

## APPENDICE

---

**SOMMAIRE.** — Considérations générales sur l'architecture funéraire.

— Les monuments commémoratifs et décoratifs. — L'architecture militaire. — Les jardins. — Les voies publiques.

Conclusion.

Avec l'étude, un peu longue sans doute, des édifices religieux, je n'ai pas épuisé les sujets que l'architecte doit connaître, cependant je suis arrivé peut-être au terme des *Éléments*.

Ainsi, l'architecture funéraire, qui a toujours procédé directement de l'architecture religieuse, comporte en général un ensemble restreint qui est un tout par lui-même plutôt que la combinaison ou l'assemblage de ces matériaux de la composition que j'ai cherché à vous faire connaître. Un tombeau admirable, comme certaines pierres tombales, comme des sarcophages antiques ou chrétiens, comme les monuments adossés dans un grand nombre d'églises, est par lui-même une composition, et non un élément de composition. Si la sépulture est collective, comme au *Campo-Santo* de Pise, c'est en somme un portique, voûté ou charpenté; ou ce sera la Coupole des Invalides ou les caveaux de Saint-Denis, réunions de sépultures illustres, monuments funéraires qui relèvent de l'architecture religieuse.

De même l'édifice commémoratif, souvent magnifique lorsque par exemple il s'appellera la Colonne Trajane, est en général

très simple en tant qu'éléments. L'arc de triomphe se résume dans une arcade, le trophée dans une sculpture, la statue ne demande à l'architecture qu'un piédestal.

Le monument décoratif, lorsqu'il n'est que décoratif, est aussi d'une conception très simple; ainsi par exemple la fontaine décorative, si elle est adossée comme dans des proportions restreintes la Fontaine Gaillon à Paris, ou comme dans des proportions monumentales la Fontaine de Trévi à Rome, est, en tant qu'éléments, une simple arcade; la fontaine isolée comme celles de notre place de la Concorde, c'est en somme un bassin, un fût, une vasque. Tout cela est très varié, très noble ou vulgaire, selon le talent de l'auteur; riche en exemples, compositions d'un jet mais non combinaison d'éléments. Et si nous nous élevons jusqu'au caractère décoratif de monuments dont la décoration n'était pas le seul programme, nous voyons que tout ce qui par son emplacement mérite de concourir à l'embellissement d'une ville devient monument décoratif. Les magnifiques édifices de la place de la Concorde, la colonnade du Louvre, les hôtels de ville du Nord se présentent certes avec un caractère décoratif que leur programme intrinsèque n'exigeait pas. J'ai déjà signalé en passant cette nécessité d'accommoder la réalisation d'un programme aux exigences d'un emplacement décoratif : avant d'être un hôtel du Garde-meuble ou un Ministère de la marine, les monuments de la place de la Concorde sont d'abord le frontispice d'une place qu'on a voulu et qu'on a su faire unique au monde par la noblesse de l'architecture. Tout ce dont je vous ai parlé — habitation, édifices d'enseignement, d'administration, théâtres, églises, etc. — peut et doit, selon les circonstances, être ou n'être pas un édifice décoratif. C'est la question de caractère, de mesure et de goût qui s'impose à l'architecte : qu'il fasse une œuvre très simple ou très

grandiose, dans un cas comme dans l'autre il ne doit pas s'exposer à entendre dire : *Non erat hic locus.*

Pour l'architecture militaire, et à part les ouvrages de défense comme les fortifications qui nous échappent, je pourrais encore dire que c'est avant tout une question de caractère qui se pose. Dans les édifices militaires on habite, on s'instruit, on administre ; et les nécessités des éléments ne varieront guère, que l'édifice soit militaire ou civil. Une salle de cours par exemple présentera les mêmes nécessités dans une École militaire comme Saint-Cyr ou dans un ensemble universitaire comme la Sorbonne. Mais le caractère sera autre ; et par caractère je n'entends pas seulement la décoration superficielle : peu m'importe qu'il y ait ou non, en peinture ou en sculpture, des trophées, des canons ou des grenades ; le caractère ce sera la simplicité rigide de la composition, le sérieux de l'architecture, l'expression affirmée de la discipline. Là encore les beaux exemples abondent, et déjà à l'occasion de divers éléments j'ai été heureux de vous en montrer quelques-uns.

