

UNBUILT ARCHIVE

Author(s): ETIENNE-LOUIS BOULLÉE

Date of the document: 1796-1797

Title: ESSAI SUR L'ART

Published in: ESSAI SUR L'ART introduction by

J.-M. Pérouse de Montclos

Date of the publication: 1968

Editor: Hermann, Paris

Origine: Unbuilt Archive's fond (anonymous transcription)

Added by Unbuilt Archive, on the 6th of March, 2019

Note écrite de la main de feu citoyen Boullée sur lui-même

Le citoyen Boullée, professeur d'architecture aux Écoles centrales, conduit par l'amour de son art, a passé sa vie entière à faire des recherches sur ce qui pouvait en accélérer les progrès. Il a acquis par l'étude de la nature une nouvelle théorie des corps, et par l'application qu'il en a faite à l'architecture, il est parvenu à démontrer que les principes constitutifs de ce bel [art] en émanent. Il n'a pas confondu, comme beaucoup d'auteurs, l'art proprement dit avec la science ; sans s'arrêter à ne compter que sur la théorie, il s'est prescrit de joindre les exemples aux préceptes ; en conséquence, il a traité presque tous les grands sujets de l'architecture.

Dans ses écrits, il a porté la lumière en faisant une critique sévère sur les monuments qui ont le plus de célébrité, et en traitant de nouveau les sujets qu'il a critiqués, il offre par des comparaisons les moyens propres à fixer le jugement des hommes éclairés. Ses dessins qui sont en grand nombre sont rendus de manière à ne laisser rien à désirer et ils sont mis dans un ordre qui lui a nécessité une dépense considérable.

ARCHITECTURE Essai sur l'art

Ed io anche son pittore

Dédicace

Dominé par un amour excessif de mon art, je m'y suis entièrement livré. En m'abandonnant à cette passion impérieuse, je me suis imposé la loi de travailler à mériter l'estime publique par des efforts utiles à la société.

J'ai dédaigné, je l'avoue, de me borner à la seule étude de nos anciens maîtres. J'ai cherché à agrandir, par l'étude de la nature, mes pensées sur un art qui, d'après de profondes méditations, me paraît être encore à son aurore.

Combien peu, en effet, s'est-on appliqué jusqu'à nos jours à la poésie de l'architecture, moyen sûr de multiplier les jouissances des hommes et de donner aux artistes une juste célébrité.

Oui, je le crois, nos édifices, surtout les édifices publics, devraient être, en quelque façon, des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés.

Il m'a semblé que pour mettre dans l'architecture cette poésie enchanteresse dont elle est susceptible, je devais faire des recherches sur la théorie des corps, les analyser, chercher à reconnaître leurs propriétés, leur puissance sur nos sens, leur analogie avec notre organisation. Je me suis flatté qu'en remontant à la source d'où les beaux-arts émanent, j'y pourrais puiser des idées neuves et que j'établirais des principes d'autant plus sûrs qu'ils auraient pour base la nature. O vous qui avez la passion des beaux-arts ! Livrez-vous sans réserve à toutes les jouissances que peut nous procurer cette passion sublime. Nulles ne sont aussi pures. Oui, c'est cette passion qui nous donne l'amour de l'étude. C'est elle qui transforme nos peines en plaisirs. C'est elle qui par son feu divin fait rendre au génie ses oracles. C'est elle enfin qui vous appelle vers l'immortalité.

C'est à vous qui cultivez les arts que je consacre ces fruits de mes veilles ; à vous qui, avec des connaissances étendues, êtes persuadés, sans doute avec raison, qu'on ne doit pas présumer qu'il ne nous reste plus qu'à imiter les anciens ! Jugez vous-mêmes si j'ai entrevu ce qu'avant moi personne, que je sache, n'a essayé de voir.

Amis éclairés des arts !

*Si de vous agréer je n'emporte le prix,
J'aurai du moins l'honneur de l'avoir entrepris.*

Introduction

Qu'est-ce que l'architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause.

Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir n'est donc qu'un art secondaire, qu'il nous paraît convenable de nommer la partie scientifique de l'architecture.

L'art proprement dit et la science, voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture.

La plupart des auteurs qui ont écrit sur cette matière se sont attachés à traiter la partie scientifique. Cela paraîtra naturel pour peu que l'on y réfléchisse. Il fallait étudier les moyens de bâtir solidement avant de chercher à bâtir agréablement. La partie scientifique étant de première nécessité, et par conséquent la plus essentielle, les hommes ont été naturellement déterminés à s'en occuper d'abord d'une manière particulière.

Il faut d'ailleurs en convenir. Les beautés de l'art ne sont pas démontrées comme des vérités mathématiques ; et quoique ces beautés émanent de la nature, pour les sentir et pour en faire des applications heureuses, il faut être doué des qualités dont la nature est avare.

Que voyons-nous dans tous les livres d'architecture ? Les ruines d'anciens temples que nos savants ont été déterrer dans la Grèce. Quelque parfaits qu'ils puissent être, ces exemples ne sont pas assez étendus pour tenir lieu d'un traité complet sur l'art.

Nous lisons dans le commentateur de Vitruve toutes les connaissances qu'un architecte doit réunir. Celui-ci, selon le commentateur, doit être universel. Nous lisons aussi dans la pompeuse préface de François Blondel la description de l'excellence de l'architecture. Cet auteur nous rapporte que Dieu pour punir ses peuples les menaça de leur ôter leurs architectes. J'ai entendu des plaisants s'écrier : il faut être au nombre des prédestinés pour oser embrasser cet état !

Lecteur, je vais vous étonner en avançant que dans cette pompeuse préface, ainsi que dans le commentateur de Vitruve, je n'aperçois pas seulement ce qu'on doit entendre par architecture. J'ajoute que ni l'un ni l'autre de ces deux auteurs n'ont eu aucune idée des principes constitutifs de leur art. Mon opinion pourra paraître révoltante au premier abord, mais ma justification est facile. Ce que j'ai avancé, je l'ai puisé dans un des deux auteurs que je viens de citer.

On connaît la fameuse discussion qui s'est élevée entre Perrault, l'auteur du péristyle du Louvre, et François Blondel, l'auteur de la porte Saint-Denis. Le premier niait que l'architecture tînt à la nature ; il la dénommait un art fantastique et de pure invention. En essayant de réfuter cette opinion de Perrault, François Blondel a employé des arguments si faibles que la question est restée à résoudre. Quand il m'est arrivé de la renouveler, je n'ai trouvé personne qui m'ait répondu d'une manière satisfaisante. J'ai entrevu au contraire que des hommes instruits embrassaient l'opinion de Perrault.

Et maintenant, lecteur, je vous le demande, ne suis-je pas, en quelque sorte, fondé à avancer que l'architecture est encore dans son enfance, puisque l'on n'a pas des notions certaines sur les principes de cet art ?

Je conviens, avec tous les gens instruits, qu'avec du tact et de la sensibilité, on peut produire d'excellents ouvrages. Je conviens que, sans s'être familiarisé avec les connaissances nécessaires pour faire la recherche des principes de leur art dans les causes premières, les artistes guidés par ce don de la nature, qui nous conduit à faire d'heureux choix, seront toujours d'habiles gens.

Mais il n'en est pas moins vrai qu'il y a peu d'auteurs qui aient considéré l'architecture sous les points de vue qui appartiennent à l'art ; je veux dire que peu d'auteurs ont cherché à approfondir cette partie de l'architecture que j'ai nommée l'art proprement dit. Si nous avons quelques préceptes fondés sur de bons exemples, ils sont peu étendus.

Le commentateur de Vitruve nous dit bien que l'architecture exige la connaissance des sciences qui ont rapport à la géométrie, comme la mécanique, l'hydraulique, l'astronomie, ensuite la physique, la médecine, etc. Il termine par demander la connaissance des beaux-arts. Mais, en observant que les sciences et les beaux-arts ont des relations avec l'architecture considérée comme art, puisque, d'ailleurs, Perrault qualifie ses productions de fantaisies, que François Blondel, dans sa réfutation, n'a pas donné la preuve du contraire et que personne jusqu'à présent n'a réussi à la donner, si l'on parvient à dévoiler l'existence et la source des principes sur lesquels est fondé l'art de l'architecture, on peut, je crois, sans être téméraire, conclure que les principes sont restés ignorés, ou du moins n'ont pas été développés par ceux qui ont pu les connaître.

J'ai rencontré d'habiles gens qui m'ont objecté que la discussion élevée entre Perrault et François Blondel ayant dégénéré en dispute, la chaleur et l'esprit de parti s'étant alors emparés d'eux, il ne fallait rien conclure de ce qu'ils avaient prononcé dans cette conjoncture ; que, sûrement, Perrault pensait autrement qu'il ne l'avait fait paraître. Or un de ceux qui parlaient ainsi avouait cependant que la question était difficile à résoudre ; je lui entendis lire à l'Académie un mémoire dans lequel cette question était agitée, sans être à beaucoup près décidée.

Il m'est arrivé, en considérant avec les architectes le péristyle du Louvre, de saisir le moment où ils en admirent les beautés pour affecter d'avoir un sentiment tout opposé. On juge facilement qu'ils me demandaient de m'expliquer. Alors, je leur rappelai l'opinion de Perrault. Vous admirez, leur disais-je, cet ouvrage ; mais l'auteur avoue lui-même que cet ouvrage est de pure fantaisie et qu'il ne tient en rien à la nature. Votre admiration est donc le résultat d'une opinion particulière, et vous ne devez pas être surpris de l'entendre froncer puisque les prétendues beautés que vous remarquez n'ont aucuns rapports avec la nature d'où le vrai beau émane. Vous pouvez, ajoutai-je, admirer les moyens employés dans la construction de cet édifice ; je conviendrai avec vous qu'il est l'ouvrage du savoir et même du génie ; mais, d'après l'aveu de l'auteur, je crois que, quand vous admirez ici ce que vous appelez des beautés en architecture, votre admiration ne provient que d'une habitude de voir, sans qu'il y ait dans tout ce que vous remarquez aucune beauté réelle. Mes collègues ne me répondaient qu'en balbutiant, ou plutôt ils ne me répondaient pas ; et je n'en étais pas surpris. Lorsque l'on n'y a pas profondément réfléchi, il n'est pas facile en considérant les beautés du péristyle du Louvre, ou de tout autre monument, de pouvoir expliquer en quoi consistent leurs rapports avec la nature. Ce qui m'étonne, c'est qu'on ne cherche point à éclaircir une objection de cette importance.

Quelles sont donc les raisons qui ont empêché les progrès de l'architecture dans la partie que nous avons nommée l'art proprement dit ? Elles me paraissent bien simples.

Ce n'est point assez pour la perfection d'un art que les hommes qui s'y destinent l'aiment passionnément : il faut encore qu'ils ne rencontrent nulle entrave dans les études qu'il leur importe de faire, que leur génie puisse s'élever librement à toute sa hauteur et qu'ils soient encouragés par l'espérance de recevoir le prix de leurs efforts..

Supposons maintenant que quelques progrès commencent à établir la réputation d'un jeune architecte et à lui obtenir la confiance du public. Surchargé alors d'une foule de demandes et de détails de toute espèce, forcé de se livrer entièrement aux entreprises qui lui sont confiées, continuellement occupé à faire les démarches que sollicite la confiance qu'on lui témoigne, devenu en un mot l'homme d'affaire du public, l'artiste est perdu pour les progrès de l'art et, par conséquent, ne peut espérer d'aspirer à la vraie gloire à laquelle il aurait pu prétendre ; ne pouvant y consacrer tous les moments nécessaires, il se trouve forcé d'abandonner l'étude de son art.

Dira-t-on qu'il serait convenable que, pour suivre des études de pure spéculation, l'architecte abandonnât des affaires lucratives ? Hélas ! quel est celui qui ferait volontiers le sacrifice de la fortune qui se présente à lui, souvent même du nécessaire ? Ajouterait-on que ce sacrifice doit être rendu facile par l'espérance d'être un jour chargé de quelques grands monuments ? Mais comment se livrer à cette espérance ? Les occasions sont si rares ! Comment se flatter, dix ou quinze ans d'avance, que sûrement on sera employé par les hommes qui, à cette époque, seront en place ? on me répondra, peut-être, que l'homme de mérite a le droit de s'y attendre. Et moi je répliquerai : cette justice lui sera-t-elle rendue ? A-t-il évidemment lieu d'espérer de se voir préféré ? Je suppose aux ordonnateurs les vues les plus droites, les intentions les plus pures, et je me vois encore forcé de convenir que, faute de connaissances, ils agissent souvent en aveugles et que c'est un heureux hasard quand leur choix tombe sur un habile homme. Combien de fois leur préférence n'a-t-elle pas été accordée à des intrigants ignares au détriment de l'homme de mérite qui travaille toujours et n'intrigue jamais !

Oh ! combien est préférable le sort des peintres et des hommes de lettres ! Libres et sans aucune espèce de dépendance, ils peuvent choisir tous leurs sujets et suivre l'impulsion de leur génie. C'est d'eux seuls que leur réputation dépend. Ont-ils des talents éminents ? Nulle puissance humaine ne peut empêcher qu'ils ne les développent. Qu'ils se distinguent comme ces grands hommes qui excitent notre admiration ; que comme Lucrèce, par des expressions enivrantes, ils versent dans nos cœurs les délices de la volupté, ou bien que pouvant dire, ainsi que le Corrège : "et moi aussi je suis peintre", ils enchantent nos âmes par les grâces répandues dans ses inimitables tableaux ; qu'en s'élevant à la hauteur du génie de Raphaël, offrant à nos regards l'image sublime du Créateur débrouillant le chaos, ils tiennent suspendues toutes les facultés de notre âme ; enfin qu'à l'instar des immortels statuaires de la Grèce, ils nous offrent des divinités par la réunion des majestueuses beautés de l'espèce humaine. Qu'ils parviennent à faire une récolte heureuse dans le vaste champ dont la nature leur laisse la libre disposition, et leurs noms passant avec éclat à la postérité, ils s'assurent eux-mêmes une félicité pure ; et chacun d'eux se trouve autorisé à dire : je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

Voilà les inexprimables jouissances et les précieux avantages dont est privé le jeune architecte dont les talents resteraient enfouis s'il donnait tout son temps à l'étude. Il est obligé d'en faire le sacrifice pour parvenir à être connu des gens en place, sans la bienveillance desquels il ne peut développer ses talents.

C'est là sans doute une abondante source de douleurs cuisantes et de regrets amers pour celui qui a la passion de son art ; aussi n'ai-je pas été surpris lorsque j'ai entendu dire que, pour avoir éprouvé les privations dont je viens de parler, un homme fort habile s'était livré au plus affreux désespoir. Je ne le serais pas non plus que certains architectes me trouvassent exagéré, mais je

crois pouvoir avancer que ces hommes n'auraient d'un architecte que le nom vu qu'ils ne feraient consister le bonheur que dans les richesses.

Cependant, admettons un instant que mes opinions, à certains égards, soient fausses. Accordons à un architecte le sort le plus favorable, c'est-à-dire des talents, de la fortune et des protecteurs. Où pourront le conduire ces avantages bien difficiles à trouver réunis ?

On sait que quand le plus simple particulier fait bâtir, il met à de grandes épreuves la patience de son architecte à la décision duquel il est rare qu'il s'en rapporte.

On sait aussi que, les personnes en place, qui ordonnent les monuments publics, ne sont communément pas plus dociles que les particuliers. Qu'arrive-t-il donc ? Que, pour obéir à des ordres supérieurs, l'architecte se voit dans la nécessité de renoncer à de belles idées. Il y a plus : en supposant cet architecte un très habile homme, ses projets seront d'autant moins accueillis que ses juges, n'ayant pas les lumières, ne pourront ni saisir, ni apprécier les beautés de ses productions.

Oui, faute d'être entendu, l'habile architecte éprouvera mille contrariétés décourageantes et, s'il veut être conservé, il se gardera bien d'opposer de la résistance ; il n'écouterà plus la voix de son génie, il descendra au niveau des personnes auxquelles il a besoin de plaire. Sachant que cette souplesse est difficile à rencontrer dans l'homme transcendant et comme il est démontré que très souvent en architecture l'on se permet d'enchaîner le génie, on voit, par conséquent, qu'il est aussi très difficile qu'un habile architecte soit mis à même de produire un bon ouvrage.

Qu'on ne se flatte pas de trouver l'occasion de développer un génie vraiment supérieur dans la construction de quelqu'un de ces édifices publics qui devraient faire toujours la gloire du pays où ils sont élevés et l'admiration des connaisseurs. Si l'on parvient d'être choisi pour en commencer un, parviendra-t-on à le finir ? Quel désolant exemple frappe nos yeux au sein de notre Ville capitale ! Depuis combien de siècles le Palais du Louvre n'est-il pas commencé ! Que l'on considère la façade des Tuileries sur le jardin ; qu'elle rhapsodie elle présente ! L'avant-corps du milieu est de mains différentes dont les manières particulières se distinguent aisément. Les arrière-corps ainsi que les pavillons des angles sont aussi de divers auteurs. Ce palais peut, ce me semble, être comparé à un poème dont différents poètes auraient fait chacun un chant.

Mais, me dira-t-on, malgré tout ce qui s'oppose à l'avancement de votre art, n'avons-nous pas des chefs-d'œuvre qui en constatent toutes les beautés et en manifestent la perfection ? On verra mon opinion à cet égard. En attendant que je l'énonce, je dirai seulement que si l'architecture avait acquis la perfection où sont portés les autres arts et qu'elle nous offrît des exemples aussi beaux que ceux qu'ils nous présentent, on ne serait pas réduit aujourd'hui à constater si cet art tient à la nature ou s'il est de pure invention. Certes, je puis avancer, sans craindre de choquer personne, que nous avons apparemment besoin de démonstration à ce sujet, puisque l'auteur du péristyle du Louvre n'a pu voir dans tous les monuments connus que des productions fantastiques.

Je ne saurais m'empresser d'avouer que je crois, moi, voir une grande différence entre les chefs-d'œuvre d'architecture et ceux qui excitent notre admiration, soit en peinture, soit en sculpture, soit en poésie. Ceci est une conséquence des observations que j'ai précédemment faites sur les avantages du poète et du peintre. Ces derniers n'ont pas été gênés dans le choix de leurs sujets ; ils ont tout épuisé tandis que, dans l'Europe entière, nous comptons à peine quelques beaux monuments d'architecture. Lors donc que l'on voudrait assurer que nos chefs-d'œuvre d'architecture peuvent égaler ceux des autres arts, quelle preuve pourrait-on en donner ? On n'a sûrement pas à beaucoup près en architecture autant d'objets de comparaison ; et l'on ne peut avoir la mesure du succès dans un art, que par la multiplicité des tentatives de tout genre.

