

## CHAPITRE III

### LES GRANDES RÈGLES DE LA COMPOSITION

---

**SOMMAIRE.** — Les surfaces utiles et les circulations. — De l'économie dans la composition. — L'éclairage, l'aération. — L'écoulement facile des eaux. — Détermination de l'importance des parties du programme en vue de la disposition. — Les sacrifices. — Dispositions utiles, dispositions belles. — La symétrie. — Ce qu'on doit entendre par un beau plan. — Du pittoresque. — De la variété. — Du caractère. — Le caractère condition de la diversité. — La tradition. — Action de l'état social sur l'architecture de chaque époque.

Mais serrons d'un peu plus près les nécessités de la composition. Dans tout programme, du moment qu'il est complexe, il y a deux parts distinctes : d'abord ce que j'appellerai les *surfaces utiles*; puis les communications nécessaires. Pour enlever à cette considération son caractère un peu abstrait, prenons un exemple, et un exemple qui vous soit familier, l'habitation : choisissons si vous voulez un plan de grand hôtel du XVIII<sup>e</sup> siècle (fig. 31).

Les surfaces utiles, ce seront ici toutes les pièces qu'on habite, celles dont on jouit, celles que demande l'habitant. On construit pour avoir des salons, des salles à manger, des chambres, des cabinets, des cuisines, etc.

Mais pour relier tout cela, pour en permettre l'accès, il faudra des communications nécessaires · communications horizontales au moyen de galeries, corridors, antichambres, dégagements; communications verticales au moyen de grands et petits esca-

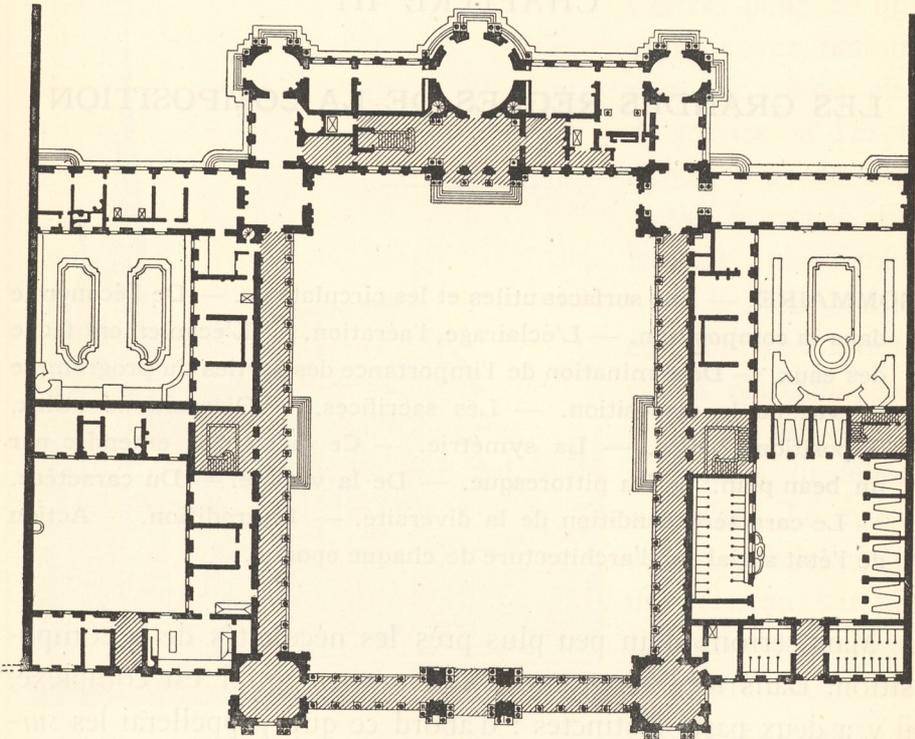


Fig. 31. — Plan d'un hôtel du xvii<sup>e</sup> siècle.  
Les parties hachurées indiquent les circulations.

liers. Cela est inévitable, aussi bien que les cours pour éclairer et aérer l'habitation; ce sont là les surfaces, qu'on ne peut pas dire inutiles puisqu'elles sont nécessaires, mais enfin dont on ne jouit pas, et qui, sans être le but de la construction, en sont la condition nécessaire : je puis les comparer justement à ce que sont les *frais généraux* dans l'industrie.

Eh bien, de même que dans l'industrie il faut chercher à res-

treindre le plus possible les frais généraux, de même dans la composition architecturale il faut restreindre le plus possible les surfaces consacrées aux communications. C'est là l'économie intelligente, l'économie par l'artiste. Mais entendons-nous bien :

Je ne veux pas dire et je ne dis pas que vos escaliers doivent être mesquins, vos galeries ou portiques étroits, loin de là ; mais ne multipliez pas sans motif ces moyens de communication : toute circulation inutile devient un embarras, et contribue même à l'encombrement.

En général, la principale difficulté de la composition est d'obtenir qu'on aille facilement partout, que toutes les parties soient commodément reliées ; plus les moyens trouvés pour cela seront simples, et plus le plan sera clair et fidèle à saisir. Assurez donc les communications, mais sans abus de portiques, galeries, etc. Et c'est ici surtout que vous reconnaîtrez la simplicité comme une qualité exquise de la composition.

A ce point de vue, voyez ces magnifiques plans : les Thermes de Caracalla, les Invalides, notre Palais de Justice (fig. 32), l'Hôtel de Ville de Paris ; vous serez frappés de la simplicité des moyens par lesquels l'architecte a su assurer les communications, et certes sans mesquinerie. Au contraire, plus le parti est simple, et plus vous êtes autorisé à donner de la magnificence à ces circulations dont vous n'avez pas abusé.