Avec les jardins, dont les éléments sont fort simples comme architecture, — perrons, bassins et fontaines, terrasses, etc., — il faut souhaiter à l'architecte le goût et la souplesse ; la souplesse qui le dirigera très différemment suivant les emplacements, les vues, les horizons ; le goût qui lui rappellera sans cesse que l'élément par excellence du jardin est la Nature. Il n'y a pas de motif architectural qui vaille de beaux arbres ou de belles vues, et rien n'est triste comme un jardin où la pierre se montre trop. Un jardin devrait toujours se composer et s'étudier sur place, et l'artiste ne doit pas oublier ici qu'il a l'honneur de collaborer avec un autre artiste, bien autrement fécond et varié qu'il ne peut l'être, la Nature elle-même. A s'en souvenir toujours il ne risque pas de s'égarer.

L'architecture des voies publiques est avant tout l'architecture de ce qui les borde. La place Vendôme tire sa beauté de la beauté de ses édifices. Il y aurait cependant matière à de belles conceptions artistiques dans l'établissement même du plan des villes — non pas des villes qui s'improvisent et ne peuvent être que monotones, — mais des villes qui s'étendent et se modifient. Les villes sont surtout créées par le temps et le hasard ; des causes indépendantes de la volonté de l'homme sont déterminantes dans leur constitution : ainsi la courbe d'une rivière, les reliefs de collines ; et un plan de ville peut être combiné avec souci de l'art ou ne viser uniquement que la circulation utilitaire. Des exemples illustres, tels que la place d'Armes de Versailles, avec ses avenues concentriques, la place de la Concorde, celle de Saint-Pierre de Rome montrent bien qu'une ville aurait beaucoup à gagner si les artistes étaient tout au moins consultés en pareille matière. Peu à peu on les a évincés de ce domaine ; il semble qu'on revienne à reconnaître l'utilité de leur intervention, et on a vu depuis quelques années des architectes appelés à collaborer à la création de ponts ou d'autres ouvrages dont ils ont été longtemps écartés. Mais n'acceptons pas ici l'idée, fût-elle gracieuse d'intention, que l'architecte ne doive intervenir que comme décorateur ou comme enjoliveur, si le mot est français. Là comme ailleurs, c'est la composition même qui est la condition première de la beauté : le Pont du Gard avec ses pierres tout unies est un chef-d'œuvre, parce que ses proportions ont suffi à en faire un chef-d'œuvre.

Enfin, il y aurait un sujet bien vaste et bien complexe : entre tous les éléments que nous avons vus il faut dans toute composition des jonctions, des accès, des circulations dans un même étage ou d'un étage à l'autre. Ce sont les vestibules, les cours,

les portiques ou galeries, les corridors, les escaliers, etc. Si nous avons vu tout cela en tant qu'éléments d'architecture, je ne vous en ai pas parlé comme éléments de composition, car cela ne peut se classer sous aucune rubrique spéciale. La nécessité des circulations s'impose aussi bien dans l'habitation que dans l'édifice administratif, hospitalier, etc. Dans la mosaïque qu'est toute distribution, il y a le ciment qui agglomère et réunit les diverses parties. Puis, j'aurais à montrer comment des dispositions arrêtées en plan commandent des dispositions de façades, ou comment des volontés de façades peuvent réagir sur des dispositions en plan. Tout cela échappe à la règle et à la classification, en raison de l'infinité des cas spéciaux ; et cependant, là est souvent la clef de la composition et de l'étude. Là, il faut une habileté qui s'acquiert par l'exercice et l'expérience, mais il n'y a guère peut-être de théorie à pouvoir formuler.

Et cependant, je l'essaierai sans doute un jour. Quant à présent, je préfère vous faire un aveu. Tout ce que je viens de vous dire pour excuser des lacunes, ce sont peut-être de mauvaises raisons. Voulez-vous me permettre de vous donner les plus vraies ?

En commençant ce cours, qui devait s'achever en trois années et qui déjà en a duré quatre, je ne pouvais mesurer avec certitude son étendue. Le sujet, ou les sujets m'ont entraîné, et il faut que je m'arrête. J'ai voulu du moins exposer devant vous ce qui nécessite le plus une étude successive d'éléments. Lorsque je recommencerai ce cours, je m'efforcerai de vous retenir moins longtemps, de vous dire les mêmes choses avec un peu moins de développement, et de pouvoir par conséquent faire entrer dans le cadre normal du cours toute cette dernière partie pour laquelle j'aurai beaucoup à préparer. Vous comprendrez, j'en suis sûr, que c'était un travail singulièrement ardu de

composer pour la première fois un enseignement qui n'a pas de précédents, et dont j'avais moi-même à acquérir l'expérience. Autant qu'il dépendra de moi, la seconde exposition sera plus complète que la première : mon ambition serait de faire toujours mieux ; s'il arrivait que mes efforts dussent me trahir, ne doutez pas du moins de ma volonté<sup>1</sup>.