Cette matière me rappelle une conversation assez singulière. J'étais à la campagne avec un amateur et un jeune peintre. En nous promenant ensemble, nous nous entretenions de la peinture ; je vantais à l'amateur un des plus [beaux] tableaux de Wouwermans, que nous avions vu ensemble. Comme ce tableau m'avait fait un plaisir extrême, je le vantais en homme passionné. L'amateur demeurait froid. Nul n'est plus exigeant qu'un homme qui, n'étant pas versé dans un art, n'imaginant pas toutes les difficultés qu'il faut y surmonter, est sans pitié pour l'artiste et croit que tout est possible. Cet amateur, me faisant considérer la nature, me dit ironiquement : " Que de choses oubliées par Wouwermans ! " Je m'empressai de lui répondre : " En opposant la nature aux ouvrages de Wouwermans, vous rendez à ce célèbre maître un hommage plus grand que vous ne le pensez ; croyez-vous que les ouvrages des faibles mortels puissent soutenir la comparaison que vous m'offrez ? " " Quoi ! approcher de l'ouvrage de la Divinité !... la Divinité ! ", s'écria le jeune peintre ; " ah ! qu'elle veuille descendre sur la terre et daigne s'abaisser jusque à n'employer que les moyens où nous sommes réduits, et vous aurez, Monsieur, une juste idée de nos grands hommes ". A travers le délire de ce jeune homme, nous ne pûmes nous empêcher de reconnaître cette vérité !

C'est qu'en supposant que nous n'eussions aucune connaissance des moyens avec lesquels les peintres opèrent, que nous n'eussions jamais vu peindre, si après nous avoir montré un tableau comme il en est quelques-uns, dont la vérité étonne, on nous présentait une palette, nous ne pourrions pas croire qu'il fût possible de faire, avec si peu de moyens, des choses qui produisent sur nos sens les impressions les plus vives. Comment imaginer qu'avec cinq ou six couleurs différentes l'on puisse rendre l'immensité des tons, des nuances, tous les effets de la nature ?

Comment se peut-il que l'homme ait entrepris de rendre la chaleur ou la fraîcheur de l'air, de faire la lumière ; qu'il soit parvenu à caractériser par le dessin les passions qui nous agitent, au point de les faire passer dans notre âme en nous les montrant vivantes sur la toile ?

Peut-être objectera-t-on que si les artistes en architecture n'ont point acquis le haut degré de perfection où il semble que les autres arts ont été portés, c'est que ceux-ci, ayant l'avantage d'être plus près de la nature, ils sont par conséquent plus propres à agir sur notre âme.

À cela je réponds que c'est là précisément la question que j'entreprends de résoudre ; que j'entends par art tout ce qui a pour objet l'imitation de la nature ; qu'aucun auteur en architecture n'a entrepris la tâche que je me suis imposée ; et que si je parviens, comme j'ose le croire, à démontrer que l'architecture, dans ses rapports avec la nature, a peut-être encore plus d'avantage que les autres arts, il faudra nécessairement m'accorder que si l'art de l'architecture n'a pas fait autant de progrès que les autres arts, on ne doit s'en prendre qu'aux architectes que je crois pourtant excusables, d'après l'énumération que j'ai faite des entraves qui ont été et sont encore mises à la perfection de l'architecture.

À Dieu ne plaise que j'ai conçu le projet d'offenser les architectes distingués de mon siècle ; je le respecte et les aime. Et d'après la haute opinion que j'ai de leur caractère, je suis persuadé qu'ils entendront, sans déplaisir, le langage d'un homme qui n'a pour but que de concourir aux progrès de son art. Si je me trompe, mes opinions ne feront de tort qu'à mes lumières ; et l'on ne devra pas me soupçonner de mauvaises intentions. Si, au contraire, j'ai aperçu quelques vérités, oh ! sûrement, je ne déplairai pas aux hommes distingués dont la vérité obtient toujours le respect et l'amour.

Examen de la discussion élevée entre Perrault, l'auteur du Péristyle du Louvre et François Blondel, auteur du monument de la porte Saint-Denis. Etat de la question.

L'architecture n'est-elle qu'un art fantastique et de pure invention, ou les principes constitutifs de cet art émanent-ils de la nature ?

Que d'abord il me soit permis de contester qu'il existe un seul art de pure invention.

Si par les forces de son esprit et par les moyens d'un art qui en émanerait, l'homme pouvait exciter dans notre âme les sensations que nous éprouvons à la vue des objets de la nature, un tel art serait bien supérieur à ceux que nous exerçons, puisque ceux-ci se bornent à une imitation plus ou moins imparfaite. Mais il n'existe pas cet art avec lequel nous suffirions à nous-mêmes et dont l'existence annoncerait que la Divinité, auteur de la nature, nous aurait doués d'une qualité qui fait partie de son essence.

Que pouvait donc entendre Perrault par un art de pure invention ? Toutes nos idées ne nous viennent-elles pas de la nature ? Et ne faisons-nous pas consister le génie dans la manière de la rappeler à nos sens avec beaucoup d'énergie ?

Je ne saurais me figurer des productions d'un art fantastique sans me représenter des idées jetées çà et là, sans suite, sans liaisons, sans but, des désordres d'esprit, en un mot des rêves. Piranesi, architecte, graveur, a mis au jour quelques folies semblables. Les caricatures nous viennent des peintres italiens. Callot, graveur célèbre, a fait beaucoup de figures grotesques. Les anciens ont fait des chimères, etc., etc., etc.

Tous ces jeux de l'imagination en montrent les écarts. Qu'aperçoit-on dans ces sortes de productions ? Les objets de la nature outrés ou défigurés, mais toujours les objets de la nature. Cela peut-il autoriser à établir la possibilité d'un art de pure invention ? Pour être en droit d'avancer cette prétendue possibilité, il faudrait prouver que les hommes peuvent concevoir des images qui n'aient aucun rapport avec les objets de la nature. Mais il est incontestable qu'il n'y a pas d'idée qui n'émane de la nature.

Écoutons un philosophe moderne : " Toutes nos idées, toutes nos perceptions ", nous dit-il, " ne nous viennent que par les objets extérieurs. Les objets extérieurs font sur nous différentes impressions par le plus ou le moins d'analogie qu'ils ont avec notre organisation ". J'ajoute que nous qualifions de beaux les objets qui ont le plus d'analogie avec notre organisation et que nous rejetons ceux qui, dépourvus de cette analogie, ne conviennent pas à notre manière d'être.

De l'essence des corps. De leurs propriétés. De leur analogie avec notre organisation

En cherchant à découvrir dans l'essence des corps quelles étaient leurs propriétés et leur analogie avec notre organisation, j'ai commencé mes recherches par les corps bruts.

J'ai vu en eux des masses dont les faces étaient convexes, concaves, angulaires, planimétriques, etc., etc. J'ai reconnu ensuite que les divers contours qui résultaient des faces de ces corps, déterminaient leurs figures et prononçaient leurs formes. J'ai de plus aperçu en eux, je ne dois pas dire la variété, mais la confusion, produite par le nombre et la complication des figures irrégulières que présentaient leurs faces.

Fatigué de l'image muette et stérile des corps irréguliers, je suis passé à l'examen des corps réguliers. J'ai d'abord distingué en eux la régularité, la symétrie et la variété, et j'ai vu que c'était là ce qui en constituait la forme et la figure. J'ai, de plus, reconnu que la régularité avait pu seule donner aux hommes des idées nettes de la figure des corps et en déterminer la dénomination qui, ainsi qu'on va le voir, a été le résultat non seulement de la régularité et de la symétrie, mais encore de la variété. Composée d'une multitude de faces toutes différentes, la figure des corps irréguliers, comme je l'ai remarqué ci-

dessus, échappe à notre entendement. Les faces, par leur nombre et leurs complications, ne nous présentent rien de distinct : elles ne nous offrent que l'image de la confusion.

Pourquoi la figure des corps réguliers se saisit-elle au premier aspect ? C'est que leurs formes sont simples, que leurs faces sont régulières et qu'elles se répètent. Mais comme la mesure des impressions que nous ressentons à la vue des objets est en raison de leur évidence, ce qui nous fait plus particulièrement distinguer les corps réguliers, c'est que leur régularité et leur symétrie sont l'image de l'ordre et que cette image est celle de l'évidence elle-même. De ces observations, il résulte que les hommes n'ont pu avoir des idées nettes de la figure des corps qu'après avoir eu celle de la régularité.

Après avoir remarqué que la régularité, la symétrie et la variété constituaient la forme des corps réguliers, j'ai vu que, dans ces propriétés réunies, résidait la proportion.

J'entends par proportion d'un corps un effet qui naît de la régularité, de la symétrie et de la variété. La régularité produit dans les objets la beauté des formes ; la symétrie, leur ordre et leur bel ensemble ; la variété, des faces par lesquelles ils se diversifient à nos yeux. Or, de la réunion et de l'accord respectif résultant de toutes les propriétés, naît l'harmonie des corps.

Par exemple, le corps sphérique peut être regardé comme réunissant toutes les propriétés des corps. Tous les points de la surface sont également distants de son centre. De cet avantage unique, il résulte que sous quelque aspect que nous envisagions ce corps, aucun effet d'optique ne peut jamais altérer la magnifique beauté de sa forme qui, toujours, s'offre parfaite à nos regards.

Le corps sphérique nous offre la solution d'un problème qui pourrait être regardé comme un paradoxe s'il n'était démontré géométriquement que la sphère est un polyèdre infinitif. C'est que de la symétrie la plus parfaite dérive la variété la plus infinie. Car si nous supposons la surface de notre globe divisée en points, un seul de ces points s'offrira perpendiculairement à nos yeux et tous les autres nous apparaîtront sous une immensité d'angles divers.

Les autres avantages du corps sphérique sont de développer à nos yeux la plus grande surface, ce qui le rend majestueux ; d'avoir la forme la plus simple, beauté qui provient de ce que sa surface est sans interruption aucune ; et de joindre à toutes ces qualités celle de la grâce, car le contour qui dessine ce corps est aussi doux, aussi coulant qu'il soit possible.

De toutes ces observations, il résulte que le corps sphérique, sous tous les rapports, est l'image de la perfection. Il réunit l'exacte symétrie, la régularité la plus parfaite, la variété la plus grande ; il a le plus grand développement ; sa forme est la plus simple, sa figure est dessinée par le contour le plus agréable ; enfin ce corps est favorisé par les effets de la lumière qui sont tels qu'il n'est pas possible que la dégradation en soit plus douce, plus agréable et plus variée. Voilà des avantages uniques qu'il tient de la nature et qui ont sur nos sens un pouvoir illimité.

Il est donc démontré que la proportion et l'harmonie des corps sont établies par la nature et que, par l'analogie qu'elles ont avec notre organisation, les propriétés qui découlent de l'essence des corps ont du pouvoir sur nos sens.

" La symétrie plaît ", dit un grand homme (Montesquieu), " parce qu'elle présente l'évidence et que l'âme, qui cherche sans cesse à concevoir, embrasse et saisit sans peine l'ensemble des objets qu'elle présente ". J'ajoute qu'elle plaît parce qu'elle est l'image de l'ordre et de la perfection.

La variété nous plaît parce qu'elle satisfait un besoin de l'âme qui, par sa nature, aime à s'étendre et à embrasser de nouveaux objets. Or les objets se reproduisent sous de nouvelles faces par la variété. Il s'ensuit que ce moyen sert à ranimer l'âme en lui offrant des plaisirs nouveaux. Si la variété nous plaît dans ce qui constitue la figure des corps, elle nous plaît aussi dans les effets produits par la lumière.

L'image du grand nous plaît sous tous les rapports, parce que notre âme, avide d'étendre ses jouissances, voudrait embrasser l'univers.

Enfin, celle de la grâce est de toutes les images celle qui plaît le plus à nos cœurs.

Après avoir démontré que la proportion des corps ainsi que leur harmonie émanaient de la nature, reprenons et suivons l'assertion de Perrault sur ce qui constitue les principes de l'architecture.

Examen de l'assertion de Perrault sur les principes constitutifs de l'architecture

Perrault compare les principes de l'architecture à ceux de la musique et, après avoir avancé que la beauté de ces arts consiste dans la proportion, il convient que la musique est un art parce qu'il reconnaît que la proportion harmonique est établie par la nature. Mais il prétend qu'on essaierait en vain de prouver qu'il y a, pour l'architecture, une proportion également établie dans la nature ; et c'est pour cela qu'il se croit fondé à dénommer l'architecture un art fantastique et de pure intention.

Si Perrault, ayant reconnu que la proportion harmonique est établie dans la nature, a avancé que par cette raison l'art musical n'est pas fantastique, avant que l'on eût découvert qu'il y a, en effet, une proportion harmonique qui émane de la nature, découverte que nous devons aux sciences, Perrault aurait donc dit de la musique ce qu'il dit de l'architecture. Cependant il aurait eu tort. Car, avant cette découverte, la sensibilité faisait produire de l'harmonie. Les musiciens ignoraient si les proportions harmoniques étaient établies dans la nature. Aujourd'hui même beaucoup d'excellents artistes ne s'en occupent guère, et cette espèce d'insouciance ne nuit point au développement de leur talent.

On voit que l'assertion de Perrault est inconsidérément avancée. Je l'ai déjà dit, uniquement guidés par la sensibilité et sans s'être occupés à faire les recherches nécessaires pour déterminer les principes de leur art (en remontant aux causes premières), les artistes peuvent produire d'excellents ouvrages. Perrault et François Blondel en fournissent la preuve. C'étaient sans doute des architectes habiles ; et pourtant ils ont fait une application fautive des principes de la musique à ceux de l'architecture ; ils n'ont pas reconnu que, ces arts n'ayant aucun rapport et nulle analogie, leurs principes devaient totalement différer.

Examen de ce qui peut donner des certitudes sur les principes constitutifs d'un art et particulièrement de l'architecture

Ce qui constitue parfaitement les principes sur lesquels un art est fondé, c'est quand il n'est aucun moyen qui puisse permettre de s'écarter de ces principes.

On ne peut, par exemple, dans l'art musical produire de l'harmonie qu'en suivant les lois des proportions harmoniques. Car il est impossible de produire un accord quelconque si on ne s'assujettit à la progression des tons qui le détermine. C'est en vain qu'on tenterait de produire l'accord d'une tierce, d'une quarte, d'une quinte, etc., si l'on ne suivait la loi qui détermine ces accords. Il en est de même quand on les réunit pour produire une grande harmonie, soit que ces lois proviennent de leur analogie avec notre organisation, soit qu'elles émanent de la nature, comme les corps sonores nous l'ont fait reconnaître. On ne peut pas, sans blesser l'ouïe, se permettre de s'en écarter. Il est donc démontré que les proportions harmoniques sont les premières lois qui établissent les principes constitutifs de l'art musical, puisque c'est le seul moyen de produire de l'harmonie.

Quelle est maintenant la première loi qui constitue les principes de l'architecture ?

Supposons en architecture une production dans laquelle les proportions ne soient pas parfaitement observées ; ce sera certainement un très grand défaut. Mais il ne s'ensuivra pas que ce défaut blessera l'organe de la vue tellement que nous

ne puissions supporter l'aspect de l'édifice ; ou ce défaut ferait sur notre vue ce que fait sur nos oreilles un faux accord en musique.

En architecture, le défaut de proportion n'est ordinairement très sensible qu'aux yeux des connaisseurs. On voit ici que la proportion, quoiqu'étant une des premières beautés en architecture, n'est pas la loi première d'où émanent les principes constitutifs de cet art. Tâchons donc de reconnaître ce qu'il est impossible de ne pas admettre en architecture et ce dont on ne puisse s'écarter sans blesser réellement l'organe de la vue.

Figurons-nous un homme dont le nez ne serait pas au milieu du visage, qui aurait les yeux inégalement distancés, dont un œil se trouverait plus haut que l'autre et dont les membres aussi seraient tous disparates. A coup sûr, un tel homme nous paraîtrait affreux. Ici se présente tout naturellement une application qui convient au sujet que je traite. Si nous nous représentons un palais dont l'avant-corps de l'entrée n'en ferait pas le milieu, où rien ne serait symétrique, dont toutes les croisées seraient distancées inégalement et à différentes hauteurs, qui n'offrirait enfin que l'image de la confusion, certes un tel édifice nous présenterait un ensemble hideux et insupportable.

Il est facile au lecteur de pressentir que la loi première et celle qui établit les principes constitutifs de l'architecture naissent de la régularité, et qu'il est aussi inconvenable de s'écarter dans cet art de la symétrie que de ne pas suivre dans l'art musical la loi des proportions harmoniques.

Oui, sans doute, toute disparité est révoltante dans un art fondé sur les principes de la parité. Les tableaux résultant de la symétrie doivent nous présenter des images correctes et pures. Le moindre désordre, la moindre confusion deviennent insupportables. L'ordre doit s'annoncer et régner dans toutes les combinaisons qui proviennent de la symétrie. En un mot, le compas de la raison ne doit jamais abandonner le génie de l'architecture qui doit toujours prendre pour règle cette belle maxime : " rien de beau si tout n'est sage "

Programmes tendant a constater combien l'architecture nécessite l'étude de la nature

Monument destiné pour la célébration de la Fête-Dieu

Exciter en nous une vénération profonde, voilà le but des cérémonies religieuses. Il est donc nécessaire de mettre en œuvre tous les moyens convenables pour leur donner un caractère de grandeur et de majesté.

Si la célébration de la Fête-Dieu, en usage chez les chrétiens, est plus susceptible que toute autre de porter cet imposant caractère, il faudrait, ce me semble, que pour rendre cette cérémonie aussi auguste qu'elle peut l'être, on en fît une fête véritablement unique : je crois qu'il devrait y avoir un lieu et un monument particulièrement destinés à cette fête qui, malgré les ressources de l'art et du génie, ne pourrait encore jamais avoir toute la magnificence que le sujet exige.