Une autre difficulté considérable est celle de l'éclairage de toutes les parties d'une composition. Il faut réagir ou plutôt il faut continuer à réagir contre l'habitude, trop commode, qu'on avait prise au commencement du siècle de toujours prévoir l'éclairage *par en haut*. Consultez à ce sujet le bien curieux premier volume du recueil des grands prix — mais curieux comme exemple à ne pas suivre. Vous y verrez invariablement ce qu'on appelait des plans compacts, avec au moins trois et souvent cinq

ou sept épaisseurs de bâtiments contigus, tout cela inéclairable, sinon par des lanternes de toiture. Aucune aération possible,

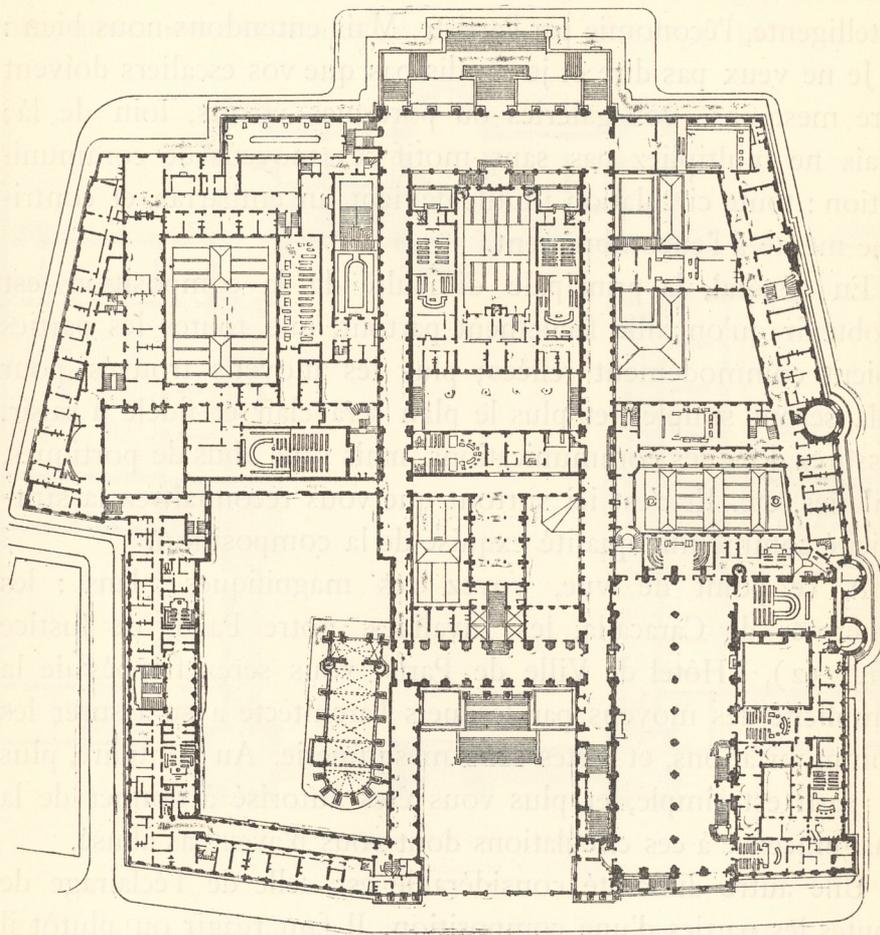


Fig. 32. — Palais de Justice de Paris, 1<sup>er</sup> étage.

l'étouffement assuré; et, chose étrange, il a fallu une lutte acharnée ou la disparition de cette génération pour que la fenêtre — la fenêtre si bonne à ouvrir — fût tolérée dans les compositions en attendant qu'elle fût reconnue nécessaire.

D'où venait cette aberration? Ce serait trop long à déduire; si j'en parle, c'est pour vous avertir que vous en souffrez encore;

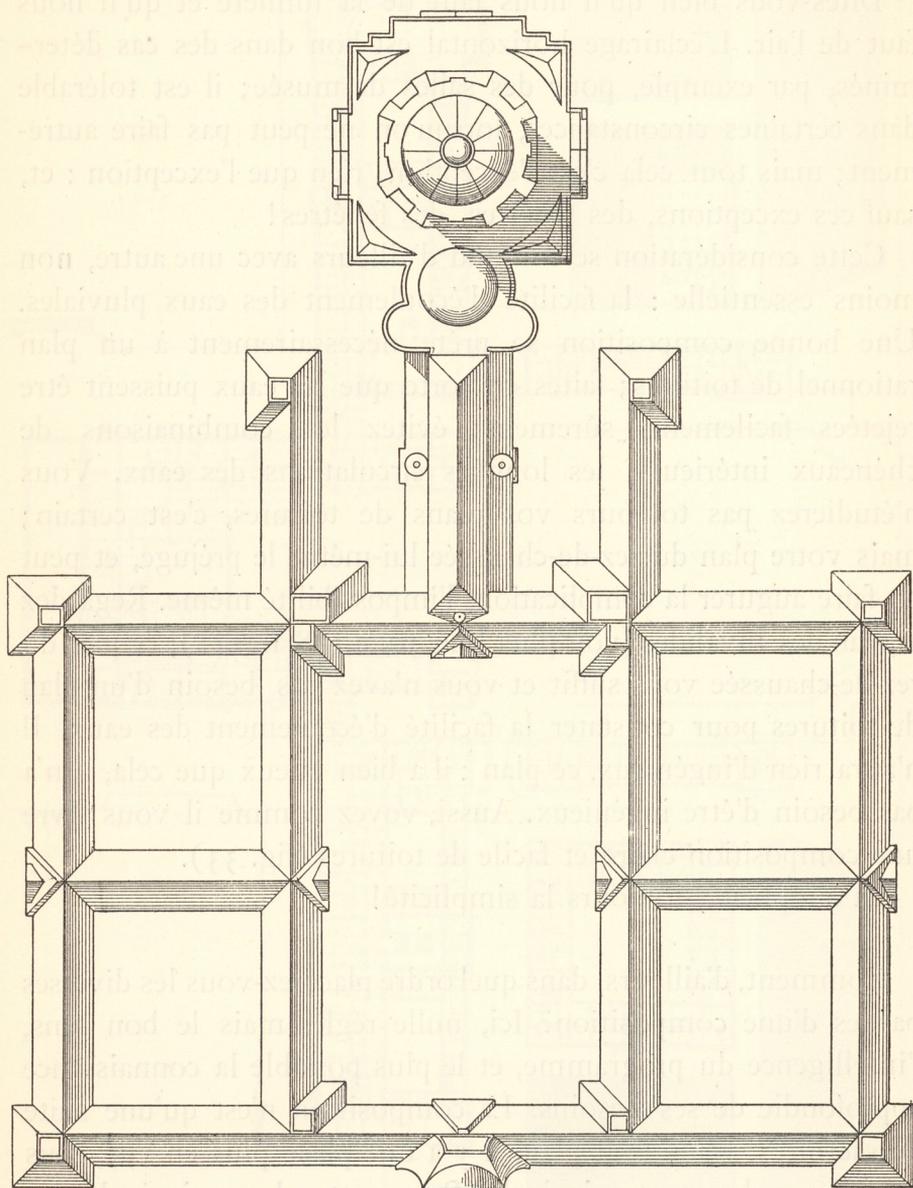


Fig. 33. — Plan de l'Hôtel des Invalides (Toitures).

encore aujourd'hui, vous projetez parfois des salles d'audience éclairées par le haut — une pure monstruosité.