## CONCLUSION

J'ai essayé de passer en revue les premières connaissances que devra posséder l'architecte. Je sais trop combien il se trouve de lacunes dans cet essai : mon excuse, c'est que pour traiter complètement un sujet aussi vaste que la Théorie de l'Architecture, il faudrait une bibliothèque entière, et la vie de plusieurs hommes. Je me suis donc tenu dans les limites que je m'étais dès l'abord fixées, un livre d'Éléments. En matière d'art en effet, l'enseignement didactique ne peut guère dépasser les éléments.

Mais ne soyons jamais dupes des mots. L'étude des éléments n'est pas une étude d'ordre inférieur, loin de là. J'entends souvent répéter ces inanités sonores : « école supérieure, enseignement supérieur, études supérieures », et je me demande, avec le plus sincère désir de comprendre, ce que cela peut bien vouloir dire. Ce qui fait l'étude supérieure, c'est la supériorité de l'étudiant ou de la méthode et non de l'objet étudié ; lorsque Duc eut fondé le prix qui porte son nom pour les « hautes études d'architecture » on n'a jamais pu définir ce terme qui comprend en réalité tout ce que l'architecte peut étudier, depuis et y compris les premiers éléments, s'il les étudie avec hauteur d'esprit.

1. Les matières qui ne sont qu'indiquées dans ce dernier chapitre feront l'objet d'une publication supplémentaire que l'auteur s'efforcera de pouvoir mettre au jour le plus tôt possible.

Ce qui fait l'étude inférieure au contraire — et à « supérieure » correspond nécessairement « inférieure » — c'est l'étude incomplète, hâtive et légère, l'infériorité cette fois encore de l'étudiant ou de la méthode, et non de l'objet étudié.

Ainsi donc, entre l'idée d'étude des éléments et l'idée d'études supérieures il n'y a aucune contradiction. Qui donc, en peinture, oserait dire que l'étude du corps humain soit une étude inférieure ? Ce n'est qu'un élément cependant, l'élément de toute composition. Et certes, si j'avais réussi à exposer de façon claire et complète les éléments de la composition architecturale, je croirais n'avoir fait chose ni si aisée ni si indifférente ; car j'aurais enseigné tout ce qui peut s'enseigner en architecture, en réservant au conseil personnel ce qui échappe à l'enseignement collectif : le bonheur de la composition.

Mais si le but du livre était facile à définir, il était moins facile à atteindre ; pour le bien faire, il faudrait tout connaître, tout juger, tout décrire. Ce n'est pas la tâche d'un homme. Aussi j'imagine que quelque jour un professeur qui aura consacré lui aussi sa vie à l'étude et à l'enseignement pourra sur les mêmes matières faire œuvre plus complète et plus parfaite, mais il ne pourra pas plus que moi pousser à fond l'étude de chaque sujet : car pour cela, ce n'est pas un livre, c'est une bibliothèque qu'il faudrait.

Cette bibliothèque n'existe-t-elle donc pas ? La bibliothèque documentaire, oui ; la bibliothèque didactique, non.

Au point de vue de l'enseignement, il serait bien désirable que des hommes — des artistes — désignés par leurs études spéciales et par les circonstances qui les ont fait pénétrer plus avant que d'autres dans la connaissance d'un sujet, voulussent bien traiter ce sujet *pour les élèves*. L'un aborderait les édifices d'enseignement, l'autre les édifices hospitaliers ou pénitentiaires,

et ainsi du reste. Alors et alors seulement, on aurait par cette bibliothèque didactique le véritable cours de théorie de l'architecture tel qu'il est permis de le concevoir, mais tel qu'il n'est pas au pouvoir d'un homme seul de le réaliser. J'en aurai du moins indiqué peut-être le canevas.

Que d'ailleurs cela se fasse ou non, l'enseignement aura fait ce qu'il pouvait faire. Mais il demande en tous cas, et instamment, qu'on ne lui prête pas des intentions qui ne sont pas les siennes. Chaque fois qu'une pensée est exprimée dans des lignes d'impression, on est trop porté à croire que dans l'esprit de l'auteur elle constitue une certitude; la chose professée *ex-cathedra* prend un caractère d'aphorisme ou d'article de code : il semble du moins qu'il en soit ainsi, car ni le lecteur ni l'auditeur n'assistent aux hésitations et aux doutes qui ont précédé ces expositions en apparence doctrinaires. Et pourtant, nous n'avons pas dans l'enseignement artistique ces quasi-certitudes qui font l'autorité de l'enseignement des sciences. Nous devons être judicieux, persuasifs, mais non pas péremptaires. Dans ce que nous pouvons dire, il y aura toujours à prendre et à laisser, un choix à faire selon le goût et le tempérament de chacun. Mais du moins le professeur aura rempli une grande partie de son rôle s'il a fait comprendre qu'en architecture tout est sujet de penser : de penser autrement que lui, soit, mais en se pénétrant du moins de cette conviction qu'il faut savoir pourquoi on fait ce qu'on fait, ainsi, et non autrement.