Pour annoncer avec toute la dignité possible le monument dont je parle, je choisirais d'abord un endroit élevé qui commanderait sur une ville, tel, par exemple, que le mont Valérien ou Montmartre près Paris ; là, j'établirais un séminaire général ; et c'est dans cette maison de sainteté, habitée par les plus dignes ministres de la religion, dirigeant vers le ciel de jeunes âmes innocentes et pures, c'est là, dis-je, que le monument pour la célébration de la Fête-Dieu me paraîtrait convenablement érigé. Avec une noble et grande disposition, l'on répandrait dans cette fête la pompe et la magnificence ; l'ensemble serait décoré par les plus beaux objets de la nature ; les bâtiments ne seraient que des accessoires qui offriraient seulement le soubassement du reposoir que formerait un superbe temple à jour qui couronnerait la cime de la montagne. Des champs de fleurs composeraient l'enceinte du temple, où elles porteraient leurs suaves odeurs comme un encens offert à la Divinité. De magnifiques allées d'arbres annonceraient les routes et seraient disposées de

manière que la marche et les cérémonies fussent parfaitement vues de toutes parts ; et non seulement ces allées se lieraient avec tous les bâtiments et serviraient à la décoration de l'ensemble général, elles abriteraient encore la marche des ministres dans le temps de la cérémonie. Ces allées déboucheraient sur des champs fertiles où l'on trouverait toutes les productions utiles de la terre. C'est au milieu de ces champs fortunés qu'en offrant à Dieu les premières productions de la nature on ferait à cet Être Suprême un hommage à ses propres bienfaits. C'est de là que des hymnes, inspirés et chantés par la reconnaissance, porteraient jusqu'au ciel l'adoration et les vœux des mortels vertueux.

Ce beau lieu offrant l'image de ce qui nous procure le bien-être, il ferait éprouver à notre âme le sentiment du bonheur et serait pour nous un vrai paradis terrestre.

Combien aussi la fête ne serait-elle pas rendue pompeuse par le bel ensemble et le nombre des assistants ! Ministres de la religion, jeunesse innocente et pure, réunion d'une multitude d'êtres qui seraient mus par le sentiment du bonheur, voilà ce qui rendrait cette fête non seulement auguste et touchante mais encore vraiment céleste.

Monument de la reconnaissance publique

Si je suppose une nation sensible et généreuse, gouvernée par des hommes vraiment dignes d'être appelés les dieux tutélaires de leur patrie, je dois supposer aussi cette nation empressée de donner à ses bienfaiteurs des témoignages manifestes de son amour et de sa reconnaissance ; je dois oser avancer que cette nation voudra consacrer ces sentiments par un monument qui les atteste à la postérité. On sent aisément, mais combien il est difficile de le décrire, tout ce qu'on doit attendre de ce beau titre Monument de la reconnaissance publique.

Il faudrait, selon moi, que, pour placer le monument, on choisît un lieu qui, en offrant toutes les beautés de la nature, tout ce qui peut être utile à la conservation de la vie, semblât dire à tous ceux qui viendraient les visiter : Les voilà, ces ressources nombreuses avec lesquelles la nation voudrait conserver et embellir les jours de ses bienfaiteurs.

A qui s'adresserait-elle pour remplir de semblables vues ? A qui peut appartenir un si noble, un si digne emploi ? A l'architecture. Il est de son ressort ; il lui appartient de faire le choix d'un lieu qui soit susceptible de rassembler toutes les beautés éparses de la nature de manière à en présenter le musée et qui, en outre, réunissant tout ce qui peut être utile à la vie, comporte tout ce qui peut tendre à sa conservation. Enfin, ce serait elle qui, dans ce beau séjour, manifesterait l'empire de son art, qui consiste à mettre la nature en œuvre. C'est dans ce lieu où elle ferait naître, pour ainsi dire, les enchantements à chaque pas. C'est par l'aspect de ces jardins délicieux, semblables à ces Champs-Élysées décrits par les poètes de l'Antiquité et réalisés par l'architecture, que l'âme éprouverait une volupté pure. C'est par le charme de ces beaux lacs, miroirs de la nature, et qui multiplient nos jouissances par tous les tableaux qu'ils nous offrent, que des spectacles enchanteurs seraient variés à l'infini. C'est par le tableau tragique de ces bois épais et de ces forêts sombres, où la nature par la privation de la lumière semble s'offrir en deuil à nos regards et où l'horrible bruit d'un torrent sortant du sein de la terre semble nous en faire entendre les gémissements, que l'âme éprouverait des sensations contrastantes et qui serviraient à donner plus de charmes aux objets agréables.

Au reste, les tableaux sombres ne nous attristent pas toujours. Notre esprit s'élève à l'aspect des grandes images de la nature, et le sentiment qu'elles font naître nous cause toujours un plaisir ravissant. C'est sur ces sites élevés où l'homme en planant sur la terre la voit fuir à ses regards, et qu'ébloui par l'éclat de la beauté des lieux et jouissant de leur immensité, que son esprit serait porté au ravissement de la contemplation. Enfin, tous les tableaux de la nature seraient prodigués, et pour ainsi dire épuisés, dans ce séjour délicieux

formé par des mains qui n'auraient trouvé que des charmes dans les plus pénibles efforts !

De ces différents tableaux que nous avons essayé de tracer et qu'exigent les monuments ci-dessus énoncés, il est facile de conclure que, quand l'interprète de Vitruve définit l'architecture l'art de bâtir, il parle comme un ouvrier et non pas comme un artiste qui possède les connaissances de son art ; je crois entendre un joueur d'instruments confondre son talent avec celui du compositeur dans l'art musical.

Vitruve, comme on le voit, n'a connu que l'art mécanique de l'architecture. C'est du moins ce que prouver sa définition. Si je me bornais à n'envisager l'architecture que sous les rapports adoptés par Vitruve, je croirais la définir d'une manière plus juste en disant que c'est l'art de présenter des images par la disposition des corps. Mais lorsqu'on la considère dans toute son étendue, on voit que l'architecture n'est pas seulement l'art de présenter des images par la disposition des corps, qu'elle consiste aussi à savoir rassembler toutes les beautés éparses de la nature pour les mettre en œuvre. Oui, je ne saurais trop le répéter, l'architecte doit être le metteur en œuvre de la nature.

Les tableaux du ressort de l'architecture ne peuvent être faits sans la plus profonde connaissance de la nature : c'est de ses effets que naît la poésie de l'architecture. c'est là vraiment ce qui constitue l'architecture un art, et c'est aussi ce qui porte cet art à la sublimité. Les tableaux en architecture se produisent en donnant au sujet que l'on traite le caractère propre d'où naît l'effet relatif.

Caractère

Portons nos regards sur un objet ! Le premier sentiment que nous éprouvons alors vient évidemment de la manière dont l'objet nous affecte. Et j'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet et cause en nous une impression quelconque.

Mettre du caractère dans un ouvrage, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne nous faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter du sujet pour comprendre ce que j'entends par caractère ou effet subit des différents objets, considérons les grands tableaux de la nature et voyons comment nous sommes forcés de nous exprimer d'après leur action sur nos sens.

Quel spectacle délicieux enchante nos regards ! Que le jour est doux ! Qu'il est agréable ! L'image ravissante de la vie est répandue sur toute la Terre ! La nature parée des charmes de la jeunesse est l'ouvrage des amours ! Une douce harmonie règne dans les effets que produit un jour séduisant qui, par son attrait, fait valoir des couleurs dont la fraîcheur, les délicates nuances, les tons suaves et amoureux, enivrent tous nos sens. Que de plaisir on trouve à parcourir tous les objets et combien ils sont agréables ; leurs formes adolescentes ont je ne sais quoi qui insiste, les contours doux et coulants qui à peine les prononcent semblent leur prêter de nouveaux charmes. Oh ! combien la belle élégance de leurs proportions par laquelle ils acquièrent la grâce réunit en eux tout ce qui a le don de nous plaire !

Mais l'été s'annonce et nous oblige à changer d'expression. Ivres de joie à l'aspect du ciel resplendissant de lumière, les transports de notre admiration sont sans bornes. Cette jouissance est vraiment céleste ! Quel bonheur pur ce spectacle répand au fond de nos cœurs ! Quel ravissement il cause en nous ! Non, il n'est pas possible de l'exprimer.

La nature à cette époque a terminé son ouvrage ; elle est l'image de la perfection ; les objets ont acquis la précision des formes ; elles sont grandes, elles sont correctes et pures. Leur contour est net et distinct ; leur développement leur donne une proportion noble et majestueuse ; leurs couleurs deviennent vives et brillantes ont acquis tout leur éclat. La terre parée de toutes les richesses les prodigue à nos regards. La lumière par son étendue agrandit les tableaux ; les effets sont vifs et éclatants. Ils sont tout rayonnants !

Le dieu du jour semble habiter la terre. La nature par l'immensité des beaux objets qui la décorent nous offre le tableau pompeux de la magnificence. Mais l'automne a déjà remplacé l'été et vient ranimer notre âme en lui offrant de nouveaux plaisirs ; c'est le moment des jouissances ; le printemps en avait flatté nos désirs. La terre encore parée des dons brillants de Flore est couverte des trésors de Pomone. Quelle variété nous apercevons dans les images ! Combien elles sont gaies et riantes ! Bacchus et l'aimable déesse de la Folie se sont emparés de la terre. Le dieu de la gaieté, l'âme de nos plaisirs, répand l'ivresse de la joie dans nos cœurs ! Il semble que la déesse, pour plaire à ce dieu, ait entrepris de déguiser la terre. Les couleurs sont mélangées, panachées et bigarrées. Les formes devenues pittoresques ont l'attrait séduisant de la nouveauté ; la diversité de leurs contours les a rendues piquantes et la lumière contrastant avec les ombres produit d'innombrables tableaux de surprise qui, tous, tiennent de l'enchantement.

Mais les beaux jours sont éclipsés et la saison des noirs frimas commence. Quels tristes jours ! Le flambeau céleste a disparu ! L'obscurité nous environne ! L'affreux hiver vient glacer nos cœurs ! Il est amené par le temps ! La nuit le suit, elle étend ses voiles sombres sur la terre, elle y répand les ténèbres. Le cristal brillant des ondes est déjà terni par le souffle cruel des aquilons. Les aimables réduits de bois ne nous offrent plus que leurs squelettes, un crêpe funèbre couvre la nature. L'image ravissante de la vie s'est évanouie, celle de la mort lui succède ! Les objets ont perdu leur éclat et leur couleur, les formes sont affaissées, leurs contours sont anguleux et durs, et la terre dépouillée n'offre plus à nos yeux que la vaste étendue d'un sépulcre universel !

O nature, qu'il est bien vrai de dire que tu es le livre des livres, la science universelle ! Non, nous ne pouvons rien sans toi ! mais si tu recommences tous les ans le cours le plus instructif, le plus intéressant, combien peu d'hommes assistent à tes leçons et savent en profiter !

Des observations que nous ont fait faire les saisons de l'année, il suit que, pour produire des choses agréables, il faut, comme nous l'avons remarqué dans la nature, que les effets soient doux, que les couleurs soient tendres et délicates et leurs tons amoureux, que les formes soient coulantes et leurs proportions légères et élégantes.

C'est du goût que provient l'art de rendre les choses agréables.

Le goût est un discernement fin et délicat des objets qui ont rapport à nos plaisirs. Il ne suffit pas seulement de nous présenter les objets de nos plaisirs ; c'est par le choix qu'on les excite en nous et qu'on porte au fond de nos cœurs le ravissement.

Renfermons-nous dans l'architecture et remarquons que, dans les objets de goût qui sont du ressort de cet art, il convient de répandre plus d'agréments que de richesses, plus de finesse que de force, plus d'élégance que de faste. Le goût alors se manifeste par la grâce.

Nous avons observé que, dans la saison de l'été, la lumière, en s'étendant sur toute la nature, produisait les plus grands effets ; que cette lumière vivifiante se trouvait répandue sur une multitude prodigieuse d'objets qui comportaient les plus belles formes, qui brillaient de l'éclat des plus vives couleurs, qui avaient le plus grand développement ; et que de ce bel assemblage résultait le tableau pompeux de la magnificence.

A l'imitation de la nature, l'art de rendre les grandes images en architecture consiste à disposer les corps qui forment l'ensemble général de manière qu'ils aient beaucoup de jeu, que leurs masses aient un mouvement noble, majestueux et qu'elles soient susceptibles du plus grand développement. Dans l'ensemble, l'ordre des choses doit être combiné tellement que nous puissions d'un coup d'œil embrasser la multiplicité des objets qui le composent. Il faut que la lumière, en se répandant sur la réunion des corps, y produise les effets les plus étendus, les plus frappants, les plus variés et les plus multipliés. Dans

un grand tout, les parties accessoires, combinées avec art, doivent donner à l'ensemble la plus grande richesse, et c'est cette richesse heureusement répartie qui produit la pompe et la magnificence.

Ce sont ces images étendues que j'ai essayé de produire dans plusieurs de mes projets : dans celui d'un palais situé à Saint-Germain-en-Laye ; dans celui d'une métropole ; dans celui du cénotaphe de Newton. J'ai tâché d'y mettre en œuvre tous les moyens que m'offraient la nature et l'art pour présenter en architecture le tableau du grand. Je renvoie le lecteur à ces projets que je substitue ici à tous les raisonnements possibles, moi qui suis persuadé qu'on doit surtout exiger d'un artiste, non de bien dire, mais de bien faire.

Nous avons remarqué que les images riantes de l'automne étaient produites par l'extrême variété des objets, par le contraste de la lumière et des ombres, par les formes pittoresques et leur peu de similitude, par la singularité et la bizarrerie des couleurs panachées et bigarrées.

Il suit de ces observations que pour produire des images riantes et gaies, il faut connaître l'art de les diversifier ; ici, on doit compter sur les saillies de l'imagination. C'est par elle que les objets nous sont présentés d'une manière neuve et piquante, que les plans sont diversifiés. C'est elle qui sait employer les formes pittoresques de manière à les déguiser et à les singulariser. C'est elle qui fait contraster la lumière et les ombres de manière à en rendre les effets piquants. C'est elle qui, par un mélange adroit, introduit la bigarrure dans les couleurs. C'est elle qui, par une analogie heureuse et raisonnée, par des proportions sveltes et élancées, donne à l'architecture un caractère de légèreté. C'est par une combinaison ingénieuse et par un ordre des choses inattendu, qu'elle forme des tableaux de surprise et présente le piquant attrait de la nouveauté.

Les monuments susceptibles de ce genre d'architecture sont des vauxhalls, des foires, des bains de santé, qui se trouvent presque toujours dans des endroits pittoresques, un théâtre ayant des alentours agréables, des promenades publiques et riantes comme boulevards, etc., etc.

Nous avons remarqué que, dans la saison de l'hiver, les effets de la lumière étaient tristes et sombres, que les objets avaient perdu leur éclat, leur couleur, que les formes étaient dures et anguleuses, que la terre dépouillée offrait un sépulcre universel.

Il suit de ces observations que pour produire des images tristes et sombres, il faut, comme j'ai essayé de le faire dans les monuments funéraires, présenter le squelette de l'architecture par une muraille absolument nue, offrir l'image de l'architecture ensevelie en n'employant que des proportions basses et affaissées et enfouies dans la terre, former enfin par des matières absorbant la lumière le noir tableau de l'architecture des ombres dessiné par l'effet d'ombres encore plus noires.

Ce genre d'architecture formé par des ombres est une découverte d'art qui m'appartient. C'est une carrière nouvelle que j'ai ouverte. Ou je me trompe, ou les artistes ne dédaigneront pas de la parcourir.

Aux diverses observations ci-dessus, j'en ajouterai une dernière qui me paraît être fort importante. C'est que la nature ne s'écarte jamais dans sa marche et que tout y tend au but de la perfection. Nous présente-t-elle des images agréables, des images nobles, des images riantes, des images tristes ? Dans ces différents tableaux, la nature conserve le caractère particulier qui leur est propre, en sorte que rien n'y est démenti, soit dans les effets, soit dans les formes, soit dans les couleurs, et que, sous tous les rapports possibles, tout se trouve être dans une relation, une analogie et une harmonie parfaites.

Voici pour moi le moment critique : je vais mettre ma cause sous les yeux du lecteur en lui donnant la description de mes productions. Il ne m'accusera pas d'avoir cherché les moyens de lui en imposer pour rendre ma cause favorable, car je vais critiquer sévèrement les plus célèbres monuments et fournirai par conséquent des armes contre moi-même ; avec elles, il sera facile de pulvériser

mes productions. Je l'ai bien senti, mais j'écris pour le progrès des arts et je ne puis y concourir efficacement qu'en parlant vrai, c'est-à-dire contre moi. Quel est l'auteur qui ne sent pas sa faiblesse ? Quel est celui qui ne désire au-delà de ses forces ? Tous les hommes qui ont de l'aptitude au travail sont tourmentés du sentiment de leur insuffisance. En vain voudraient-ils se la dissimuler. Plus ils ont de connaissances, plus ils sont mécontents de leurs productions, plus souvent encore ils se trouvent en guerre avec eux-mêmes.

Basilique

Lorsqu'un auteur se propose d'entreprendre un ouvrage, il doit d'abord s'appliquer à concevoir son sujet sous tous les rapports qui lui sont essentiels. Qu'il soit profondément pénétré de ses rapports, il pourra parvenir peut-être à donner au sujet qu'il veut traiter le caractère qui lui est propre et, à force d'études et de méditations, il remplira toutes les données du problème qu'il se propose.

Un édifice destiné au culte de l'Être Suprême ! Voilà certainement un sujet qui comporte des idées sublimes et auquel il est nécessaire que l'architecture imprime un caractère. Mais, si pour donner du caractère à ses ouvrages, il faut se pénétrer profondément de son sujet, s'élever à la hauteur des idées qu'il est destiné à produire, s'en remplir à tel point que l'on ait, en quelque sorte, plus qu'elles pour inspiration et pour guide, quel est l'artiste qui, après avoir essayé d'élever son âme à la contemplation du Créateur, osera lui tracer un temple !

Ici, les bornes de l'art sont les mêmes que celles de l'esprit humain et personne ne peut se flatter de pouvoir les franchir. Les hommages des hommes ont beau s'adresser à l'Être infini, ces hommages sont nécessairement proportionnés à la faiblesse de ceux qui les adressent ; remplir de leur mieux, dans un tel sujet, un devoir religieux, voilà tout ce qu'ils peuvent, et cela seul est une tâche effrayante.

