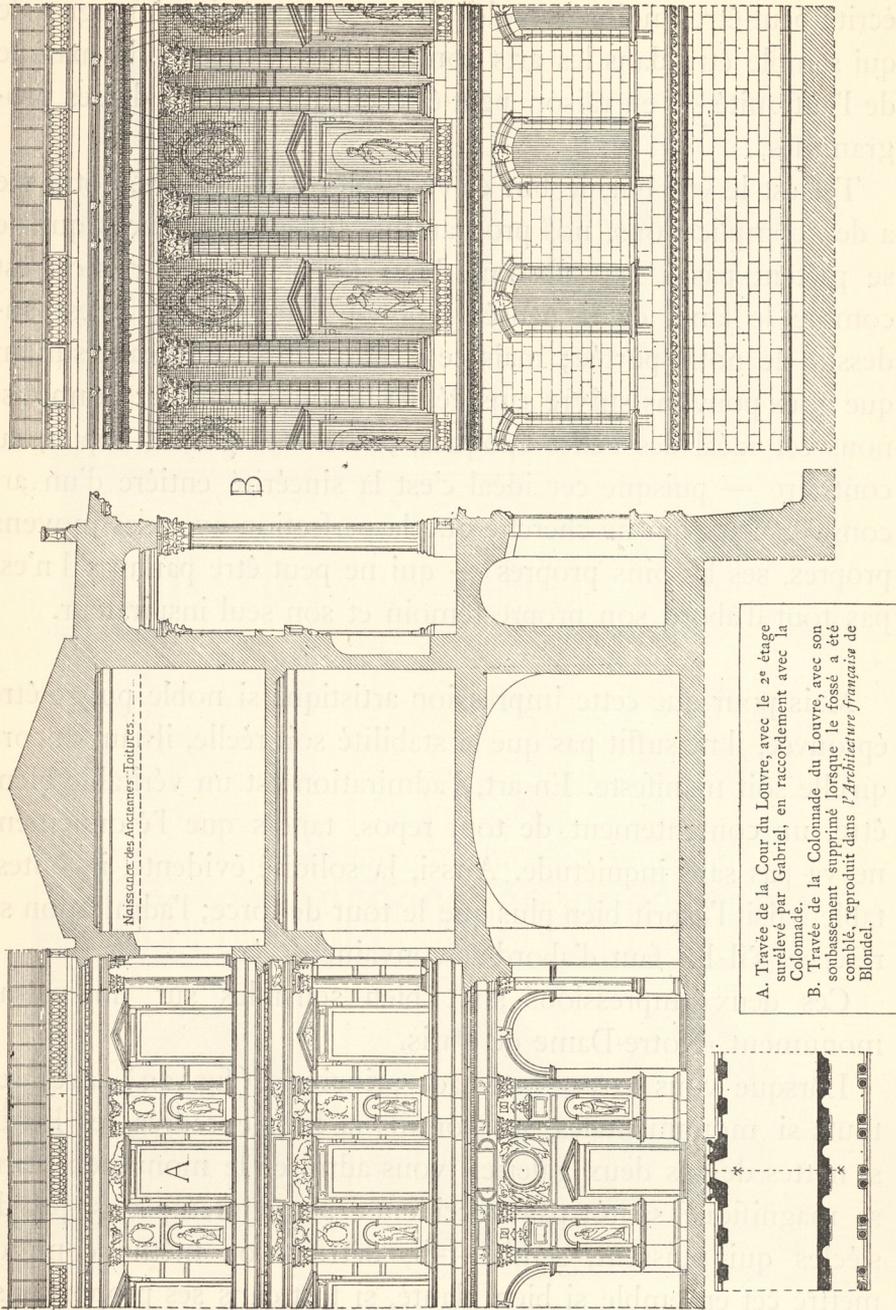
Fig. 27. — Cathédrale de Lucques.

monument qui apparaît; tout est logique, tout est sain. D'un côté le mensonge, de l'autre la vérité.

Mensonge encore — absous peut-être par la gloire du triomphe — cette colonnade du Louvre, ces façades du Louvre de Louis XIV, sans concordance avec l'intérieur et qui ont nécessité après coup l'addition sur la cour du Louvre d'un troisième étage, heureusement étudié par Gabriel (fig. 28). Oui, c'est un beau frontispice, une belle page décorative; mais combien plus belle et plus admirable si Perrault avait su produire ce même effet sans violenter et presque compromettre un monument qui, certes, ne méritait pas ce dédain!