Dites-vous bien qu'il nous faut de la lumière et qu'il nous faut de l'air. L'éclairage horizontal est bon dans des cas déterminés, par exemple, pour des salles de musée; il est tolérable dans certaines circonstances, lorsqu'on ne peut pas faire autrement; mais tout cela c'est l'exception, rien que l'exception : et, sauf ces exceptions, des fenêtres, des fenêtres!

Cette considération se confond d'ailleurs avec une autre, non moins essentielle : la facilité d'écoulement des eaux pluviales. Une bonne composition se prête nécessairement à un plan rationnel de toitures; faites en sorte que les eaux puissent être rejetées facilement, sûrement; évitez les combinaisons de chéneaux intérieurs, les longues circulations des eaux. Vous n'étudierez pas toujours vos plans de toitures, c'est certain; mais votre plan du rez-de-chaussée lui-même le préjuge, et peut en faire augurer la complication, l'impossibilité même. Regardez le plan des Invalides (voir plus loin, page 138, fig. 41); ce plan du rez-de-chaussée vous suffit et vous n'avez pas besoin d'un plan de toitures pour constater la facilité d'écoulement des eaux. Il n'aura rien d'ingénieux, ce plan : il a bien mieux que cela, il n'a pas besoin d'être ingénieux. Aussi, voyez comme il vous livre une composition claire et facile de toitures (fig. 33).

La simplicité, toujours la simplicité!

Comment, d'ailleurs, dans quel ordre placerez-vous les diverses parties d'une composition? Ici, nulle règle, mais le bon sens, l'intelligence du programme, et le plus possible la connaissance approfondie de ses besoins. La composition n'est qu'une suite de sacrifices. Dans tout plan, il y a une place plus en vue, plus centrale, en un mot principale. Pour cette place principale, les

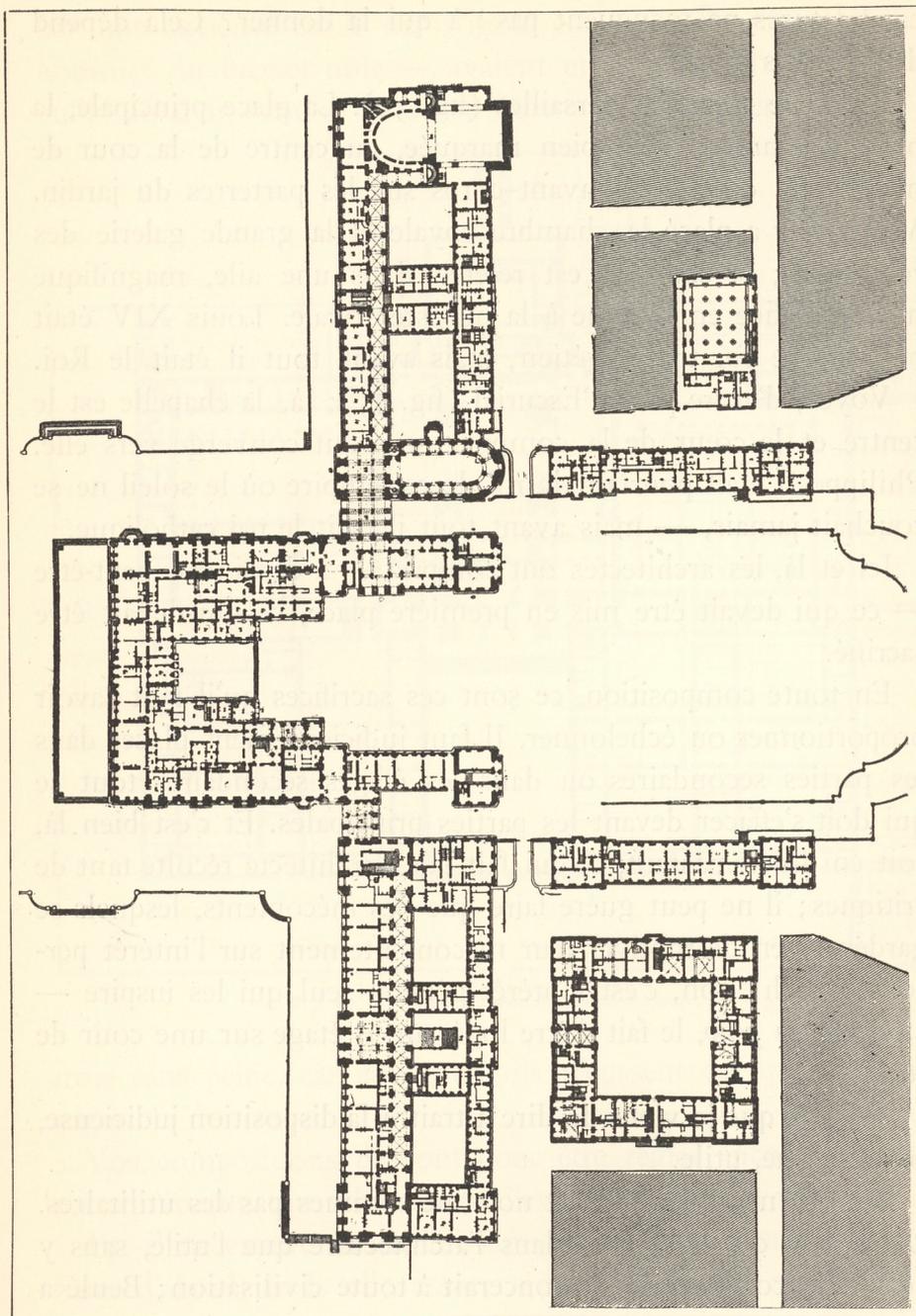


Fig. 34. — Palais de Versailles. Plan du rez-de-chaussée.

candidatures ne manquent pas : à qui la donner ? Cela dépend de bien des choses.