J'ignore si les auteurs modernes de nos temples ont eu ces réflexions présentes à l'esprit. On voit bien qu'en traçant leurs plans, ils ont cherché à y mettre de la noblesse, de la pompe et de la richesse. Sans doute l'on doit leur savoir gré d'avoir introduit l'ordre et la proportion dans leurs ouvrages. Mais ont-ils porté l'art jusqu'à faire éprouver un sentiment de vénération par le seul aspect du temple ?

Craint-on de le profaner en y portant un pied téméraire ? Le lieu inspire-t-il le respect profond qui tient à un sentiment religieux ? Manifeste-t-il un caractère de grandeur qui, par les élans qui appartiennent au génie, en impose au spectateur et remplisse son âme d'étonnement et d'admiration ? Offre-t-il un ensemble qui paraisse comme au-dessus des forces humaines et pour ainsi dire inconcevable ? A-t-on enfin épuisé toutes les ressources que la nature offre à l'art pour remplir ce qu'exige la majesté du sujet ? Voilà mes premières réflexions sur les temples.

Les Grecs, dont les productions sont reconnues si supérieures qu'elles font aujourd'hui loi en architecture, les Grecs, dis-je, décoraient leurs temples par de magnifiques colonnades, et il faut avouer que l'art ne peut offrir des moyens tout à la fois plus majestueux et plus agréables. Aussi devait-on s'attendre à voir imiter ces beaux exemples transmis par nos auteurs célèbres. Pourquoi donc, dans leurs temples, nos auteurs modernes ont-ils substitué aux nobles richesses de l'architecture une décoration formée par de lourdes arcades, dont les pieds-droits massifs ont, pour tout ornement, un plaquis de quelques pouces d'épaisseur, qu'on nomme pilastre en architecture !

Cette ordonnance pesante et lâche est couronnée par une voûte percée de lunettes qui ressemblent à des soupiraux de caves. Les angles aigus et désagréables que présentent les lunettes font paraître la voûte d'une pesanteur affreuse.

Les ornements, dont elles ne sont pas susceptibles, ne font qu'ajouter aux défauts dont on vient de parler en les dévoilant davantage.

Et qu'on ne présume pas que ces observations ne portent que sur quelques monuments peu dignes d'être cités. Que l'on examine l'immense basilique de Saint-Pierre à Rome, celle de Saint-Paul à Londres, l'église des Invalides à Paris, celle du Val-de-Grâce, la Sorbonne, etc., etc., on les verra décorées comme on vient de le dire.

Si avec de grandes images on est sûr de présenter aux hommes un tableau imposant, certes un temple érigé en l'honneur de la divinité doit toujours être vaste. Ce temple doit offrir l'image la plus frappante et la plus grande des choses existantes ; il faudrait, si cela était possible, qu'il nous parût l'univers. Descendre à ce que l'on appelle nécessité en composant un temple, c'est oublier son sujet.

Pourquoi donc la basilique de Saint-Pierre de Rome paraît-elle bien moins grande qu'elle ne l'est en effet ? Cet intolérable défaut provient de ce que, loin d'offrir le tableau de l'espace par le nombre d'objets que doit naturellement contenir une grande étendue, l'architecte a réduit l'effet de son ensemble en donnant aux parties qui le composent une proportion colossale ; et en croyant, selon l'expression des artistes, *faire grand*, il a fait *gigantesque*.

Lorsque j'ai fait observer qu'un temple devait offrir l'image du grand, je n'ai pas entendu parler seulement de son étendue, mais j'ai voulu faire mention de cet art ingénieux par lequel on étend, on agrandit les images, ce qui consiste à combiner les objets tellement qu'ils nous soient présentés de la manière qui développe le plus leur ensemble à nos regards et dans un ordre de disposition telle qu'en nous faisant jouir de leur multiplicité, il s'ensuive que, par les aspects successifs sous lesquels ils nous apparaissent, ils se renouvellent sans cesse au point de ne pouvoir les nombrer. Tel est, par exemple, l'effet que produit la combinaison régulière et symétrique d'un quinconce. Plaçons-nous à l'extérieur, vers un des angles ; la masse totale s'offrira dans le plus grand développement, puisque nous apercevrons deux de ses faces.

Les objets sont alors dans une disposition telle que tout contribue à nous procurer des jouissances. Leur multiplicité nous offre l'image de la richesse. La plus grande magnificence et la symétrie la plus parfaite, voilà ce qui résulte de l'ordre qui les établit dans tous les sens et les développe à nos regards de manière que nous ne puissions pas les nombrer. En prolongeant l'étendue des allées de sorte que leur fin échappe à nos regards, les lois de l'optique et les effets de la perspective nous offrent le tableau de l'immensité ; à chaque pas, les objets se présentant sous de nouveaux aspects renouvellent nos par des tableaux successivement variés. Enfin, par un heureux prestige qui est causé par l'effet de nos mouvements et que nous attribuons aux objets, il semble que ceux-ci marchent avec nous et que nous leur ayons communiqué la vie.

Qu'il nous soit permis de continuer nos observations sur la basilique de Saint-Pierre. Si, par exemple, au lieu de ces pieds-droits massifs qui, par leur largeur ainsi que par leur épaisseur, obstruent l'ensemble du temple, nous supposons, à l'instar des Grecs, des corps agréables et légers, des files immenses de colonnes pourtournant dans les nefs ainsi que dans les bas-côtés du temple, s'isolant les unes sur les autres de manière que la vue puisse pénétrer dans toute l'étendue et embrasser cette multitude d'objets dans la richesse desquels le spectateur aime à s'égarer et dont l'effet séduisant le porte toujours à les croire en plus grand nombre, qui pourrait douter que ce temple, dont l'étendue est réduite par l'ordonnance gigantesque des arcades qui règnent dans son ensemble, ne parût infiniment plus grand, puisque les moyens que nous venons de citer (comme on le sait), loin de réduire l'étendu, contribuent singulièrement à la faire paraître plus grande.

D'après ces observations, qui ne portent que sur des faits connus, je crois être en droit d'avancer que c'est un grand défaut dans une production d'architecture quand l'effet de son ensemble en réduit l'étendue.

Et tous les apologistes de la basilique de Saint-Pierre ont eu grand tort en prétendant démontrer que ce défaut y était une beauté !

L'image du grand a un tel empire sur nos sens qu'en la supposant horrible elle excite toujours en nous un sentiment d'admiration. Un volcan vomissant la flamme et la mort est une image horriblement belle !

Il est donc vrai que le grand s'allie nécessairement avec le beau, et sous différentes acceptions, soit que les objets nous soient agréables, soit encore qu'ils nous fassent horreur. Paraître grand, en quoi que ce soit, c'est annoncer des qualités supérieures.

Poétiquement rendu, le tableau du grand a fait confondre quelquefois le grand avec l'immensité. Que l'on nous peigne l'homme au milieu des mers, ne voyant que le ciel et l'eau : ce spectacle donné à l'homme est vraiment celui de l'immensité. dans cette position, tout est hors de notre portée. Il n'y a nul moyen de faire des comparaisons. Il en est de même d'un aérostat qui, planant dans les airs et ayant perdu de vue les objets de la terre, n'aperçoit que le ciel dans toute la nature. Errant ainsi dans l'immensité, dans cet abîme d'étendue, l'homme est anéanti par le spectacle extraordinaire d'un espace inconcevable.

Rapprochons-nous donc des jouissances que nous procurent sur la terre les grands spectacles de la nature. Ce sont ceux qui nous permettront les comparaisons, les calculs, et qui nous donneront une idée nette de ce que nous devons entendre par le grand, pour en faire une application particulière à l'art.

Qui de nous n'a pas été jouir, sur une montagne, du plaisir de découvrir tout ce que notre vue peut embrasser ? Là, qu'apercevons-nous ? Une étendue vaste et dans laquelle est contenue une quantité d'objets que leur multiplicité rend incalculables. Or, veut-on en architecture présenter l'image du grand ? On doit dans un grand ensemble mettre en usage les moyens de l'art ingénieux dont nous avons parlé, afin de multiplier les objets autant qu'il sera possible, mais dans un juste rapport avec le tout, dans ce juste rapport que nous remarquons dans les temples des Grecs, en sorte que ces objets ne soient ni multipliés à l'excès comme dans nos églises gothiques, ni d'une proportion colossale et propre à n'offrir que le gigantesque, comme à Saint-Pierre de Rome.

Les auteurs les plus célèbres ayant reconnu que rien n'est plus magnifique en architecture que les colonnades, pourquoi donc, dans nos temples où toutes les ressources de l'art devraient être prodiguées, les modernes n'en ont-ils pas fait usage ? Je crois en avoir conçu la raison.

Les temples anciens n'étaient à proprement parler que des sanctuaires où les prêtres, sans communiquer avec le peuple, remplissaient les fonctions de leur ministère, ce qui ne demandait pas une grande étendue et par conséquent une grande combinaison d'art. Mais nos basiliques modernes étant destinées à contenir et le peuple et les prêtres, les cérémonies les plus pompeuses y étant souvent faites et l'assemblée la plus nombreuse y participant, il a fallu donner à ces basiliques une étendue considérable et proportionnée au nombre des assistants. Nos architectes ont eu mille difficultés à vaincre. Il a fallu trouver les moyens de soutenir les voûtes immenses des grandes nefs, celles des bas-côtés, celles des chapelles, et c'est sans doute la raison pour laquelle ils n'ont pas osé décorer leurs temples par des colonnades, ces points d'appui n'étant pas suffisants pour supporter l'énorme poids des voûtes. Il fallait trouver des moyens pour concilier cette décoration élégante et légère avec les forces résistantes dont ils avaient besoin. Le temps et l'étude amènent tout.

Les temples des Grecs étaient décorés au dehors ainsi que dans l'intérieur par des colonnades qui enveloppaient tout l'édifice. Un magnifique porche, avec double rang de colonnes, en formait l'entrée, et le temple, isolé de toutes parts, s'élevait majestueusement au milieu d'une vaste enceinte.

Il s'en faut bien que nos temples soient annoncés d'une manière aussi noble et par conséquent aussi convenable. Leurs entrées sont rarement décorées par un porche et les plus riches ont tout au plus un rang de colonnes. Quant à nos portails, ils sont presque tous composés par deux ou trois ordres d'architecture, élevés les uns sur les autres, comme si le temple avait divers étages. Le célèbre Voltaire, en parlant du portail Saint-Gervais, n'a pas craint de faire l'éloge de cette production.

Nos églises, loin d'être entourées par des colonnades, sont formées par des murs avec des piliers butants qui ressemblent à des murs de fortifications. Nos temples ne sont point isolés et n'ont point d'enceintes et, loin d'en empêcher la profanation par le voisinage des demeures particulières, on permet au peuple d'y adosser des baraques pour les plus vils établissements.

Le porche de la Rotonde, à Rome, passe pour être un des chefs-d'œuvre de l'art. On admire, dans cette production, la noble ordonnance et les proportions de son architecture. Il est cité par tous nos écrivains célèbres. N'est-il pas extraordinaire qu'un exemple si admiré n'ait pas encore été imité dans notre capitale ?

Après m'être livré à des critiques que j'ai cru nécessaires, le moment est venu pour moi de rendre hommage à l'architecture moderne. Je vais parler des dômes.

Michel-Ange, peintre, sculpteur et architecte habile s'occupant de faire les projets pour la basilique de Saint-Pierre et désirant l'emporter sur tous les beaux monuments de Rome, principalement sur celui de la Rotonde dont on lui parlait toujours avec éloge, étonna tout le monde. Il proposa d'en élever un aussi vaste et ajouta qu'il soutiendrait cette masse immense sur les voûtes du temple qu'il avait projeté, en sorte qu'il n'en formerait que le couronnement : idée si grande, si hardie, si étonnante que, si elle n'était exécutée et qu'aujourd'hui l'on en fît la proposition, on en contesterait certainement la possibilité !

Il faut convenir que l'idée de ce dôme n'est pas généralement attribuée à Michel-Ange. Ce qu'il y a de certain, c'est que le Bramante, architecte habile, avait précédé Michel-Ange dans les projets qui furent faits pour la construction de la basilique de Saint-Pierre. Le Bramante, dans le projet que l'on connaît de lui, avait introduit un dôme. Le projet du Bramante paraît à beaucoup d'égards préférable à celui de Michel-Ange et il a été suivi en partie par le dernier.

Quoique les Goths aient bâti dans des temps où les arts étaient peu avancés, quoiqu'ils semblent n'avoir pas eu les connaissances de la belle architecture, cependant ils ont trouvé l'art de donner à leurs temples un grand caractère. Ils les ont rendus étonnants en les portant à une élévation si extraordinaire qu'ils semblent s'élancer dans les nues. Ils ont introduit la magie de l'art en voilant toutes les forces résistantes de leurs temples, en sorte qu'ils paraissent soutenus par une puissance surnaturelle. Les Goths ont réussi à beaucoup d'égards parce qu'ils ont suivi l'impression de leur génie, car l'homme est toujours quelque chose lorsqu'il emploie les moyens qui lui sont donnés par la nature, tandis que l'homme singe se déprave et n'est absolument rien.

De ces observations sur les temples modernes, il résulte qu'ils sont encore bien éloignés de la perfection où il est possible de les porter. C'est pour cela que j'ai cru devoir entrer en lice. J'ai bien senti (comme je l'ai dit ci-dessus) que j'offrais à mes juges des éclaircissements qui ne tourneraient pas à mon avantage, mais c'est le progrès des arts que j'ai envisagé ; et je suis d'avance consolé d'avoir donné des armes contre moi si mes observations, en nuisant à mes productions, peuvent être de quelque utilité.

Quand je me pénétrai de mon sujet, je fus arrêté dès le premier moment par des difficultés qui me parurent insurmontables. Comment, me dis-je d'abord à moi-même, parviendrai-je à donner à mon temple le caractère propre ? Y a-t-il en architecture des moyens d'art avec lesquels on puisse parvenir à inspirer tous les sentiments religieux qui conviennent au culte de l'Être suprême ? j'avoue que ces questions m'accablèrent et que plus elles se présentaient à mon esprit, plus aussi le découragement s'emparait de moi. Ce fut à cette époque que l'amour de mon art dit éprouver à mon esprit des tourments innombrables.

Je le dis franchement. Non, je ne connais aucun temple moderne où l'auteur paraisse s'être occupé, même voir montré l'intention, de lui donner le caractère propre. Malgré tous les efforts de nos architectes modernes, on n'aperçoit en eux que des hommes qui, occupés d'architecture, ont servilement adopté et suivi les idées de ceux qui les ont précédés. Je méditai longtemps sans obtenir aucun

succès. Mais aussi, accoutumé à me roidir contre les obstacles, je continuai mes méditations sans me rebuter. J'obtins enfin une lueur d'espérance en me rappelant les effets sombres ou mystérieux que j'avais observés dans les forêts et les diverses impressions qu'ils m'avaient fait éprouver ; j'entrevis que, s'il y avait quelque moyen de remplir les vues dont j'étais pénétré, il ne pouvait consister que dans la manière d'introduire la lumière dans le temple. Je raisonnai ainsi. C'est la lumière qui produit les effets. Ceux-ci nous causent des sensations diverses et contraires suivant qu'ils sont brillants ou sombres. Que je puisse parvenir à répandre dans mon temple de magnifiques effets de lumière, je porterai dans l'âme du spectateur le sentiment du bonheur ; je n'y porterai au contraire que celui de la tristesse quand le temple ne présentera que des effets sombres. Si je peux éviter que la lumière arrive directement et la faire pénétrer sans que le spectateur aperçoive d'où elle part, les effets résultant d'un jour mystérieux produiront des effets inconcevables et en quelque façon une espèce de magie vraiment enchanteresse. Maître de dispenser à mon gré la lumière, je pourrai en diminuant le jour inspirer à l'âme le recueillement, la componction et même une frayeur religieuse, surtout si, au moment des cérémonies lugubres qui tendent à exciter ces sentiments, j'ai soin de décorer le temple d'une manière analogue. Au contraire, que, pendant les cérémonies qui doivent exciter la joie, les effets de la lumière soient éclatants, que le temple soit parsemé de fleurs, qui sont les objets les plus agréables de la nature, il en résultera un tableau majestueux et touchant qui répandra dans l'âme un sentiment délicieux.

Ces réflexions ranimèrent mon courage. Alors, je ne pensai plus qu'à mettre en œuvre tous les moyens que m'offrait la nature. Je me dis alors, et je l'avoue avec une certaine fierté : ton art va te rendre maître de ces moyens et, toi aussi, tu auras quelque lieu de dire fiat lux ; à ta volonté, le temple sera éclatant de lumière ou il ne sera plus que le séjour des ténèbres. En bientôt je ne m'occupai plus que d'architecture.

J'ai cru que le seul moyen de rendre l'aspect du temple imposant ne pouvait consister que dans une grande et noble ordonnance de l'architecture. J'ai fait tous mes efforts pour la faire reconnaître dans la décoration extérieure. Ayant appris par ma propre expérience que l'homme se mesure assez communément dans l'espace où il se trouve, désirant d'ailleurs annoncer la majesté du lieu par l'entrée la plus imposante, j'ai pensé ne pouvoir mieux faire que de m'appliquer à combiner l'entrée du temple de manière que le spectateur fût atterré par elle. C'est pourquoi je n'ai pas craint de porter jusqu'au sommet des voûtes la hauteur de cette entrée et de lui donner toute la largeur de la grande nef.

Depuis longtemps, j'avais conçu le projet de réunir aux beautés de l'architecture grecque, je ne dirai pas les beautés de l'architecture gothique, mais des moyens d'arts connus et mis en œuvre par les seuls Goths. Ceux-ci avaient su, comme je l'ai remarqué ci-dessus, voiler avec art, par des travaux délicats, toutes les forces résistantes de leurs temples, en sorte que ces édifices paraissent se soutenir miraculeusement. C'est d'après ces vues que j'ai cherché à former la disposition intérieure de mon temple. Après avoir imaginé les moyens d'établir mes forces résistantes et les avoir assurées par les pieds-droits nécessaires pour porter le dôme, pour soutenir les voûtes de la grande nef, celles des bas-côtés, celles des chapelles, j'ai entouré tous ces corps massifs par des colonnades sur tous les sens ; et c'est ainsi que, par tout ce qu'il y a de plus agréable en architecture, je suis parvenu à soustraire ces corps massifs aux yeux du spectateur.