Eh bien, l'architecture antique, invoquée si à tort par les auteurs de ces mensonges artistiques, n'en a jamais commis; c'est là sa plus pure gloire, sa supériorité esthétique, et aussi — puisque nous sommes à l'École — sa supériorité éducatrice. Cherchez dans toute l'antiquité, vous ne trouverez pas un édifice — pas un seul, entendez-le bien — dont l'intérieur et l'extérieur ne soient pas la conséquence réciproque, rigoureuse et nécessaire, l'un de l'autre. Lorsqu'une fois vous avez saisi la structure d'un édifice antique, sa forme, son expression, sa réalisation évoquent chez vous l'idée invincible du *nécessaire*. Cela devait être ainsi, cela ne pouvait pas n'être pas ainsi. Et en même temps, c'est généralement d'une grande beauté : mais beauté de par la composition, et non beauté de par l'artifice. Voilà l'art parfait.

Mais est-ce le privilège de l'antiquité? Non. Cette même sincérité, cette même identité, cette impression du « cela ne pouvait pas n'être pas ainsi » je la retrouve dans les premières basiliques, dans nos églises des XII^e, XIII^e, XIV^e siècles, dans nos hôtels de ville du nord, dans les palais de la Renaissance italienne, dans nos beaux édifices modernes; moins affirmée, moins



A. Travée de la Cour du Louvre, avec le 2^e étage surélevé par Gabriel, en raccordement avec la Colonnade.
 B. Travée de la Colonnade du Louvre, avec son soubassement supprimé lorsque le fossé a été comblé, reproduit dans *l'Architecture française* de Blondel.

Fig. 28. — Cour et Colonnade du Louvre.

écrite peut-être, moins auréolée de cette souveraineté magistrale qui semble être dans les arts comme dans les lettres la marque de l'antiquité — en raison peut-être de la simplicité de ses programmes.

Tel est le vrai but, le but élevé de notre art. Certes, notre vie a des complications, nos programmes ont des exigences qui ne se prêtent pas à l'art abstrait. Mais une noble abstraction est comme le fanal de la pensée : on ne l'atteint pas, il est au-dessus de notre portée ; mais ce n'est qu'en se dirigeant sur lui que nous pouvons suivre sans dévier la route certaine : donnons-nous cet idéal des belles époques, ce ne sera pas les copier, au contraire — puisque cet idéal c'est la sincérité entière d'un art consciencieux qui ne cherche que la perfection avec ses moyens propres, ses besoins propres — qui ne peut être parfait s'il n'est pas tout d'abord son propre témoin et son seul inspirateur.

Mais pour que cette impression artistique si noble puisse être éprouvée, il ne suffit pas que la stabilité soit réelle, il faut encore qu'elle soit manifeste. En art, l'admiration est un véritable bien-être, un contentement de tout repos, tandis que l'étonnement ne va pas sans inquiétude. Aussi, la solidité évidente, incontestable, saisit l'esprit bien plus que le tour de force ; l'admiration se réserve, s'il lui faut d'abord se convaincre.

Ces deux impressions sont bien sensibles sur un même monument, Notre-Dame de Paris.

Lorsque vous voyez la façade principale (fig. 29), avec ses tours si monumentales, ses portails si bien encadrés, les lignes si nettes de ses deux galeries, vous admirez le monument dans sa magnifique santé ; pas d'accidents, pas d'intempéries, pas de siècles qui puissent, semble-t-il, détruire ou même compromettre cet ensemble si bien planté, si fort dans ses proportions ;