Voyez le palais de Versailles (fig. 34). La place principale, la place d'honneur y est bien marquée, au centre de la cour de marbre, au centre de l'avant-corps sur les parterres du jardin. Mansard y a placé la chambre royale et la grande galerie des réceptions ; la chapelle est rejetée dans une aile, magnifique mais sacrifiée en somme à la majesté royale. Louis XIV était pourtant le roi très chrétien, mais avant tout il était le Roi.

Voyez, d'autre part, l'Escorial (fig. 35) ; là, la chapelle est le centre et le cœur de la composition, tout converge vers elle. Philippe II était pourtant le roi de cet empire où le soleil ne se couchait jamais, — mais avant tout il était le roi catholique.

Ici et là, les architectes ont compris — à demi-mot peut-être — ce qui devait être mis en première place, ce qui devait être sacrifié.

En toute composition, ce sont ces sacrifices qu'il faut savoir proportionner ou échelonner. Il faut judicieusement placer dans les parties secondaires ou dans les étages secondaires tout ce qui doit s'effacer devant les parties principales. Et c'est bien là, soit en dit en passant, ce qui fait que l'architecte récolte tant de critiques ; il ne peut guère faire que des mécontents, lesquels se gardent bien de motiver leur mécontentement sur l'intérêt personnel... oh ! non, c'est l'intérêt général seul qui les inspire — et aussi, *in petto*, le fait d'être logés au 4<sup>e</sup> étage sur une cour de service.

Tout ce que je viens de dire a trait à la disposition judicieuse, économique, utile.

Mais ce n'est pas tout, et nous ne sommes pas des utilitaires. Un peuple qui ne verrait dans l'architecture que l'utile, sans y vouloir encore le beau, renoncerait à toute civilisation ; Beulé a

fait une curieuse étude où il montre que les Spartiates — les hommes du brouet noir — avaient et voulaient avoir un art, qu'ils auraient voulu, là aussi, battre les Athéniens. Et je le

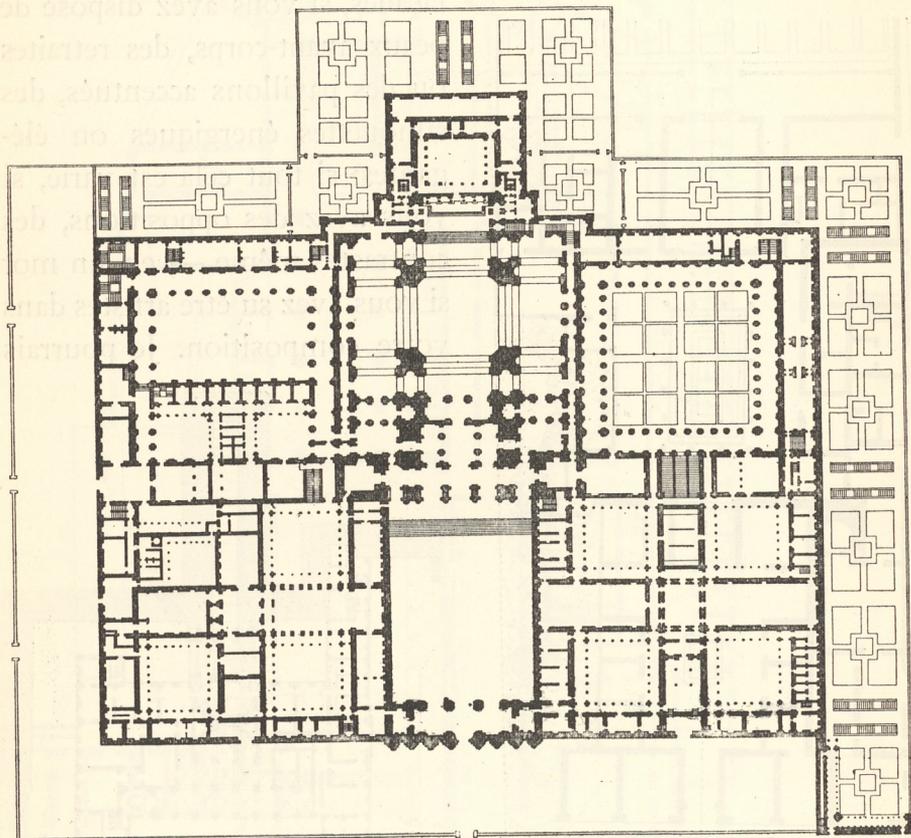


Fig. 35. — Plan de l'Escorial. Rez-de-chaussée.

crois sans peine, car autrement ils n'eussent été que des sauvages.

Vos compositions devront donc être régies encore par cette autre préoccupation : la beauté. C'est l'éternel adage *utile dulci*.

Est-il nécessaire de définir une *belle* composition ? Elle sera *bonne* d'abord, mais elle assurera aussi de beaux aspects. Vos

salons se compléteront chacun par l'effet de tous si vous avez su ménager de belles enfilades; vos cours, si elles se prolongent l'une l'autre par des perspectives habilement ménagées; vos

façades, si vous avez disposé de beaux avant-corps, des retraites ou des pavillons accentués, des silhouettes énergiques ou élégantes; si tout cela est varié, si vous avez des oppositions, des contrastes même — en un mot si vous avez su être artistes dans votre composition. Je pourrais

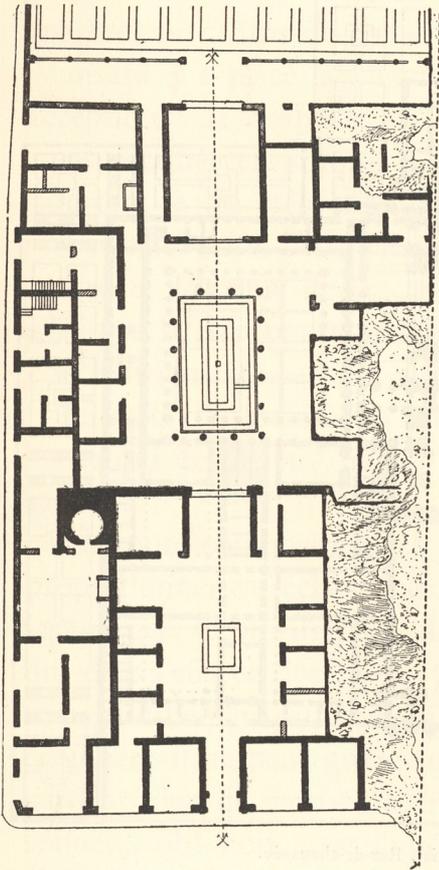


Fig. 36. — Maison de Pansa, à Pompéi.