C'est cette idée que j'ai si souvent exprimée par ce mot qui la résume : VÉRITÉ. Je ne sais si je fais erreur : il me semble qu'aujourd'hui la Vérité n'a plus que des fervents, que si tout n'est pas vrai, tout s'efforce au moins de l'être, que si la Vérité est parfois trahie, c'est par l'impuissance et non par la volonté : telle est bien, je crois, la pensée commune de tous les artistes.

Et cependant, cette pensée, cette aspiration saine et vivifiante est, en fait, tenue en échec par la persistance de l'habitude néfaste de l'imitation irraisonnée : il semble que, plus que jamais, nous soyons les victimes volontaires du pastiche, le danger le plus redoutable qui puisse menacer les arts dans leur source vitale elle-même. Je crois, j'espère, que cet état morbide ne durera pas : il faut qu'il guérisse — ou c'est la mort !

Le jour où l'on sera dégoûté et délivré du pastiche, où il ne se trouvera plus une clientèle de prétendus amateurs et connaisseurs pour imposer la fameuse recherche des *styles*, où l'artiste fera peut-être lui-même, dans sa bibliothèque ou dans son esprit, l'auto-da-fé salutaire que font les amis de don Quichotte pour venger sa raison, alors les aspirations à la Vérité pourront devenir fécondes et créatrices. S'affranchir de la servitude du passé, de tous les passés, c'est libérer l'avenir. L'imitation est esclave, rien n'est plus vrai : la Vérité, c'est la Liberté.

Car la Vérité est libérale ; elle est généreuse car elle est puissante. A la servilité de reproduction qui nous étreint encore et nous paralyse, elle oppose le MOI de l'artiste, son inspiration propre, sa conscience affranchie. Oh ! la sainte ignorance des *styles*, la sainte ignorance de l'archéologie, qui fut la condition des grandes époques d'art, qui nous la rendra ? Qui, sinon le viril effort d'une génération artistique, sachant se convaincre que ce qui est à étudier dans les œuvres du passé, c'est leur raison, c'est leur exemple, c'est ce que feraient aujourd'hui, avec nos programmes et nos moyens, les auteurs des chefs-d'œuvre que nous admirons ? Voilà l'étude féconde, voilà surtout la sanction à donner à vos études lorsque connaissant votre patrimoine artistique, vos ressources et vos moyens, vous aurez vous-même à vous engager résolument dans la carrière de production, après la carrière d'étude.

Rappelez-vous bien, en effet, vous qui étudiez les arts avec l'ambition d'être un jour des artistes, au noble sens du mot, que l'enseignement n'est qu'une préparation, que nos études d'école ne sont qu'une gymnastique. Nous cherchons à vous faire sains et vigoureux, à préparer une belle et forte génération, parmi laquelle ensuite les dons personnels et aussi le bonheur des circonstances feront les élus et les maîtres de l'avenir. Mais nous serions des malfaiteurs si nous vous disions de vous astreindre à des formules, si nous pensions que notre enseignement dût peser sur votre vie entière d'artistes, autrement que par les qualités dont il aura eu le bonheur de vous doter : virilité de la pensée et de l'effort, ambition du beau par le vrai.

Et après les études d'école, qui ne sont que la préparation des études de la vie entière, après l'enseignement reçu, si vous êtes de ces prédestinés à s'élever au-dessus des foules, vous comprendrez, vous verrez que l'artiste ne vit que de lui-même; que, reconnaissant envers les guides de ses débuts, il doit s'affranchir de toute servilité, et oser regarder la vérité face à face; et, quelle que soit l'occasion qui s'offrira à lui pour exercer son talent, ne pas chercher d'autre guide; mais dévoué à la Vérité seule, et assez orgueilleux pour récuser les invasions des morts aussi bien que des vivants dans le domaine inviolable de sa conscience artistique, se constituer lui-même en face de son œuvre son seul inspirateur, son seul témoin, son seul juge.