De cette disposition, il résulte qu'à l'instar des Goths les forces résistantes de mon temple sont masquées et qu'il paraîtra aussi se soutenir comme par miracle, et que d'ailleurs, à l'imitation des Grecs, il sera décoré par les plus grandes richesses de l'architecture. Les colonnes occupant le premier plan, elles facilitent les moyens d'introduire le jour d'une manière mystérieuse, en ce que leur saillie ne laisserait pas apercevoir comment la lumière pénètre dans le temple. Cette dernière disposition produit beaucoup d'avantages. D'abord celui de multiplier les croisées autant qu'on le veut, sans jeter dans aucun embarras pour leurs formes puisqu'elles ne pourraient être aperçues.

Elle facilite encore tous les moyens de construction et de décoration ; de construction en ce que la voûte étant portée sur les pieds-droits établis sur le second plan, on peut, au besoin, les multiplier ou les renforcer à volonté ; de décoration en ce que le croisées pratiquées dans l'attique, au-dessous des voûtes, ne nécessitent plus ces lunettes ressemblant à des soupiraux de caves, dont l'effet est affreux, et que l'on peut orner ces voûtes de toutes manières, soit en peinture, soit en sculpture ; en ce que la voûte exportée au-delà des colonnades et portée sur le second plan, son diamètre agrandi nécessairement l'ensemble et couronne la colonnade de la manière la plus majestueuse ; en ce que les colonnes, n'étant pas surchargées par les masses supérieures des voûtes, conservent leur dignité et la grâce qui leur est propre ; enfin, en ce que le spectateur éprouverait à chaque pas l'effet le plus piquant de l'architecture, ce piquant effet qui naît de ce que nos regards ne sauraient parcourir des objets isolés dont la disposition les présente en divers sens et d'une manière symétrique, sans que ces objets ne nous semblent se mettre en mouvement avec nous et que nous paraissions leur donner la vie.

Par une suite de cette disposition, les points d'appui de mon dôme sont tellement établis qu'ils m'ont permis d'enrichir ma coupole d'une double colonnade à l'extérieur, et d'une autre dans l'intérieur. j'ai profité de cet avantage tant pour donner de l'immensité à la tour du dôme que pour isoler le temple qui orne l'intérieur de la coupole. La peinture de la voûte se prolongeant et descendant jusque sur le mur du fond dont les colonnes sont isolées, il en résulte que l'étendue du ciel et celle de la gloire qui orne la voûte et la coupole deviennent immenses, ce qui contribue de plus à rendre l'architecture de ce couronnement on ne peut pas plus légère et aérienne. Placé au centre du monument, le dôme est combiné de manière à frapper sur le champ celui qui entrerait dans le temple et à fixer ses regards par ses effets éclatants, sa richesse et son étendue. Dégagé de ces piliers massifs qui, dans nos églises modernes, en obstruent et en appauvrissent la partie principale, ce temple offrirait, parla réunion des colonnades des nefs avec celles du dôme, toutes les richesses de l'architecture ; des files immenses de colonnes dans la disposition du quinconce les multiplieraient tellement que la vue s'égarerait dans ce riche ensemble, et les effets d'optique et de perspective prolongeant l'étendue des colonnades offrirait, comme nous l'avons remarqué, le tableau de l'immensité.

Cette enceinte, destinée aux ministres de la religion, est couronnée, ainsi que je l'ai dit ci-dessus, par un temple à jour dans un effet aérien. Ce temple semblerait le sanctuaire de la divinité, dont la présence serait annoncée par une magnifique gloire. Des triples rangs de croisées, pratiquées de manière à n'être point aperçues, répandraient dans la coupole la plus vive lumière. Voilée aux yeux du spectateur, mystérieuse en quelque façon et dirigée tout entière sur la voûte, cette lumière produirait les effets les plus éclatants et les plus surprenants. Les tons brillants de la peinture en seraient tellement favorisés que la vue soutiendrait difficilement l'éclat de ces effets magiques ; et ne tenant sa sublimité que des moyens donnés par la nature, ce tableau céleste attesterait que s'il y a un art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre, il n'est sans contredit l'art le plus précieux.

D'après les réflexions que j'ai faites sur les faibles humains qui osent élever des temples à la divinité, l'on ne soupçonnera pas que je sois content de mon ouvrage. Non, sans doute, je ne le suis pas. Mes prétentions (si toutefois un auteur pouvait s'en permettre dans pareilles circonstances) se réduiraient à me faire présumer que la disposition de mon temple comporte des moyens d'art qui avaient échappé jusqu'à présent et qui mettront mes successeurs en état de profiter de l'avantage que je leur offre, comme j'ai profité de ceux qui m'ont été donnés par nos pères. Ce qui me satisfait actuellement, c'est que je crois avoir conçu le premier, la manière d'introduire la lumière dans un temple et que mes vues à ce sujet me semblent neuves et philosophiques.

Des discoureurs peu instruits, ou de mauvaise foi, s'écrieront peut-être : quelle nouveauté l'auteur prétend-il nous offrir ? Ne sait-on pas qu'une partie du dôme des Invalides est éclairée comme il veut éclairer son temple et que l'on ne voit pas d'où part la lumière qui pénètre dans la voûte supérieure ?

Objection frivole. Quelle différence entre les vues de l'architecture dont il s'agit et celles que j'annonce ! N'est-il pas évident que le seul dessein de cet architecte a été de porter tout simplement les jours dans cette grande voûte pour en éclairer la peinture. Sans autre intention ? Ceci est tellement vrai que s'il avait eu des vues particulières et relatives à celles que je présente, il aurait sûrement masqué les principaux jours qui sont dans sa coupole. Ces jours nuisent tellement aux objets qui décorent la partie du dôme, ils leur sont si contraires qu'il est impossible d'en apercevoir la peinture sans mettre, comme partout ailleurs, un corps solide au devant de la vue. Les chapelles et l'ensemble général du temple ne sont-ils pas éclairés par des jours directs ? Le procédé qui y introduit la lumière n'est-il pas le même que dans toutes nos églises modernes où le jour, faute d'être combiné pour les objets, leur est nuisible au lieu de leur être favorable ? N'y a-t-il pas matière à gémir lorsqu'on voit aux Invalides, ainsi que partout ailleurs, les principales figures qui décorent les chapelles et qui sont placées au-dessus des autels, recevoir le jour par derrière ?

Ces faits démontrent que les vues de cet architecte n'ont nul rapport avec les vues philosophiques qui m'ont conduit quand j'ai cherché les moyens de porter dans l'âme des sentiments analogues aux cérémonies religieuses. Cette raison n'est pourtant pas la seule que j'ai considérée. Ici, je dois encore une explication.

C'est mettre l'art aux prises avec la nature que de laisser pénétrer la lumière d'une manière directe dans un temple, surtout si on y introduit de la peinture. En réfléchissant la lumière, les endroits où elle se porte directement blessent l'organe de notre vue ou bien les objets sont absorbés par l'opposition de la lumière. Mon système est tout opposé à l'usage reçu. J'évite avec le plus grand soin de mettre l'art aux prises avec la nature. J'emprunte les effets précieux de celle-ci, je les approprie à l'art, et c'est à la faveur des dons de la nature que j'offre les moyens d'élever l'art à la sublimité.

Théâtre

Un théâtre est un monument consacré au plaisir ; avec quelle délicatesse, avec quel soin le goût ne doit-il pas présider à sa construction !

Les assemblées publiques de nos spectacles peuvent, ce me semble, être comparées aux fêtes des Gnidiens si agréablement décrites par le célèbre Montesquieu. Je vois le sexe le plus aimable se rendre dans nos salles de spectacle et ne paraître s'y rassembler que pour rivaliser d'attraits, charmer nos cœurs, manifester son empire et y recevoir aussi les hommages du génie qui, inspiré par l'amour et les grâces, se plaît souvent à y célébrer les attraits de ce sexe enchanteur. Oh ! qu'il est donc bien vrai qu'une salle de spectacle doit être considérée comme le temple du goût. Je vois dans ce beau temple le génie et le goût élever, de concert, un magnifique amphithéâtre où paraissent de brillantes rivales. Celles-ci me semblent élevée sur un trône superbe où elles jouissent de l'effet de leurs charmes et d'où elles répandent dans les âmes ce délicieux désordre qui naît de la prodigalité des jouissances et force l'homme de s'écrier : non, je n'ai point assez d'une âme !

Je vois encore les objets qui ornent l'intérieur du temple présenter sous les formes les plus agréables tout ce qui peut séduire et plaire ; partout un caractère de fête annonce et inspire le plaisir dont le seul aspect de ce temple manifeste le séjour et l'asile.

C'est au milieu de ces réflexions et de ces aperçus que j'ai conçu mon projet de théâtre. Lorsque je le communiquai, il eut assez de succès ; j'eus lieu de croire que je pourrais l'exécuter au centre du jardin de la révolution (ci-devant le Palais Royal) à la place jadis occupée par le grand bassin. Cette idée me frappa et j'essayai de disposer mon théâtre de manière à remplir tout ce qu'elle m'offrait de séduisant.

Des enceintes ne contribuent pas peu à faire valoir les monuments, aussi les anciens avaient-ils le soin de les isoler pour leur donner de la dignité et de les entourer pour multiplier les moyens propres à leur donner du caractère.

On peut aisément se figurer l'effet d'ensemble qui résulterait d'une salle placée dans un jardin agréable ayant pour enceinte un palais et des bâtiments considérables, ornés par des colonnades et des galeries, où le public arriverait de toutes parts, attiré soit par l'attrait du spectacle, soit par celui de la promenade, soit enfin par le désir de jouir de la vue de ce grand concours de monde qui, en offrant l'image d'une fête, embellit les lieux mêmes que l'on trouve les plus agréables. Rien de plus séduisant que le tableau qu'aurait offert une selle placée au milieu de toutes ces beautés.

Déterminé à renoncer à ces avantages, j'ai préféré à cet emplacement celui du Carrousel. Cette dernière situation est majestueuse. Là, j'ai disposé ma salle isolée de toutes parts. Avoisiné par les quais et les rues adjacentes, ce vaste emplacement réunit tout ce qu'il est possible de désirer, soit pour les accès, soit pour les débouchés. Un des palais, le plus imposant par son immensité et sa richesse, forme déjà une décoration dans ce superbe local. La circulation dans la place peut être libre pendant le spectacle, attendu que les cours du palais seraient plus que suffisantes pour contenir toutes les voitures. De l'isolement de la salle, il résulte qu'il n'y a aucune sorte de danger à craindre pour les maisons voisines. Le terrain propre à ce monument se trouvant naturellement sur ce grand local, celui-ci n'a pas l'inconvénient de tout autre endroit où les dépenses d'acquisitions surpasseraient celles de la construction. La salle serait aussi dans le voisinage du magasin du théâtre, et de là, beaucoup de commodités pour le service. Rien de plus aisé que de faire communiquer la salle avec le magasin par un souterrain voûté. Alors, les transports des décorations, d'habits se feraient presque sans frais et avec toute la célérité possible et, ce qui est encore un plus grand avantage, sans avoir à craindre les dégâts ruineux qui résultent nécessairement des transports à découvert.

Séduit par les avantages de ce local, je me suis pénétré de mon projet et je me suis appliqué à trouver les moyens d'en remplir toutes les données.

J'ai d'abord réfléchi sur les événements funestes arrivés dans presque toutes les grandes villes d'Europe et qui n'ont été occasionnés que par la manière dont nos salles de spectacle sont construites. Il suffit de jeter un coup d'œil sur nos théâtres pour se convaincre qu'ils sont un bûcher effrayant et qu'il ne faut qu'une étincelle pour y mettre le feu et voir tout consumé dans un instant. Nous en avons des preuves dans les incendies des deux théâtres sur l'emplacement du ci-devant Palais Royal.

Est-ce donc dans un lieu consacré au plaisir que le public doit craindre pour sa vie !

Quel désordre affreux, quels épouvantables malheurs si, par la seule appréhension d'un événement funeste, l'effroi s'emparait des esprits, comme cela est arrivé à l'ancien théâtre des Italiens !

Ces pensées m'ayant fait frémir, je me suis dit : tu n'entreprendras pas de faire un théâtre ou bien tu trouveras les moyens de le rendre incombustible.

Je crus d'abord devoir procurer au public l'évasion la plus prompte possible et je crois y être parvenu. Le côté de la principale entrée de mon théâtre offre un immense perron, montant dans toute la hauteur du soubassement et ayant plus de deux cents pieds de développement. Sur le palier de ce perron, c'est-à-dire sur le péristyle de ma salle, je trouve quarante-deux portes-croisées qui ne sont séparées des loges que par le corridor et le foyer, en sorte que toutes les personnes placées à cet étage peuvent sortir presque de front tout à la fois et n'ont, pour être hors du bâtiment, c'est-à-dire être en sûreté, que le corridor à traverser.

Neuf grandes portes ouvertes sur les trois vestibules, au rez-de-chaussée, offrent le même avantage aux personnes placées dans le parquet et les petites loges pratiquées derrière. Les sorties n'ont aucune communication avec celles du

premier étage. Les loges hautes auraient de plus que les autres à descendre les escaliers respectifs qui les conduiraient au niveau des premières et, dès lors, sur le grand perron, ce qui serait pour elles le moindre espace possible à parcourir. Il est essentiel d'observer que les quarante-deux portes ouvertes, aboutissant au péristyle, seraient disposées de manière qu'à la moindre alarme un simple coup de cordon suffirait pour les ouvrir toutes à la fois, en sorte que toute la salle ne présenterait que des ouvertures. Ce mécanisme, dont j'ai fait avec succès l'essai à l'École Militaire, consiste en un pignon à clef faisant mouvoir des conduits à crémaillère, lesquels soulèvent les gâches des serrures.

On serait, il est vrai, rassuré dans les moments du danger par la multitude des sorties et leur rapprochement de la façade de mon théâtre, mais cela ne préviendrait pas le danger, et j'ai dû chercher à écarter jusqu'à la possibilité de ce danger effrayant.

Le feu n'est dangereux qu'autant qu'il trouve de l'aliment. Pour éviter de lui en donner, je n'emploie point de bois et je construis tout en pierre et en brique, jusques aux loges. Ainsi, il ne resterait réellement de combustible que le plancher du théâtre et les décorations. En cas de malheur, celles-ci brûleraient sans qu'il pût en résulter aucune suite fâcheuse. Mais, pour prévenir toutes les objections et, par toutes les précautions possibles, rassurer le public et le gouvernement, je pratiquais, sous toute l'étendue du théâtre, un grand bassin d'eau où tous les bois se précipiteraient et s'éteindraient à mesure que l'incendie en romprait l'assemblage.

D'ailleurs, il serait possible de faire tomber subitement et en masse la charpente de ce plancher, dont j'ai parlé ci-dessus. N'avons-nous pas la preuve acquise qu'on opère des démolitions bien plus considérables par le décintrement du Pont de Neuilly ? J'ai annoncé que je n'emploierais pas de bois dans ma construction ; en effet, la salle et le théâtre étant voûtés, je construis mes chemins hauts sur le théâtre en tôle, portés sur des tringles de fer et supportés par des crochets grands et forts ; tous les cordages de service seraient en fil de laiton, les crampons destinés à recevoir ces forces seraient répandus sur toute la courbure de la voûte en nombre suffisant et dans une disposition propre à faciliter tous les changements et à remplir tous les besoins du service. Au moyen de ces précautions, non seulement l'incendie, même en entier, du théâtre serait sans danger pour les spectateurs et pour le corps de l'édifice ; mais encore, l'on n'aurait pas même à craindre que la voûte du théâtre en fût endommagée. J'en suis si sûr que si j'eusse construit ce théâtre, comme j'avais tout lieu de le présumer, j'étais décidé à faire à mes risques le sacrifice d'un plancher et d'un assemblage de décorations où j'aurais mis le feu pour prouver au public toute l'efficacité de mes moyens.

Le problème de la plus grande sûreté possible se trouvant résolu, il me restait à m'occuper de la distribution et de la décoration de ce monument.

Quatre grands vestibules extérieurs annoncent les principales entrées de mon rez-de-chaussée. Deux de ces vestibules sont destinés aux premières loges et précèdent, du côté de la grande entrée, les grands escaliers à double rampe qui y conduisent. Trois vestibules intérieurs mènent aux escaliers des trois autres rangs de loges. En multipliant ces escaliers et ces vestibules, en les divisant au point qu'ils n'aient aucune communication réciproque, je parviens à prévenir le tumulte, l'embarras et la confusion des personnes, inséparables jusqu'ici des sorties du spectacle.

Une vaste galerie, au rez-de-chaussée, embrasse toute la circonférence de l'édifice. Elle communique à tout et devient dès lors un dégagement général. Mais sa destination principale serait de recevoir les domestiques qui attendent la sortie du spectacle et de les mettre à l'abri des injures de l'air. Sa disposition est telle que ces domestiques se trouveraient à même de se porter partout avec rapidité et sans la moindre confusion.

Les escaliers de mes premières loges sont grands et leurs arrivées sont libres, simples et faciles. Ils conduisent à un vaste foyer public, susceptible d'une

décoration agréable et situé de manière à offrir le coup d'œil le plus intéressant lors de l'entrée ou de la sortie du spectacle.

J'ai entouré ma salle d'un corps de bâtiment assez considérable pur en éloigner absolument les bruits du dehors. J'ai disposé mes corridors de manière à empêcher l'air extérieur de pénétrer directement et immédiatement dans la salle, et l'on sait de combien d'accidents dangereux et de maladies mortelles l'oubli de cette précaution peut être la source.

J'ai placé mes loges d'acteurs dans le pourtour et immédiatement à portée du théâtre. Les premiers sujets n'auraient que les coulisses à traverser et les autres en seraient rapprochés en raison de l'exigence de leurs emplois. Par ce moyen, les directeurs pourraient, sans quitter le théâtre où leur présence est nécessaire, donner leurs ordres, appeler au besoin les sujets, veiller à tout avec une facilité sans égale, et l'on peut juger combien cette disposition serait favorable au bien du service.

C'est dans les mêmes vues que j'ai ménagé, sur le théâtre, deux foyers d'acteurs, l'un pur les sujets chantant, l'autre pour les sujets dansant. Ces foyers pourraient leur servir à faire au moment même de la représentation, et sans se gêner réciproquement, toutes les répétitions particulières dont ils pourraient avoir besoin.