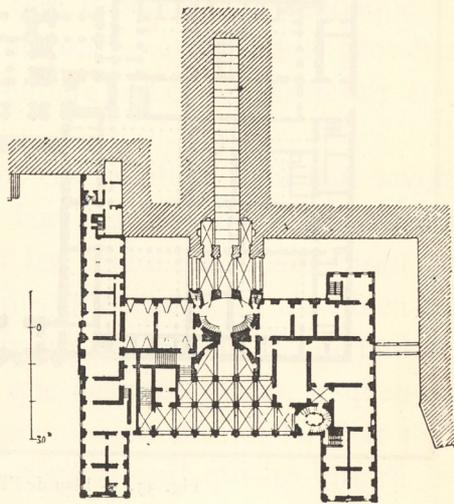


Fig. 37. — Palais Barberini, à Rome.

vous citer un très grand nombre de compositions qui marquent bien ce souci de la beauté : en réalité, toutes le manifestent. Je vous en indiquerai seulement quelques exemples : la maison de Pansa à Pompéi (fig. 36); le palais Barberini à Rome (fig. 37); l'abbaye du Mont-Cassin (fig. 38); je n'aurais

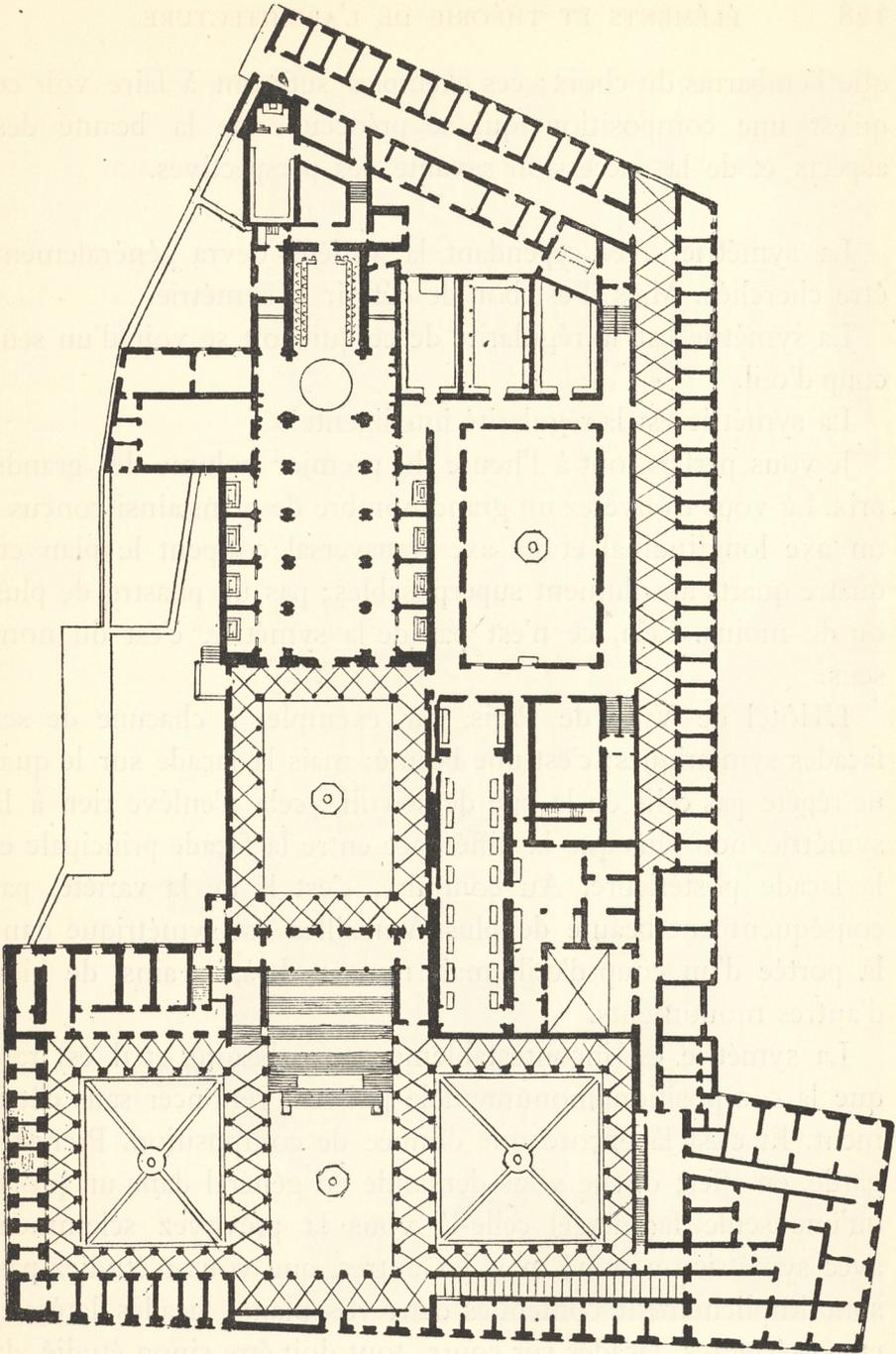


Fig. 38. — Plan de l'Abbaye du Mont-Cassin.

que l'embarras du choix; ces exemples suffiront à faire voir ce qu'est une composition qui se préoccupe de la beauté des aspects et de la succession savante des perspectives.

La symétrie, avec cependant la variété, devra généralement être cherchée. Mais il est bon de définir la symétrie.