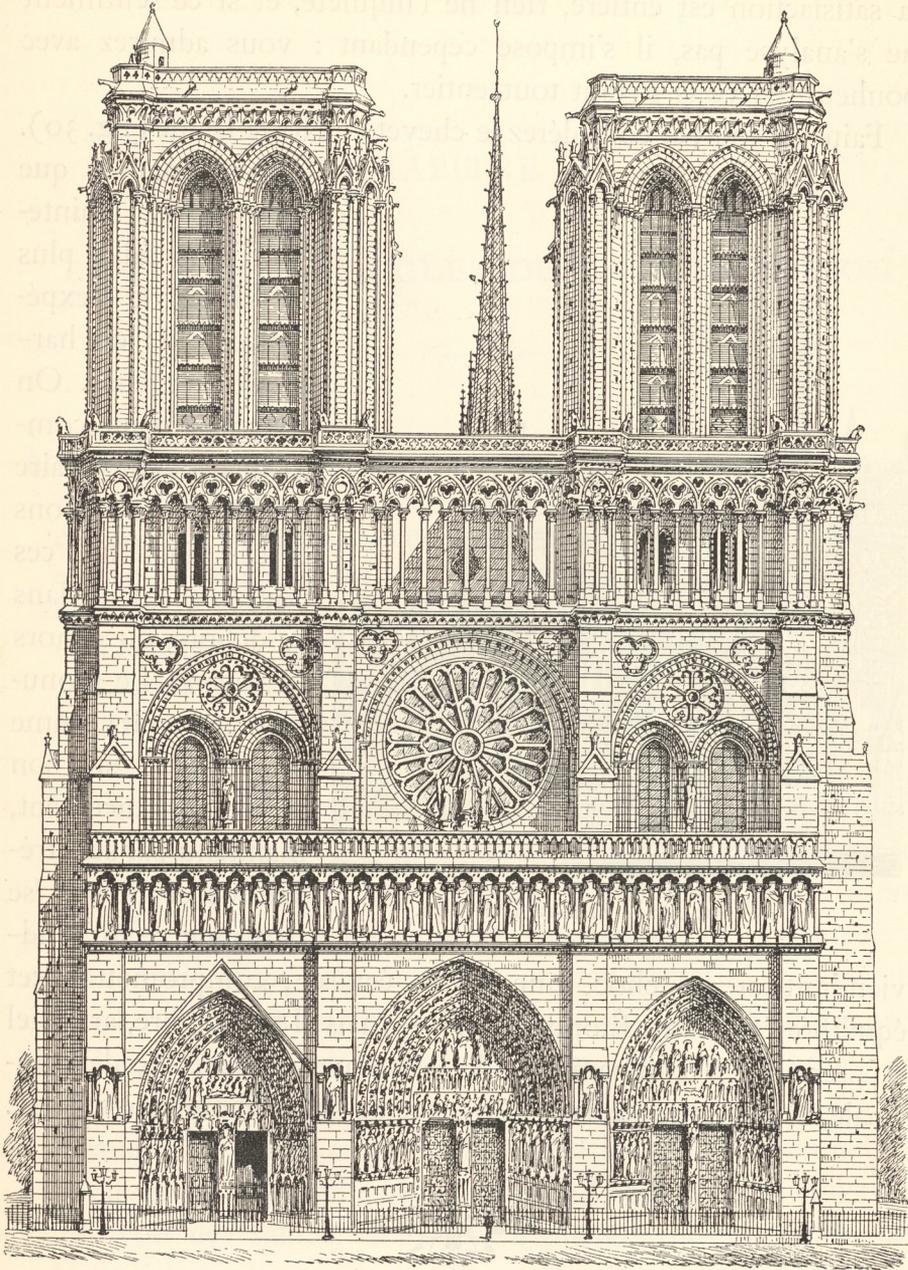


Fig. 29. — Notre-Dame de Paris. Façade principale.

la satisfaction est entière, rien ne l'inquiète, et si ce sentiment ne s'analyse pas, il s'impose cependant : vous admirez avec bonheur, en vous livrant tout entier.

Faites le tour, et considérez le chevet de Notre-Dame (fig. 30).

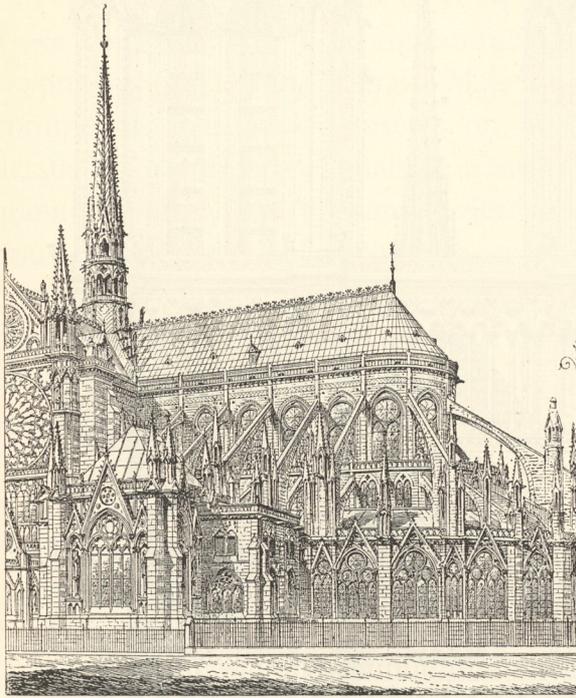


Fig. 30. — Chevet de Notre-Dame de Paris.

Certes, pour ce que vous voyez maintenant, il a fallu plus de science ou d'expérience, plus de hardiesse heureuse. On conçoit à peine comment peuvent se faire équilibre ces actions et ces réactions, ces poussées du dedans au dehors, du dehors au dedans. Le monument apparaît comme un vaisseau sur son chantier de lancement, maintenu par ses étré-sillons, et l'esprit se demande ce qu'il ad-

viendrait si un choc, une pierre écrasée, compromettrait cet équilibre étonnant. Étonnant, oui — mais il faut le dire, artificiel et précaire en comparaison de cette merveilleuse façade principale, si majestueuse dans l'évidence de son inébranlable solidité.