Destiné à retracer tous les tableaux que l'imagination peut créer, un théâtre ne saurait offrir au décorateur un espace trop vaste. Mais cet espace doit être proportionné à l'étendue de la salle, qui doit être elle-même bornée proportionnellement à nos organes et au nombre des spectateurs qui peuvent assister au spectacle. On doit sans doute avoir égard à ces bornes indispensables. Mais le théâtre n'en doit pas moins être le plus grand possible. Il le doit être aussi pour que le servie des décorations s'y fasse avec la plus grande aisance. Il est, au reste, essentiel d'observer que cette grande étendue est bien moins nécessaire en profondeur qu'en largeur.

Dans les scènes nombreuses et à grands développements de personnages, les mouvements qui s'opèrent du fond du théâtre et perpendiculairement à l'avant-scène sont peu sensibles : les acteurs du premier rang cachent ceux du second, et ainsi de suite. Le développement n'a lieu et ne produit tout son effet que dans des directions diagonales ou parallèles au tableau ; de plus, la profondeur du théâtre, loin d'ajouter à l'effet des décorations, ne fait peut-être qu'y nuire. La multiplicité des châssis en enfilade force le décorateur à une dégradation trop détaillée pour être sensible et d'un heureux accord : elle est nécessairement monotone ; et ces tableaux mis les uns sur les autres, loin d'agrandir l'ensemble, y nuisent singulièrement.

C'est par des contrastes prononcés qu'on y parvient : les contrastes n'ont guère besoin que de deux ou trois châssis détachés sur une toile de fond. Voilà tout le secret des décorations magnifiques que l'on a souvent admirées sur nos théâtres d'Italie, et l'on reviendrait à cette belle et grande manière si, donnant à ce département toute l'attention qu'il mérite, l'administration n'en confiait la direction et l'exécution qu'à des artistes du premier ordre. Cette partie, si intéressante, n'a été jusqu'ici que trop exposée aux justes sarcasmes que divers auteurs lui ont prodigués, et il est bien temps que l'on s'occupe enfin, au théâtre, des moyens les plus propres à favoriser l'illusion.

Il est sans doute également difficile de se dissimuler, et l'état d'imperfection où cette partie est restée sur nos théâtres, et l'incalculable perfectibilité dont elle est susceptible. On s'est égayé et l'on a ri, plus d'une fois, à l'aspect de ces étendages mobiles de blanchisseuses, qui mettent les arcs doubleaux d'une voûte hors de ses points d'appui ou qui font mouvoir l'azur du ciel comme des images. Le moyen de faire des ciels et des plafonds n'est pas encore trouvé ; je n'annoncerai point ici des idées qui ont besoin encore d'être particulièrement plus étudiées pour être complètement développées, mais je désire fort que les artistes habiles s'occupent de cette partie et en fassent l'objet de leurs réflexions.

Il est une autre partie à laquelle on a encore moins pensé et dont une foule d'observations m'ont mis à portée de m'occuper. C'est la manière d'éclairer une salle en raison des impressions que doit produire l'ouvrage que l'on y représente. Il n'est personne qui, préparé par le titre d'une pièce à des idées lugubres mais assis au milieu d'une salle très éclairée, n'éprouve quelque peine à se distraire des sensations dont la vivacité des lumières a rempli ses organes, lorsqu'au lever de la toile sa vue se porte tout à coup sur une scène ténébreuse. L'effort qu'il est obligé de faire pour se remettre au ton nuit à l'illusion, et l'on ne sait pas toujours jusqu'à quel point cette situation peut nuire à l'ouvrage.

Il en est de même lorsque, d'une salle mal éclairée, on aperçoit tout à coup une fête brillante. Quelquefois, il est vrai, ces contrastes sont comme des moyens préparatoires, utiles au but du poète qui peut avoir besoin d'une surprise instantanée ou d'une commotion subite. Mais c'est une raison de plus pour chercher à se rendre maître de produire ou de prévenir ces effets à volonté, et l'on ne saurait imaginer combien de ressources inconnues et puissantes ce moyen peut offrir à l'illusion et à l'impression physique de spectacle. Quant à la décoration générale de ma salle, on a vu, au commencement de cet article, quelles idées m'animaient lorsque je n'en suis occupé. J'ai cherché à présenter, le plus qu'il m'a été possible, le tableau piquant de la variété. C'est pourquoi j'ai environné ma salle de bâtiments à portiques, formant une espèce de foire. Au centre de ces bâtiments, j'ai pratiqué une salle de bal et une salle de concert. C'est ainsi que j'ai cru devoir annoncer les plaisirs en les rassemblant. Cette manière d'entourer une salle m'a paru riante, pittoresque et susceptible de produire un contraste piquant avec l'effet du palais élevé en face.

J'ai donné à mon théâtre la forme d'une rotonde entourée d'un ordre corinthien. En lui donnant la forme la plus agréable et en y affectant l'ordre le plus élégant, j'ai cru satisfaire au caractère qui lui est propre. Quatre vestibules principaux forment au dehors quatre grands piédestaux destinés à soutenir des renommées faites pour accompagner les muses au temple du goût. Ces piédestaux servent à arrêter le vaste perron extérieur qui chausse tout mon édifice. On peut se figurer quel serait, dans un beau jour, l'effet de ce perron couvert de femmes élégamment vêtues et surtout parées de ces grâces qui n'appartiennent qu'à nos Françaises.

J'ai donné à l'intérieur de ma salle la forme d'un demi-cercle, comme étant sans doute la plus belle, et c'est en architecture un axiome que les belles formes sont la base première d'une belle décoration. De plus, cette forme est la seule convenable à la destination d'un théâtre. Il faut y voir et y entendre parfaitement, et quelle forme peut mieux remplir ces deux objets que celle où des rayons parfaitement égaux laissent jouir l'oreille et les yeux de la liberté la plus grande et la plus également distribuée, où aucuns points n'en masquent d'autres et où, dès lors, les spectateurs placés de niveau doivent également voir et entendre ? Cette forme, d'ailleurs, m'offrait le moyen de couronner ma salle par une voûte sphérique qui a non seulement l'avantage de former une décoration facile et de bon goût, mais encore celui d'être la plus favorable à la répercussion des sons.

J'ai décoré l'intérieur de ma salle et je n'ai pas craint de la parer de toutes les richesses de l'architecture en y introduisant des colonnes. Assuré par les dimensions que je lui ai données et par mes autres dispositions qu'elle serait commode, favorable et suffisante, je n'ai pas voulu avilir l'art en calculant les places que je pourrais y avoir de plus. J'en ai assez pour le besoin, et elles sont toutes commodes. Ces deux données satisfaites, j'ai pu sans doute, j'en dû même songer à procurer à l'effet de ma salle un ensemble agréable et analogue à sa destination. J'ai pensé que le temple du plaisir devait en exciter le sentiment.

Jaloux enfin d'offrir le tableau le plus agréable, j'ai cru y parvenir en disposant les spectateurs tellement que ce fussent eux qui décorassent ma salle et en formassent le principal ornement. C'est en effet par la réunion et l'assemblage du beau sexe, disposé de manière à tenir lieu de bas-reliefs à mon

architecture, que je crois être assuré d'avoir donné à mon tableau l'empreinte et le caractère de la grâce

Palais de souverain

Nota. Ce projet était fait longtemps avant qu'il fût question de révolution en France. L'auteur a cru devoir le conserver, premièrement parce qu'il n'a pas travaillé uniquement pour la France et qu'il est persuadé que les vues d'un artiste doivent être présentées à tous ceux auxquels elles pourraient convenir ; secondement parce qu'il y a lieu de croire que dans ce projet même il y a des vues qui peuvent être adaptées à des monuments qui ne seraient pas destinés à faire la demeure d'un roi !

Exposer toutes les richesses de l'architecture, introduire la pompe et la magnificence des beaux-arts, voilà ce que doit faire un artiste qui construit l'habitation d'un souverain.

Déjà nous avons remarqué que pour donner de la dignité à leurs monuments, les anciens y formaient des enceintes.

Mais quelle serait l'enceinte qui, en satisfaisant aux convenances, pourrait contribuer à favoriser l'ensemble général d'un palais ? C'est ce que nous allons examiner.

L'éclat de la pompe et de la magnificence provient de la réunion des objets qui excitent notre admiration. C'est pourquoi j'ai pensé que l'enceinte du palais d'un souverain ne devait être formée que par les palais des grands qui tiennent à sa cour ; que c'était là la seule enceinte qui fût convenable et que, de ce grand et majestueux assemblage de bâtiments, il résulterait des effets précieux ; celui, par exemple, de la plus grande étendue qui nous frappe extraordinairement en nous rapprochant du spectacle de l'immensité ; celui de la magnificence que nous éblouit par son éclat ; enfin celui de la pompe qui, par la réunion des beaux objets, excite en nous le sentiment de l'admiration.

C'est d'après ces vues que j'ai commencé à vouloir opérer. Mais, en réfléchissant sur la manière dont je pourrais rendre ce grand ensemble, voici comment je me trouvai arrêté. Que le lecteur veuille bien me permettre de le mettre quelquefois à ma place.

Le palais d'un souverain, me suis-je dit, dont l'enceinte serait formée par tous les palais des princes de la cour, présenterait sans doute la plus grande étendue. Or, je dois varier les effets en raison de cette étendue. Mais pour conserver la parfaite symétrie, cette première beauté de l'architecture, si je veux affecter de donner à tous les palais la même décoration, cette répétition ne jettera-t-elle pas de la monotonie dans l'ensemble ? Si, pour conserver le grand et bel effet de la prolongation des lignes qui résulte de la symétrie jointe à la régularité, j'assujettis tous ces bâtiments à une hauteur commune, pourrais-je dans cet ensemble produire la variété ? Si, pour tâcher d'éviter le défaut de monotonie et répandre de la variété dans l'ensemble, je cherchais à varier la décoration des palais, si je leur donnais différentes hauteurs et si je les décorais tous d'une manière particulière, il en résulterait l'effet de la disparité et non l'effet d'un seul ensemble, car l'assemblage de tous ces bâtiments divers offrirait une espèce de petite ville.

Il faut, au contraire, que les palais des grands réunis à l'habitation royale présentent un seul ensemble.

Telles ont été les observations que je me suis faites en me pénétrant de mon sujet.

On voit clairement que, dans une production d'une aussi grande étendue, il faut craindre qu'en voulant, pour conserver la régularité, assujettir les bâtiments de tous les palais à la même hauteur, de même qu'en cherchant à conserver leur symétrie en leur donnant la même décoration, il n'en résulte l'image de l'uniformité.

C'est ce qu'il faut savoir éviter en trouvant les moyens d'introduire la variété, sans exclure pourtant ni la régularité ni la symétrie.

J'ai bien senti que pour former un ensemble de cette étendue, il fallait faire choix d'une situation favorable, car il est impossible, par exemple, d'opérer de grands effets sur un emplacement planimétrique parce que quand les objets se présentent à nos regards sur un même niveau, ils ne se développent pas ; ceux qui sont sur le premier plan cachent nécessairement ceux qui sont sur le second, ce qui ne produit que des effets bornés, au lieu que quand la situation est amphithéâtrale, tous les moyens propres à étendre le tableau, à lui donner du mouvement, nous sont offerts ; la diversité des plans permet de les varier à l'infini. Qui de nous n'a pas admiré les villes qui, dans cette heureuse situation, offrent le spectacle le plus grand, le plus pompeux et tout à la fois le plus agréable ! C'est d'après ces exemples frappants que j'ai cru devoir chercher un lieu qui me procurât tous les avantages convenables à mon sujet et sans lesquels il n'est pas possible d'opérer avec succès.

Il m'a semblé qu'en France cette habitation serait parfaitement située à Saint-Germain-en-Laye. Je me suis déterminé à choisir ce lieu d'autant plus volontiers qu'en le préférant, je remplissais un des points les plus essentiels et que Vitruve avec raison recommande expressément aux architectes. C'est-à-dire que je m'assurais de la salubrité, car il est de fait qu'on respire à Saint Germain l'air le plus pur. Il est de fait encore que c'est dans ce beau séjour que l'on jouit des grandes beautés de la nature.

C'est donc sur le vaste et magnifique amphithéâtre formé par la montagne de Saint-Germain-en-Laye que j'ai établi ce palais. Je l'ai placé de manière qu'il parût appartenir aux cieux. Quoique très élevée, la superbe enceinte formée par les palais des grands est encore dominée par l'habitation du monarque. Placé à une distance convenable, le spectateur peut d'un seul coup d'œil apercevoir et embrasser tous les bâtiments qui forment ce grand ensemble.

J'ai conçu ce projet de manière que chaque palais, vu séparément, présentât un ensemble qui peut plaire particulièrement.

Je dois à cette belle situation, comme je l'avais espéré, d'avoir pu disposer mes bâtiments de manière à conserver la parfaite symétrie jointe à la belle régularité, sans être pourtant, à ce que je crois, tombé dans le défaut de la monotonie.

Quoique le temps détruise les usages, cependant il en laisse subsister quelques-uns assez longtemps pour que l'on puisse compter sur leur durée. Dans les choses qui regardent les arrangements particuliers d'un monarque, la distribution de son palais est sujette à des changements fréquents. Ceci, comme bien d'autres choses, dépend de la mode. Mais la grande distribution, qui consiste à remplir tout ce qui paraît dû à la majesté du trône, est pour ainsi dire immuable. C'est par cette distribution que l'architecte doit chercher à manifester ses talents. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai déjà expliqué à ce sujet. On peut consulter mon mémoire relatif à la restauration du château de Versailles. J'ai cherché à y donner les explications nécessaires pour mettre à portée de juger mon ouvrage.

Dans ce projet où j'ai cru devoir laisser mon imagination parcourir la carrière la plus vaste, j'ai tâché d'introduire tout ce qui m'a paru nécessaire et désirable dans le palais d'un souverain. Le célèbre Montaigne m'a fourni des idées dont j'ai profité et qui m'ont donné lieu d'enrichir la distribution de mon palais. Dans ses réflexions sur l'éducation, il nous indique des moyens d'instruire la jeunesse sans que, pour ainsi dire, il y ait pour elle l'apparence du travail. Il nous apprend que ce fut sans s'en douter, et parce que toutes les personnes qui l'entouraient dans son enfance ne lui parlaient que latin, qu'il se familiarisa parfaitement avec cette langue. Il faut convenir que l'on pourrait de même donner beaucoup de connaissances aux jeunes gens en les mettant avec des hommes qui ne s'entretiendraient que des choses qu'ils voudraient leur apprendre et leur inculqueraient la science sans exiger qu'ils s'en occupassent.

L'avis de Montaigne m'a donc paru offrir bien des avantages propres à faciliter les progrès de notre éducation dans plus d'un genre. Pourquoi, me suis-je dit, ne mettrait-on pas à profit l'avis de ce grand homme si, en le suivant, l'on peut en effet trouver des moyens de faciliter l'éducation, et surtout celle des princes ? Pourquoi ne ferait-on pas usage de cet avis dont on ne peut contester l'influence sur le bonheur des hommes qui, certes, seront d'autant plus heureux qu'ils seront plus instruits ?

Je ne dois principalement m'occuper que de ce qui regarde l'architecture ; c'est pourquoi je ne m'étendrai pas davantage sur ce sujet. J'observerai seulement que c'est d'après les considérations qu'il m'a présentées que j'ai cru devoir placer toutes les académies dans ce qui constitue l'ensemble de mon palais, non seulement afin que les jeunes princes fussent élevés dans le sanctuaire des sciences, mais pour que les personnes chargées de leur éducation se trouvassent à portée de fréquenter les hommes les plus instruits, et puis aussi pour que le monarque lui-même pût jouir de l'entretien des hommes les plus éclairés de son royaume.

J'ai pensé qu'il était de la dignité du souverain d'établir près du trône celui de la justice. J'ai, d'ailleurs, présumé qu'il serait peut-être convenable que les jeunes princes terminassent leur éducation dans le temple de Thémis. J'y ai encore établi, conformément à l'usage des anciens, des monuments destinés à former la jeunesse aux exercices du corps.

On verra dans le plan de la disposition générale qu'au village de Nanterre je fais une saignée à la rivière afin de former un canal de deux lieues de long qui arriverait directement en face du palais, à travers les bois du Vésinet ; en sorte que ce canal formerait un miroir magnifique où se reproduiraient, de mille et mille manières différentes, toutes les richesses de la nature. Des deux côtés de ce grand canal, j'ai pratiqué des avenues qui annonceraient le palais de la manière la plus pompeuse et la plus agréable.

Plus j'ai envisagé la beauté du site, plus j'ai été tenté de détailler ce projet. Mais pourquoi notre vie est-elle si peu durable ?

Palais de justice

La décoration de ce palais doit être majestueuse et imposante. Ce tableau appartient à l'architecture. Mais comme il y a plus d'un monument qui exige un caractère à peu près semblable, j'ai cru devoir chercher à bien désigner celui-ci par des moyens convenables et qui lui fussent particuliers.

J'ai présumé que pour introduire dans cette production la poésie de l'architecture, il était bon de disposer sous le palais l'entrée des prisons.

Il m'a semblé qu'en présentant cet auguste palais élevé sur l'ancre ténébreux du crime, je pourrais non seulement faire valoir la noblesse de l'architecture par les oppositions qui en résulteraient, mais encore présenter d'une manière métaphorique le tableau imposant des vices accablés sous le poids de la justice.

Pour donner toute la majesté convenable à ce palais, je le fais dominer sur tout ce qui l'environne. Je l'ai élevé de manière qu'il parût appartenir aux cieux et qu'environné par la plus grande lumière, il en fût resplendissant. J'ai affecté de placer à ras de terre l'entrée des prisons, comme étant le sépulcre précaire des criminels. Comme il est de fait que la noblesse majestueuse de l'architecture provient de la simplicité des masses, je ne me suis permis aucune division dans la façade du palais. C'est par la grande ordonnance de sa décoration que j'ai cherché à donner à ce monument toute la dignité qui doit le caractériser.