La symétrie est la régularité de ce qui doit se voir d'un seul coup d'œil.

La symétrie est la régularité intelligente.

Je vous parlais tout à l'heure du premier volume des grands prix. Là vous trouverez un grand nombre de plans ainsi conçus : un axe longitudinal et un axe transversal coupent le plan en quatre quarts absolument superposables; pas un pilastre de plus ou de moins. Cela, ce n'est pas de la symétrie, c'est du nonsens.

L'Hôtel de Ville de Paris, par exemple, a chacune de ses façades symétriques; c'est une beauté; mais la façade sur le quai ne répète pas celle de la rue de Rivoli : cela n'enlève rien à la symétrie, non plus que la différence entre la façade principale et la façade postérieure. Au contraire, c'est là de la variété, par conséquent une beauté de plus. Versailles est symétrique dans la portée d'un coup d'œil, mais non au delà, et ainsi de bien d'autres monuments.

La symétrie est incontestablement une beauté, et il est rare que la composition monumentale puisse y renoncer sans détrimment. Et c'est là encore une donnée de composition. Prenez-y garde, en effet; on ne vous demande en général dans un projet qu'une seule façade, et celle-là vous la prévoyez sciemment avec symétrie ou non; mais les autres, que vous n'étudiez pas, sont implicitement contenues dans vos plans; façades latérales et postérieures, façades sur cours, tout doit être sinon étudié, du

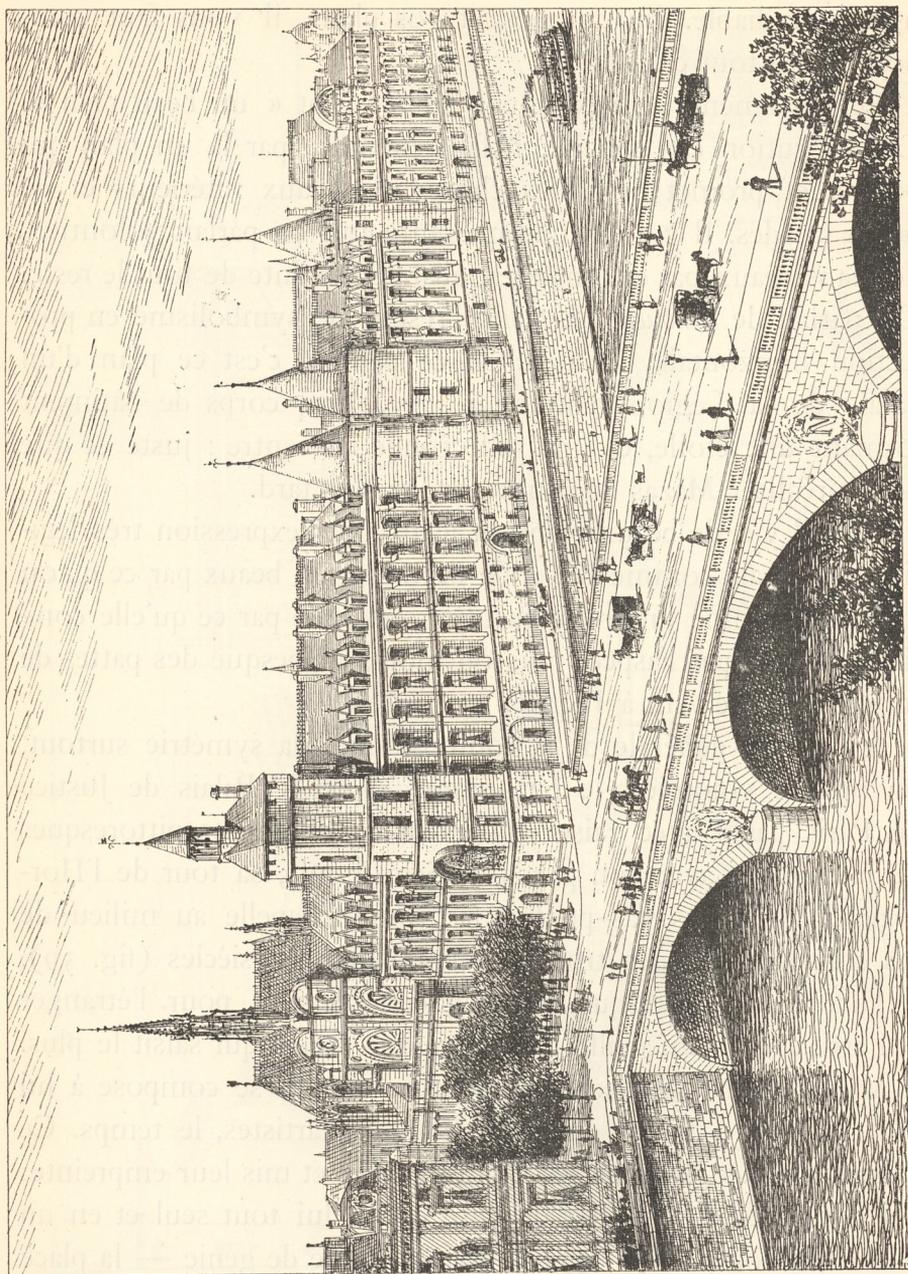


Fig. 39. — Vue du Palais de Justice de Paris.

moins étudiable. En composant vos plans, il vous faut composer aussi tout cela.

Cela m'amène à m'expliquer sur ce mot « un beau plan ». Cette locution est concise, il faut entendre par là un plan qui permet et promet de belles choses, de beaux intérieurs et de belles façades. Il y a quelque quarante ans, on parlait volontiers de plans beaux par eux-mêmes, abstraction faite de tout le reste. On parlait de *silhouettes de plans*, presque de symbolisme en projection horizontale. Le type de ce pathos, c'est ce plan d'un palais de la Légion d'honneur, avec cinq corps de bâtiment formant une étoile, et une salle ronde au centre : juste ce que devait réaliser Mazas quelques années plus tard.

Oui, il y a de beaux plans, et je trouve l'expression très légitime, — mais comme il y a de beaux livres, beaux par ce qu'on y lit, ou comme une belle partition est belle par ce qu'elle contient, et non par l'aspect plus ou moins arabe des pattes de mouche qui servent à l'écrire.