Le plan présente au dehors un carré parfait ; la figure des bâtiments de l'intérieur est une croix grecque. Cette partie de bâtiments contient toutes les cours souveraines. Celle du Parlement occupe le centre. La Cour des Aides et celle des Comptes sont sur les côtés. La chapelle est dans le fond et la salle des avocats précède. Entre ces bâtiments et ceux qui forment les façades où sont établies les juridictions particulières est pratiquée une galerie intermédiaire

qui règne dans tout le pourtour de l'intérieur. Cette galerie mène et dégage partout. Elle procure au public les moyens de se porter sans confusion dans tous les endroits quelconques. La marche de la distribution étant simple, il s'ensuit qu'elle est facile et commode. Les cours pratiqués dans les angles donnent du jour, de l'air, et répandent la salubrité dans tout l'ensemble.

Les bâtiments bas, au dehors, sont destinés à former les archives et les prisons. Comme leurs distributions ne pouvaient offrir rien de fort intéressant, je ne les ai pas détaillées.

J'ai traité ce sujet le plus en grand qu'il m'a été possible parce que le lieu où réside le trône de la justice doit être très imposant. Si j'avais rempli le but que je me suis proposé en cherchant à donner à ce monument le caractère qui lui est propre, j'aurais rempli une tâche difficile.

Palais national

J'ai fait un devoir aux architectes d'introduire la poésie de l'architecture dans leurs productions, surtout lorsqu'ils se trouveraient chargés de traiter un monument public. Je leur recommande de faire en sorte qu'ils nous présentent en quelque façon des poèmes, etc., etc.

Il est inutile de faire sentir ici combien un palais national exige plus particulièrement que tout autre production de présenter, non pas le tableau muet de l'architecture, mais bien le plus expressif de l'art. D'après ces vues, j'ai dédaigné de mettre en œuvre dans cet ouvrage les richesses stériles de l'architecture.

Après avoir médité sur les moyens propres à manifester la poésie de l'architecture dans cet édifice, j'ai pensé que rien ne serait plus frappant et plus caractéristique que de former les murs de ce palais par les tables des lois constitutionnelles. Quelle image, me suis-je dit, peut intéresser aussi vivement que celle qui met en évidence des lois, l'objet de l'amour de tous, parce que tous les ont voulues !

Pour enrichir les murs de ce palais et présenter l'historique des événements actuels, je les ai chaussés par deux stylobates sur lesquels sont placés deux rangs de figures indiquant le nombre de nos départements et qui, tenant chacune le livre des décrets, annoncent l'assentiment du peuple qui les a envoyés. J'ai pratiqué un attique au-dessus de ses murs ; il est décoré par un bas-relief (représentant nos fêtes nationales) ; enfin, j'ai cru devoir former le couronnement de cet édifice par le plus beau triomphe que puisse désirer une nation, celui de sa liberté.

Je le dis avec une sorte de confiance : je crois avoir saisi les moyens propres à caractériser ce beau sujet et la cause s'en devinera, mais je suis loin de penser qu'un homme de génie n'en tire pas plus d'avantage ; j'invite les artistes à entrer en lice ; que leurs idées s'agrandissent en cherchant à s'élever à la hauteur de ce sujet et qu'ils ne perdent pas de vue les ouvrages des immortels républicains de la Grèce.

Je n'ai plus qu'un mot à dire : quand j'ai commencé cet ouvrage, j'ai cru remplir un devoir en cherchant à employer les moyens les plus économiques ; en conséquence, après avoir fait choix du couvent des ci-devant religieuses des Capucines, j'ai formé un plan dans lequel je me suis assujéti aux anciens bâtiments ; on verra que j'ai satisfait autant qu'il a été possible à tous les besoins d'usage que nécessite ce monument. Mais mon esprit s'est révolté et, voulant laisser à mon imagination un libre cours, j'ai formé un second plan. On sera convaincu en les comparant que tenir en brassières le génie d'un artiste, c'est anéantir tous les dons qu'il tient de la nature.

Palais municipal

C'est à soixante-quatre ans que j'ai traité ce sujet. Ce n'est pas à cet âge qu'un auteur peut se flatter de montrer de la verve ; cependant, je crois que

cette production est peut-être une des moins faibles que j'ai mises au jour. Mais ce n'est point de mon opinion qu'il s'agit ici.

Quand je me suis occupé à rendre ce monument, j'ai cherché à prendre connaissance de toutes les choses qui lui sont relatives et essentielles ; un palais municipal, me suis-je dit, et non seulement un lieu destiné pour les magistrats de la commune, mais c'est encore la maison de tous. C'est dans cette maison que les citoyens font entendre leurs réclamations et dans laquelle ils assistent aux délibérations les plus importantes.

L'extérieur de ce monument doit être annoncé avec dignité ; il convient de l'entourer de la force armée. Réfléchissant ensuite sur le genre de décoration qui pouvait convenir à ce monument, j'ai pensé que le caractère devait en être fier et mâle, et tel qu'il convient à des républicains. J'ai donc cherché à offrir dans l'ensemble général la masse la plus imposante ; et c'est dans le dessein de la faire valoir le plus qu'il m'a été possible que j'ai affecté d'en rendre l'ordonnance d'architecture seulement accessoire. J'ai agi en cela bien différemment que lorsque j'ai produit d'autres palais qui exigeaient ce qu'on dénomme la magnificence et dans la décoration desquels j'ai fait prééminer les richesses de l'architecture.

Pour parvenir à faire reconnaître la destination de ce monument et, comme je l'ai dit ci-dessus, à caractériser la maison de tous, j'ai pratiqué des galeries communiquant de toutes parts et des ouvertures sans nombre, en sorte qu'une fourmilière d'hommes pût entrer et sortir librement et sans tumulte.

Dans le dessein de donner de la dignité et d'introduire la poésie de l'architecture dans ce monument, j'ai placé, dans les quatre angles du soubassement, des corps de garde pour faire reconnaître d'une manière métaphorique que les bases de la société reposent sur la force publique.

Comme je me suis fait un devoir d'instruire le lecteur en le mettant à ma place, je vais entrer dans quelques détails sur les difficultés qu'il m'a fallu surmonter. En réfléchissant sur les moyens de produire une décoration mâle et fière et sur la nécessité de pratiquer beaucoup d'ouvertures, on doit concevoir que je me suis trouvé arrêté et dans le plus grand embarras ; la maison de tous doit présenter nécessairement une espèce de *ruche* ; eh ! oui sans doute, un palais municipal est une ruche humaine ; or, tout homme qui a des connaissances en architecture sait combien des ouvertures multipliées répandent dans une façade ce qu'on dénomme *maigreur*. Ce sont les corps lisses qui produisent des effets mâles dans une décoration ; or, voici, si j'ose le dire, en quoi consiste l'art de ma décoration : ne pouvant avoir des surfaces lisses dans la largeur de cet édifice puisque mes ouvertures ne pouvaient me le permettre, j'en ai trouvé le moyen en les introduisant dans la hauteur. C'est par cette raison que j'ai dessiné mes étages par l'architecture en y laissant de grands intervalles.

On apercevra que dans ce monument, ainsi que dans quelques autres d'un genre analogue, je suis parvenu à lui donner du mouvement sans employer la ressource des avant et arrière-corps, moyen qui nuit souvent à la noble simplicité.

Ce n'est pas en se traînant sur les traces des autres qu'un auteur parvient à se faire distinguer dans les beaux-arts. A cette occasion, je présenterai au lecteur cette réflexion. Un sujet est très difficile quand il n'est pas absolument prononcé ou qu'il n'a pas été traité ; mais si quelqu'un parvient à caractériser ce sujet et à lui donner toute la force dont il est susceptible, c'est alors qu'il montre de vrais talents.

Il est des sujets en poésie, en peinture, comme en architecture, plus ou moins favorables : en architecture par exemple, un théâtre, un cénotaphe, un temple, sont des sujets marqués, par conséquent susceptibles d'être saisis et caractérisés par une main habile.

Les sujets stériles sont ceux d'habitations ; on ne parvient à les faire distinguer que par un peu plus ou moins de richesses, mais il est difficile d'y introduire la poésie de l'architecture.

Un palais municipal serait plus aisé à décrire qu'à rendre en architecture ; on sent combien l'orateur aurait de moyens qui n'appartiennent pas à l'architecture ; cependant, dût-on m'accuser de vanité, je crois avoir offert dans ce palais une architecture qui ne peut convenir qu'à lui seul.

Quand j'ai formé le plan de ce monument, j'ai cru devoir, à l'instar de différents palais dans l'Italie, pratiquer le bel étage dans les hauts : la nécessité et l'ordre m'en faisaient la loi. J'ai destiné tout le rez-de-chaussée au public ; la grande salle occupe le centre ; elle est précédée des salles d'attentes ou de conférences. J'ai pratiqué tous les bureaux à l'étage des entresols et j'ai destiné tout l'étage supérieur aux magistrats.

C'est à une certaine hauteur que les images extérieures ont de l'étendue et que nous jouissons de ce qu'on appelle une belle vue ; c'est à une certaine hauteur qu'on respire un air plus pur. Ces considérations sont assez importantes pour nous déterminer dans diverses circonstances à ne pas faire toujours du rez-de-chaussée un étage de prédilection.

Colisée

Le Colisée, à Rome, est un des plus beaux monuments de l'Italie. Sa masse générale offre un ensemble majestueux et imposant. Mais sa décoration m'ayant paru d'un mauvais genre d'architecture et remplir mal son objet, j'ai cru que chercher à le décorer d'une manière plus convenable, ce serait tenter une des plus belles études de l'architecture. Mon dessein était de me borner au simple projet d'une restauration ; mais en y réfléchissant, j'ai pensé que ce monument pouvait être conçu relativement à nos usages et l'on va voir, ce me semble, qu'il en est bien susceptible.

Lorsqu'on se représente ces fêtes publiques qui ont été données précédemment à Paris et qui avaient pour objet d'annoncer le bonheur de la nation, on est forcé de convenir que rarement elles furent disposées dans un lieu où l'on pût en faire jouir les citoyens. Et pourquoi annoncer le bonheur général par une fête excessivement dispendieuse si le public n'en peut pas jouir ? C'est une dérision, et une telle dérision est une offense pour les citoyens. Je demande si la centième partie des habitants de Paris a pu jouir de ces fêtes que l'on a données à l'Hôtel de Ville ? La place est tellement bornée qu'elle pouvait à peine contenir les voitures du Roi et de toute sa suite.

Il semble que les personnes en fonction à la Ville aient cru devoir jouir seules de la satisfaction de recevoir le monarque et en priver tout le monde.

On se rappellera les malheurs qui ont accompagné des fêtes que l'on donna aussi dans l'endroit que l'on appelait la place Louis XV : on se souvient que beaucoup de personnes y ont péri. N'est-il donc pas affreux que la félicité publique soit troublée par de semblables événements ? Je n'ai point vu de fête publique qui n'ait attiré des brocards à l'administration de la Ville, que l'on sait aussi avoir été appelée par la Cour du Parlement pour y rendre compte de sa conduite.

Dans cet état de choses, j'ai pensé que je remplirais le devoir d'un bon citoyen en m'occupant d'un projet qui mît les habitants de Paris à portée de jouir de la félicité publique sans avoir à redouter pour eux aucune suite fâcheuse. Aux raisons que je viens d'exposer, je puis en joindre encore une autre beaucoup plus importante : celle de ramener les bonnes mœurs.

En effet, ce n'est pas toujours par la crainte des châtimens qu'on retient les hommes et qu'on parvient à les détourner de mal faire ; c'est aussi en leur ? un attrait puissant qui les détourne du mal. Quel peut être cet attrait ? des plaisirs nationaux. ? Tout ce qui est offert à nos sens se reporte à notre âme. C'est un principe d'après lequel devraient être dirigés les spectacles d'une nation et s'ils l'étaient tous ainsi, ce serait sans doute un grand moyen pour former et maintenir les bonnes mœurs.

Les anciens législateurs ont reconnu et mis en usage cette grande ressource. C'est dans ces vues politiques et morales que les Grecs et les Romains ont

institué leurs fêtes. Ouvrons l'histoire, et nous serons convaincus que les hommes sont tout à fait différents selon qu'ils sont bien ou mal dirigés.

Les plaisirs nationaux sont nobles et imposants. C'est sous les yeux de tous que l'âme du citoyen s'élève et s'épure.

Pourquoi ne saisiserait-on pas des moyens qui, loin d'exiger des sacrifices, ramèneraient les bonnes mœurs par l'attrait du plaisir ?

Le projet de cirque que je présente ici est conçu pour remplir des vues morales et politiques. Je me suis assuré que nul spectacle ne serait plus grand, plus magnifique, et j'ose dire, d'après les motifs qui m'ont guidé, que rien ne serait plus touchant et plus intéressant.

Que l'on se figure trois cent mille personnes réunies sous un ordre amphithéâtral où nul ne pourrait échapper aux regards de la multitude. De cet ordre de choses résulterait un effet unique : c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composeraient. La fête la plus brillante animerait alors les plaisirs, les varierait et répandrait un nouvel intérêt dans cette immense assemblée. En effet, quoi de plus intéressant que de voir cette superbe arène remplie par une brillante jeunesse qui chercherait à se distinguer dans toutes sortes d'exercices, qui, par exemple, dans des courses déploierait toute son agilité, dans des évolutions militaires se montrerait propre à la défense de la patrie. Ce serait dans cette arène, devenue le lieu le plus intéressant, que l'on pourrait décerner les prix remportés dans les différentes académies. On y couronnerait les auteurs qui se seraient distingués par des bons ouvrages. Le laborieux cultivateur y recevrait, au milieu des acclamations publiques, les récompenses dues à ses travaux et à ses vertus.

Là, on pourrait présenter au public la peinture et les modèles des monuments que l'on se proposerait de faire exécuter.

Oh ! combien de moyens pourraient y être employés pour intéresser tous les citoyens ! Les pères de famille y verraient leurs enfants se distinguer, et le plaisir de ces pères heureux y serait partagé par leurs amis. Tout le public pourrait y contempler et distinguer les sujets propres à honorer la nation et à exciter l'admiration des étrangers. C'est ainsi, ce me semble, que, par des plaisirs vraiment nationaux faits pour élever l'âme et donner de l'émulation aux citoyens, l'on parviendrait à ramener les bonnes mœurs.

Je ne rendrai pas un compte détaillé de ce projet. Un simple coup d'œil jeté sur mon ouvrage instruira plus que toutes les descriptions que je pourrais en faire ; j'ai placé ce monument dans le lieu appelé l'Etoile, à la suite des Champs-Élysées, afin de pouvoir offrir au public des accès faciles et des débouchés convenables. On verra que le monument est ouvert de toutes parts pour favoriser l'entrée de l'arène, que j'ai pratiqué un nombre infini d'escaliers pour arriver à l'amphithéâtre, que tout ce qui peut faciliter les entrées et les sorties est prévu au-delà de tout ce qu'on peut désirer, que je n'ai pas négligé de ménager un abri très spacieux en pratiquant sous l'amphithéâtre des galeries capables de contenir tout le monde rassemblé sur l'amphithéâtre, etc., etc.

S'il m'était permis d'ajouter foi à ce que beaucoup d'artistes m'ont dit de cette production, j'aurais lieu de croire que j'ai saisi le caractère d'architecture propre à cette espèce de monument ; et si cela était, j'aurais rempli une tâche qui, moins sans doute par mes talents que par les vues patriotiques d'après lesquelles j'ai opéré, me ferait bien mériter de mes concitoyens.

Ce projet était à peine achevé que je le fis voir à M. Le Roi, mon ami, professeur de l'Académie d'architecture ; je ne manquai pas de lui parler des vues patriotiques qui m'avaient guidé. Après m'avoir écouté avec attention, mon ami me demanda si je connaissais un mémoire sur les cirques, dont Mr. L'abbé Brotier était l'auteur et qu'il avait lu à l'Académie des belles-lettres. Je répondis à mon ami que je ne connaissais pas ce mémoire ; il en parut surpris et me dit que mes vues avaient beaucoup d'analogie avec celles qui étaient

exprimées dans l'ouvrage de Mr. l'abbé Brotier ; il me communiqua cet ouvrage que je m'étais empressé de lui demander et dans lequel je vis avec beaucoup de joie que les idées des hommes honnêtes doivent être à peu près les mêmes. Forcé aussi de convenir qu'après avoir eu les mêmes idées que moi, Mr. l'abbé Brotier, homme de lettres, les avait présentées beaucoup mieux que je ne pourrais le faire, j'ai cru devoir joindre ici un extrait de son excellent mémoire. J'aurais bien désiré avoir eu le même avantage pour toutes les matières que j'ai traitées. Car si j'avais pu me dispenser d'écrire, je m'en serais tenu à n'offrir que mes dessins à mes concitoyens ; mais bien ou mal, il a fallu me faire entendre.

Extrait d'un mémoire sur les cirques composé par Mr. l'abbé Brotier et lu par lui à une des séances publiques de l'Académie des belles-lettres.

" Romulus développa dans l'établissement des jeux du cirque les dernières ressources de son génie. Les jeux existaient ; le cirque n'était pas encore. Il manquait à Rome un génie qui sur l'âme sage et fière des Romains entât le goût et le talent des Grecs et des Toscans : c'est ce que fit le premier des Tarquins [...]

Il est peut-être le premier qui ait pensé qu'un roi doit à son peuple des plaisirs et que les plaisirs d'un peuple doivent respirer la grandeur. Plein de ces idées, il choisit dans la vallée Marcie un lieu avantageux entre le Mont Palatin et le Mont Aventin : là s'élève bientôt un cirque assez spacieux pour donner des places à cent cinquante mille spectateurs [...]

Ces jeux, loin d'amollir l'âme des Romains, semblaient au contraire les rendre plus fiers et plus redoutables lorsqu'ils éprouvaient de grands revers [...]

Par un contraste également étonnant, les jeux du cirque soutiennent le courage des Romains et les délices de Capoue amortissent celui d'Annibal. Pourquoi ? c'est que ces jeux étaient un plaisir national et que tout plaisir national élève et agrandit l'âme [...]

C'est dans les cirques que les plus grands guerriers de Rome recevaient la récompense de leurs victoires sur les peuples les plus belliqueux.

Le cirque va être porté au plus haut point de splendeur ; il sera l'appui de la domination impériale et les délices du peuple.

Ce fut là un des coups d'Etat de Jules César : il fallait changer la forme du gouvernement, il prélude par des changements dans le cirque [...]

Jules César dans le cirque, au milieu de deux cent cinquante mille hommes, est entouré de ce Sénat qui avait encore le caractère de la liberté mais qui sent, comme le peuple, l'impression de grandeur et de majesté qui commande l'admiration et le respect.