A la tenue générale de la composition, à la symétrie surtout, on oppose volontiers le pittoresque. Ainsi le Palais de Justice de Paris passe avec raison pour un des éléments pittoresques de la capitale, avec son palais de Saint-Louis, sa tour de l'Horloge, sa salle des pas-perdus, la Sainte Chapelle au milieu de ses constructions des trois ou quatre derniers siècles (fig. 39).

J'adore le pittoresque, et bien certainement pour l'étranger qui arrive dans une ville, le pittoresque est ce qui saisit le plus.

Mais on ne compose pas le pittoresque; il se compose à lui tout seul par l'œuvre du plus grand des artistes, le temps. Ce palais de justice, sept siècles y ont travaillé et mis leur empreinte; qui donc oserait se flatter de faire cela à lui tout seul et en un jour? On compose — quand on est artiste de génie — la place de la Concorde; on ne compose ni la place Saint-Marc de

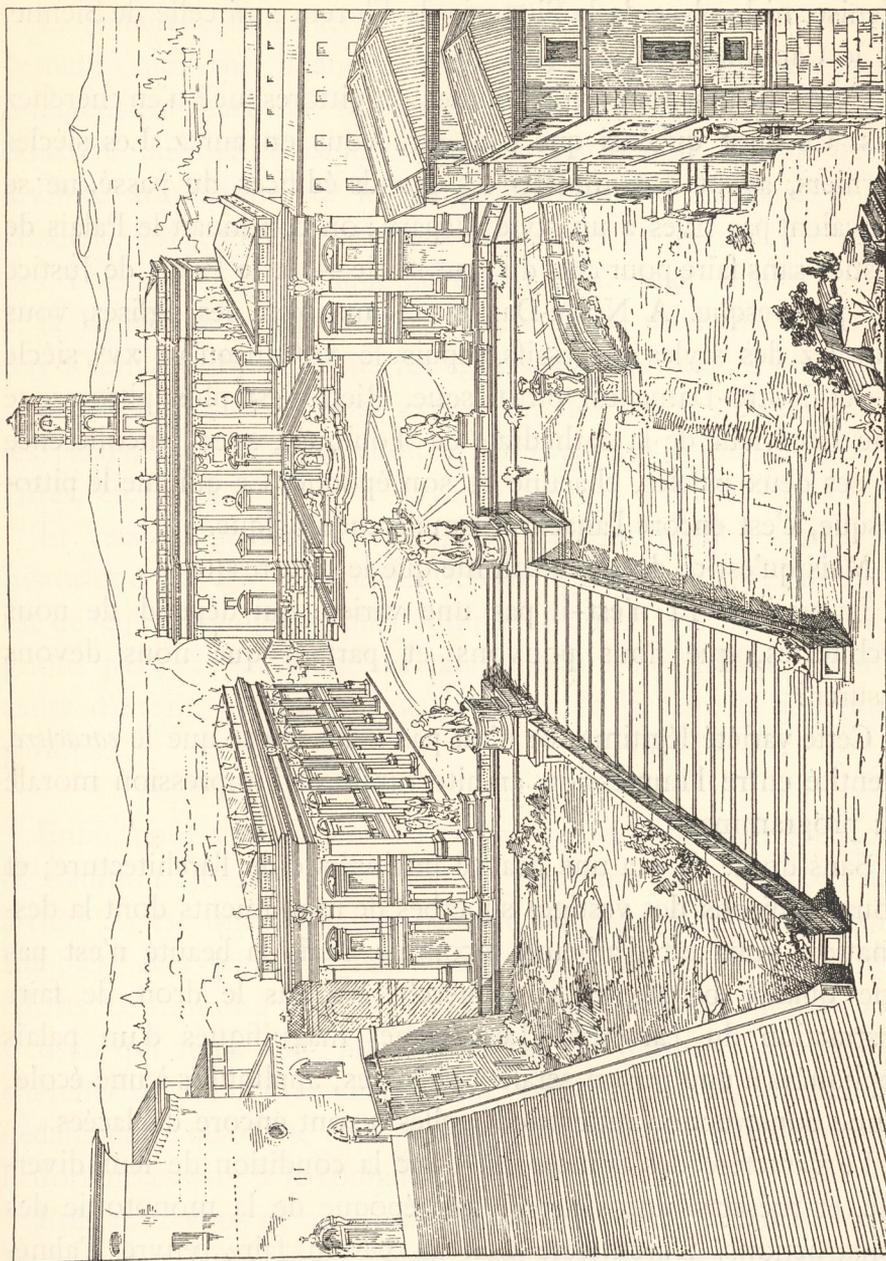


Fig. 40. — Vue du Capitole de Rome (d'après Letarouilly).

Venise, ni la place de la Signorie de Florence, ni celle de Sienne, ni le Capitole de Rome (fig. 40).

Et je vais plus loin : vous voulez du pittoresque ? n'en cherchez pas. Ce n'est qu'ainsi que peut-être vous en aurez. Les siècles derniers, ayant à compléter les grands édifices du passé, ne se croyaient pas rivés à un style disparu ; on continuait le Palais de Justice sans faire pour cela du XIII<sup>e</sup> siècle — et le Palais de Justice est pittoresque. A Notre-Dame, et dans bien des églises, vous trouvez des styles successifs depuis le XII<sup>e</sup> jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle — et Notre-Dame est pittoresque. Rien n'est plus pittoresque que l'intérieur de la cathédrale de Toulouse, avec l'incohérence de ses deux parties, chacune de son époque. Ce qui tue le pittoresque, c'est encore l'anachronisme archéologique.

Mais qu'est-ce donc en somme que le pittoresque ?

La variété. Et n'est-il pas une variété qui dépend de nous architectes, que nous pouvons et partant que nous devons assurer ?

Cette variété légitime, ce n'est pas autre chose que le *caractère*, identité entre l'impression architecturale et l'impression morale du programme.

Sans doute, il y a une beauté intrinsèque de l'architecture ; et nous admirons des vestiges superbes de monuments dont la destination nous est d'ailleurs inconnue. Mais la beauté n'est pas une qualité banale, et sa recherche n'a pas le droit de faire abstraction du caractère. Les formes magnifiques d'un palais appliquées à une prison seraient ridicules ; appliquées à une école, à une construction industrielle, elles seront encore déplacées.

Le caractère des édifices est donc la condition de leur diversité, et préserve une ville ou une époque de la monotonie des constructions. L'architecte doit au besoin faire œuvre d'abnégation et résister lui aussi à la tentation.

La recherche du caractère est d'ailleurs une conception relativement moderne. L'antiquité a bien des édifices nettement caractérisés, mais elle ne paraît cependant pas avoir fait du caractère un mérite capital; ainsi le Parthénon, temple de la divinité athénienne, et les Propylées, porche militaire d'une citadelle, présentent les mêmes éléments; de même les salles des Thermes et la basilique de Constantin. Avec le moyen âge et la Renaissance continués par l'architecture moderne, le caractère s'écrit davantage, dans les églises, les cloîtres, les couvents, dont l'architecture est si spéciale; dans les hôtels de ville, dans les palais, puis dans les édifices administratifs, judiciaires, scolaires, etc.

Et cela ne peut surprendre, c'est la confirmation d'une loi historique souvent constatée. Depuis le christianisme, l'homme est devenu plus divers, plus compliqué aussi : ne nous en plaignons pas, car la variété du caractère dans nos édifices est une cause d'attrait, et une richesse de plus de la langue que nous parlons.

Enfin, pour vous soutenir et vous guider, vous aurez encore la tradition. Je sais qu'à parler de tradition on passe pour un arriéré : c'est une tendance actuelle de dédaigner la tradition. Eh bien, cela revient à tenir pour dignes de mépris les longs efforts continués à travers les siècles par les générations laborieuses qui nous ont précédés. C'est, la plupart du temps, chercher à donner le change sur son ignorance, affecter de dédaigner ce qu'on ne connaît pas, pour n'avoir pas besoin de l'effort nécessaire à le connaître.

Préservez-vous de cette infatuation. Le progrès est chose lente et doit être chose sûre. *Chi va piano va sano, chi va sano va lontano.*

Savez-vous bien ce qui est très fort, et très original? C'est de faire très bien ce que d'autres ont fait simplement bien.

Les plus belles époques d'art sont celles où la tradition était la plus respectée, où le progrès était le perfectionnement continu, l'évolution et non la révolution. Il n'y a pas, il n'y a jamais eu de génération spontanée en art : entre le Parthénon et les temples qui l'ont précédé, il n'y a que des nuances.

C'est d'ailleurs pour les études surtout que la tradition est précieuse. Pour oser s'en dégager, il faut pouvoir la juger; pour juger, il faut connaître. La tradition est un patrimoine paternel : à le dissiper sans prudence, on risque de se trouver errant à l'aventure : au moins faudrait-il avoir su s'assurer un autre abri.

Voilà ce me semble ce qui peut se dire de général sur la composition : essayons de le résumer.

Vous devez être fidèles au programme, vous en pénétrer, et bien voir aussi quelle est la proportion de ce programme, la mesure à observer.

Le terrain, ou l'emplacement, fait varier du tout au tout l'expression d'un même programme ; il en est de même du climat.

Toute composition d'architecture doit être constructible ; tout projet inconstructible est radicalement nul. Tout projet d'une construction plus difficile ou plus compliquée qu'il n'est nécessaire est ou mauvais ou médiocre.

La vérité s'impose à l'architecture ; tout mensonge architectural est vicieux. Si parfois un de ces mensonges se fait excuser à force de talent et d'ingéniosité, il n'en reste pas moins l'impression d'un art inférieur.

La solidité effective ne suffit pas, il faut encore qu'elle soit manifeste.

Dans vos compositions, vous assurerez les communications

nécessaires, mais aussi simplement que possible et sans abus. Vous ferez en sorte que toutes les parties soient bien éclairées, que l'air arrive partout, que les eaux pluviales puissent facilement s'écouler.

La composition procède par sacrifices nécessaires. Une composition sera bonne d'abord, mais il faut aussi qu'elle soit belle. Vous devez donc composer à la fois en vue de l'utilité et en vue de la beauté de l'édifice. Et comme élément de beauté par la variété, vous chercherez le caractère.

Vous aurez ainsi fait ce qui, en architecture, dépend de l'architecte. Car, il ne faut pas se le dissimuler, et à cela nous ne pouvons rien, le grand architecte d'une époque, c'est son état social. Le technicien est un réalisateur, mais ce n'est pas lui qui crée ou qui gouverne les aspirations de son temps, il ne peut que s'y adapter au mieux des intérêts de l'art. Au-dessus des œuvres, au-dessus des programmes spéciaux, il y a le programme des programmes, c'est la civilisation même de chaque siècle, la foi ou l'incrédulité, l'aristocratie ou la démocratie, la sévérité ou le relâchement des mœurs. C'est un lieu commun de faire ressortir l'identité entre l'art de la Grèce et la civilisation de la Grèce; à Rome, vous reconnaissez, à l'exagération croissante du faste et des immensités, l'architecture des empereurs, si différente de celle de la République par ses compositions et ses programmes bien plus encore que par son style ou ses profils. Chez nous, la Sainte Chapelle ou Notre-Dame n'évoquent-elles pas la pensée de saint Louis comme personnification du moyen âge pieux? Et l'architecture des palais de la Renaissance pourrait-elle se concevoir sinon dans son milieu historique? Versailles, la place Vendôme, c'est Louis XIV lui-même, et plus tard la réaction contemporaine de l'école de David, le grand architecte en est Rousseau, comme Chateaubriand est l'architecte de la

contre-réaction qui a suivi, comme nous-mêmes nous sommes entraînés par un mouvement général et complexe qui résulte de nos idées, de nos mœurs, de notre civilisation présente. Aujourd'hui, notre état social est à la fois démocratique et raffiné, ses instincts à la fois utilitaires et luxueux. Vous y êtes trop mêlés vous-mêmes pour pouvoir y échapper, — et d'ailleurs pourquoi vous isoleriez-vous dans l'anachronisme? Soyez les artistes de votre temps — cela peut toujours être une noble mission.

Après vous avoir dit ce qu'est la composition dans ses très grandes lignes, je vous entretiendrai maintenant de la proportion, ou plutôt peut-être des proportions.