On demandera peut-être qu'avaient donc ces jeux du cirque de si enchanteur ? Je répondrai : n'avaient-ils pas un superbe édifice, décoré dans son contour de magnifiques portiques, de superbes ornements, au milieu, des autels, des monuments chers aux Romains et qui leur rappelaient les merveilles et les productions les plus précieuses de la nature ?

Je ne parle pas des autres spectacles du cirque, où l'on voyait ce qu'il y avait de plus rare et de plus singulier dans l'univers [...] Bornons-nous aux jeux de la course des chars [...]

Il semble que les deux cent cinquante mille spectateurs conduisent deux cent cinquante mille chars.

les successeurs de César, en montant sur le trône, ne s'écartèrent pas de leur politique. Vespasien élève son superbe amphithéâtre, rend ce cirque à sa première et glorieuse destination. A la seule course des chars, Tite donne les jeux les plus magnifiques [...]

Dominien, maître d'un empire où l'opulence permet à l'esprit humain de tout oser, veut effacer tout ce qui a paru avant lui [...]

Après un tel effort de puissance, il fallait le génie de Trajan pour soutenir, pour rehausser l'éclat des jeux. Le meilleur des princes voit le cirque comme l'avait vu Jules César. Rome s'était accrue ; Trajan ajoute au cirque cinq mille places [...]

Le règne de Trajan fut le terme de la plus grande splendeur de l'Empire romain et de celle des jeux du cirque. Il y eut encore de l'éclat sous Adrien, sous les Antonins, mais plus de singularité que de vraie grandeur. "

Bibliothèque publique

S'il est un sujet qui doit plaire à un architecte, et en même temps échauffer son génie, c'est le projet d'une bibliothèque publique. A l'occasion de développer les talents se joint le précieux avantage de les consacrer aux hommes qui ont illustré leur siècle.

En faisant naître le désir de marcher sur les traces de ces grands hommes, leurs chefs-d'œuvre élèvent nécessairement ses pensées ; on éprouve alors ces nobles transports, ces élans sublimes de l'esprit par lesquels il semble que l'âme sorte de son enveloppe ; on s croit inspiré par les mânes de ces hommes célèbres.

Profondément frappé de la sublime conception de l'École d'Athènes par Raphaël, j'ai cherché à la réaliser ; et c'est sans doute à cette idée que je dois mes succès, si j'en ai obtenus.

Avant d'entrer dans quelques détails sur cet ouvrage, je crois devoir parler de l'embarras que j'ai éprouvé, des entraves que j'ai eu à surmonter pour remplir les vues des ordonnateurs. Les données de ce projet consistaient à m'assujettir à des bâtiments anciens en trouvant les moyens d'y établir une distribution convenable ; cela était déjà difficile ; ce qui le devenait davantage était d'y joindre une décoration noble et imposante. Il fallait d'ailleurs que ce projet fût exécuté avec les moyens les moins dispendieux ; cela me paraissait, je l'avoue, impossible. Ma position était singulièrement critique, et les réflexions auxquelles je m'abandonnais n'étaient pas propres à me donner de l'encouragement. Le mémoire suivant, qui est celui que j'ai joint à mes dessins en présentant mes ouvrages, va donner les éclaircissements nécessaires pour asseoir un jugement sur cette production.

Mémoire. Moyens de procurer à la Bibliothèque dite du roi, les avantages que ce monument exige.

Le monument le plus précieux pour une nation est sans doute celui qui renferme toutes les connaissances acquises. Un souverain éclairé favorisera toujours les moyens qui peuvent contribuer aux progrès des sciences et des arts.

Sous le règne de Louis XIV, le nombre des livres de la Bibliothèque fut augmenté de plus de soixante-dix mille volumes. Sous Louis XV, il s'est accru davantage.

Depuis, des acquisitions nouvelles ont été journellement ordonnées. Nos richesses littéraires augmentant prodigieusement, il est évident que les bâtiments actuels n'ont plus l'étendue nécessaire pour les contenir. La nécessité d'agrandir ces bâtiments a été depuis longtemps tellement reconnue que les ministres se sont tous occupés successivement de cet important objet. Dans les divers projets qui ont fixé l'attention du gouvernement, il fut proposé de construire une bibliothèque sur l'emplacement des Capucins, rue Saint-Honoré. On parla ensuite de porter cet établissement au Louvre. Enfin, on fit des tentatives sur l'emplacement actuel.

Le projet de bâtir a toujours effrayé par les dépenses considérables dans lesquelles il entraînait. Elles ont toujours été évaluées de quinze à dix-huit millions, de sorte qu'on ne s'est jamais occupé sérieusement de l'exécution du projet.

Celui de porter cet établissement au Louvre a été fort accueilli et, à la première inspection, il semble que l'on ne pourrait faire un choix plus heureux. Mais des personnes éclairées ont été écoutées, et il a été démontré par elles que, malgré la grande étendue et la richesse séduisante des bâtiments de ce palais, il ne serait pas possible d'y trouver les avantages que ce monument exige. Les raisons que l'on en donnait étaient fondées sur ce que, dans des galeries successives sur divers sens, non seulement le service serait lent mais encore la surveillance difficile et inquiétante. Le service serait lent à cause de la grande étendue à parcourir. La surveillance serait inquiétante à cause de l'impossibilité d'apercevoir le public dans des galeries qui ont divers sens. On citait les avantages de la Bibliothèque de Rome dont les galeries partent d'un centre commun en sorte que de ce centre l'on aperçoit toutes les personnes qui sont dans la bibliothèque. Dans le projet de faire usage des bâtiments actuels, toutes les tentatives n'ont laissé voir qu'un ensemble de bâtiments désagréables, une distribution gênée et peu favorable, des acquisitions à faire, d'autant plus dispendieuses qu'il fallait que les maisons que l'on était forcé d'acheter fussent abattues et rebâties ; en sorte qu'il restait pour constant (et c'était là une opinion générale) que ni l'emplacement, ni la disposition des bâtiments ne pouvaient permettre de remplir les données dont ce monument est susceptible.

Le Ministre des Finances m'ayant chargé de la construction de la nouvelle entrée de la Bourse, j'ai été frappé de ses vues sur mes projets ; j'ai redoublé d'effort pour répondre à ses intentions. J'ai pensé que, si les précédents ministres s'étaient occupés de la recherche des moyens d'établir convenablement une bibliothèque publique, il s'en occuperait aussi, et que le Ministre de l'Intérieur, qui paraissait aussi aimer les arts, sentirait également toute l'importance de cet objet.

La nécessité en fut reconnue par le Surintendant des bâtiments, qui me chargea de faire, sur l'emplacement des Capucines, près la place Vendôme, le projet d'une bibliothèque publique. Après être entré dans tous les détails que ce travail exigeait, je fut à portée de voir par moi-même que les dépenses en seraient excessives.

Je m'imposai donc la loi, dans ce nouveau travail, de renoncer à l'idée d'un projet total.

Accoutumé à me roidir contre les obstacles, j'osai diriger mes idées sur l'emplacement actuel. Soit que j'aie été plus heureux que les autres, c'est dans ce lieu rejeté où l'on ne supposait pas la possibilité de réussir que j'ai fait le projet que je présente et qui me semble conçu de manière qu'en supposant que l'on m'eût accordé de diriger mes idées à ma volonté, de les étendre et de choisir un local, il m'aurait été difficile de réunir plus complètement tous les avantages que ce monument exige.

J'ajoute que la dépense est tellement modique, en comparaison de tout ce qu'il en pourrait coûter dans tout autre lieu, qu'il devient superflu de s'en occuper. La seule description de cet ouvrage va démontrer sensiblement la vérité de ce que j'ai avancé. Il n'est pas même nécessaire d'avoir le plan sous les yeux.

Les défauts de la Bibliothèque sont : 1° de n'avoir pas l'étendue nécessaire pour contenir les livres ; 2° d'avoir le désavantage des galeries sur divers sens qui, comme il a été dit ci-dessus, rendent le service lent et la surveillance inquiétante. On va voir si mon projet remédie à ces inconvénients.

Ce projet consiste à transformer la cour, qui a trois cents pieds de long sur quatre-vingt-dix de large, en une immense basilique éclairée par le haut, laquelle contiendrait non seulement toutes nos richesses littéraires, mais encore celles que nous avons lieu d'attendre des temps à venir. Pour être convaincu que cette basilique offrirait l'image la plus grande et la plus frappante des choses existantes, il ne faut que jeter un coup d'œil sur l'emplacement dont je fais usage et se figurer que la voûte prendra sa naissance à partir de l'élévation des murs actuels. La simple inspection des plans fera apercevoir une distribution dont la marche devient facile, noble et désormais vaste au-delà de ce qu'on pouvait espérer. Tous les bâtiments actuels, sans aucuns changements,

serviraient aux différents dépôts des manuscrits, des estampes et des médailles. La géographie serait mise à portée de l'endroit où sont placés les magnifiques globes. En plaçant particulièrement ces différents dépôts, on éviterait la confusion qui résulterait de leur réunion avec des objets qui leur seraient étrangers.

En me pénétrant de mon sujet, je n'ai cherché, ainsi que je le devais, qu'à remplir l'objet principal auquel est consacré le monument dont il s'agit.

J'ai donc voulu que nos richesses littéraires fussent présentées dans le plus bel ensemble possible. C'est pourquoi j'ai pensé que rien ne serait plus grand, plus noble, plus extraordinaire et d'un plus magnifique aspect, qu'un vaste amphithéâtre de livres. Que dans ce vaste amphithéâtre l'on se figure des personnes placées sur divers rangs et distribuées de manière à se passer de main en main les livres. On conviendra que le service sera presque aussi prompt que la parole, sans que l'on ait d'ailleurs la crainte des dangers qui peuvent résulter des échelles.

Ce superbe amphithéâtre est couronné par un ordre d'architecture tellement conçu que, loin de distraire l'attention du spectacle des livres, il n'offrirait qu'une décoration nécessaire pour donner à ce beau lieu encore plus d'éclat et de noblesse. Cette basilique est terminée par deux espèces d'arcs de triomphe sous lesquels pourraient être deux statues allégoriques. Il conviendrait sans doute que l'une des deux fût la statue de Minerve.

Si le péristyle du Louvre et l'hôtel des Invalides ont honoré le siècle qui les a vu s'élever et le monarque auquel leur élévation est due, oh ! combien n'honorerait-il donc pas ceux qui ordonneraient la construction de cet édifice consacré aux arts et aux sciences ! car on peut avancer que le spectacle des plus beaux monuments n'offre peut-être pas une image aussi imposante, aussi extraordinaire et d'un effet aussi neuf que celui que doit produire la cour de la bibliothèque quand elle sera voûtée. D'ailleurs, si l'on considère le peu de dépense que demande l'exécution de ce projet (puisqu'il consiste seulement à faire une toiture à la bibliothèque) et l'énorme différence des dépenses dans lesquelles ont entraîné les monuments dont on vient de parler, il s'ensuivra, de cette considération, que ce projet réunit toutes sortes d'avantages.

On ne présumera pas que l'auteur de ce projet, en décrivant la sublime image que présentera le lieu dont il est question, ait eu le dessein de parler de l'art qu'il pourra employer pour la décoration de ce monument.

Il assure qu'elle proviendrait de son immensité. Il devra les succès qu'il ose espérer au bonheur d'avoir conçu les moyens d'employer utilement les bâtiments actuels, d'avoir su profiter d'un local que l'on croyait devoir abandonner parce que l'on supposait qu'il ne pouvait pas admettre tout ce qui est nécessaire à la bibliothèque, enfin, d'avoir effectué avec douze ou quinze cent mille livres ce qui aurait pu coûter sur un autre emplacement quinze à dix-huit millions.

Quelques personnes ont paru désirer que la voûte, conçue pour être en charpente, fût exécutée en maçonnerie. Rien de plus facile. En établissant quelques murs de refend dans les bâtiments du pourtour, on acquerrait une butée de plus de trente-six pieds, résistance qui maintiendrait une voûte d'une étendue encore plus considérable.

Nota. - L'agrandissement de la bibliothèque devient si indispensable qu'elle contient près de trois cent mille volumes, sans compter les manuscrits qu'on ne peut pas placer et que l'on croit pourtant important de ranger avec ordre puisque huit membres de l'Académie des belles-lettres ont été nommés pour examiner la précieuse collection de ces manuscrits et en donner une notice qui doit être imprimée à la suite des *Mémoires* de cette Académie.

Monuments funéraires ou cénotaphes

Temples de la mort, votre aspect doit glacer nos cœurs ! Artiste, fuis la lumière des cieux ! Descends dans les tombeaux pour y tracer les idées à la lueur pâle et mourante des lampes sépulcrales !

Il est évident que le but qu'on se propose, lorsqu'on élève ces sortes de monuments, est de perpétuer la mémoire de ceux auxquels ils sont consacrés.

Il faut donc que ces monuments soient conçus de manière à braver le ravage des temps.

Les Egyptiens nous ont laissé des exemples fameux. Leurs pyramides sont vraiment caractéristiques en ce qu'elles présentent l'image triste des monts arides et de l'immutabilité.

Cette espèce de production demande plus particulièrement que toute autre la poésie de l'architecture. C'est cette intéressante poésie que j'ai surtout cherché à introduire dans cet ouvrage. Ayant formé le projet d caractériser le séjour de la mort par l'entrée d'un cimetière, il me vint une pensée aussi neuve que hardie ; ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie.

Je vais tracer au lecteur la marche de mes idées ; le tableau de mes peines pourra en épargner à ceux qui me succéderont dans la carrière des arts.

En réfléchissant sur tous les moyens dont je devais me servir pour rendre mon sujet, j'entrevis que les proportions basses et affaissées (si je pus m'exprimer ainsi) étaient les seules que je pourrais employer. Après m'être dit à moi-même que le squelette de l'architecture est une muraille absolument nue et dépouillée, il m'a semblé que pour rendre le tableau de l'architecture ensevelie, je devais faire en sorte qu'en même temps que ma production satisfèrait dans son ensemble, le spectateur présumât que la terre lui en dérobe une partie.

C'est d'après ces idées générales, qui paraissaient m'offrir les moyens propres à caractériser mon sujet, que j'ai pris le crayon. Mais qu'il y a loin encore de la conception d'un projet à son exécution ! Souvent, sans doute, ce qu'il y a de plus difficile dans un art, c'est de bien rendre sa pensée.

Si le lecteur veut bien considérer la difficulté de produire un ensemble qui, se trouvant enseveli en partie, satisfasse par la seule portion dérobée à la terre, s'il considère encore que dans cette production l'on est restreint à ne pouvoir offrir qu'une muraille nue et dépouillée, enfin, s'il considère que cette production et sans exemple, il sentira que, quelque heureuse que paraisse à un auteur l'idée qu'il a conçue de cette production, il n'a encore fait qu'un premier pas vers la production à l'exécution de laquelle il n'est pas toujours facile de procéder promptement. Aussi, j'avoue que j'ai crayonné longtemps avant d'être à peu près satisfait.

Peut-être que des personnes peu versées dans les arts seront étonnées qu'une production qui leur paraîtra si simple ait pu coûter beaucoup à son auteur. Veulent-elles que je leur en dise la raison ? La voici : c'est précisément parce que cette production est simple.

Les cénotaphes dont je veux parler ici présentent dans leur ensemble général une enceinte au centre de laquelle s'élève le monument principal. L'enceinte est formée par des charniers au milieu desquels peuvent être des chapelles destinées à faire l'office des morts. Pour établir la parfaite symétrie, ainsi que pour conserver l'analogie du genre et du style dans tout l'ensemble, j'ai affecté de donner aux charniers la même masse que celle de la porte d'entrée. Il n'en est pas moins vrai que la décoration des chapelles n'a aucune ressemblance avec la porte d'entrée et que cette porte, ainsi que la décoration des chapelles, ont chacune le caractère qui leur est propre.

Le cénotaphe étant le monument principal, il occupe le centre de l'enceinte ; à l'instar des anciens, il est isolé de toutes parts.

Dans celui dont la pyramide est formée par un quadrilatère, j'ai supposé que ce monument était érigé en l'honneur d'un héros qui, après avoir sauvé son pays par le gain d'une bataille considérable, avait trouvé dans cette bataille le terme de sa vie.

La mort glorieuse du maréchal de Turenne m'a suggéré cette supposition. J'ai cru devoir dans cette production, chercher le moyens d'unir les palmes aux cyprès. C'est pourquoi j'ai annoncé l'entrée du cénotaphe par un arc de triomphe funéraire. Ainsi, je crois avoir, par les marques d'honneur décernées aux triomphateurs, manifesté la gloire du héros, comme je crois aussi, par le genre même du monument, avoir manifesté les regrets de la patrie et le désir d perpétuer la mémoire de ce héros.

L'effet de ces sortes de monuments devant être triste, j'ai évité d'y introduire aucune des richesses de l'architecture. Je ne me suis pas même permis d'en détailler la masse, afin de lui conserver le caractère de l'immutabilité. J'ai donné à la pyramide la proportion du triangle équilatéral parce que la parfaite régularité constitue la belle forme.

Dans les intérieurs de tous les monuments, les voûtes en forment le couronnement et leur naissance prend toujours au-dessus de l'ordonnance de l'architecture. Ici, j'ai affecté de faire prendre cette naissance à ras de terre. Ce procédé est la conséquence des observations ci-dessus faites, que ces monuments doivent présenter des proportions basses et affaissées et qu'en satisfaisant dans leur ensemble le spectateur, celui-ci puisse présumer que la terre lui en dérobe une partie.

Je ne rendrai pas un compte particulier du cénotaphe dont la forme est conique. Il est conçu dans les mêmes principes que celui dont je vient de parler. Je ne pourrais donc que me répéter. Quand à la manière dont ces cénotaphes sont décorés, c'est au public à en juger.

L'esprit toujours occupé de ce genre d'architecture, après avoir essayé d'offrir le tableau de l'architecture enseveli, il me vint une idée nouvelle : ce fut de présenter l'architecture des ombres.

Tout le monde connaît l'effet des corps mis en opposition avec la lumière ; il en résulte, comme on sait, que les ombres offrent la ressemblance de ces corps. C'est à cet effet de la nature que nous devons la naissance du bel art de la peinture. L'amour, dit-on, l'inspira à la belle Dibutade. Pour moi, c'est à l'amour de mon art que je dois mon inspiration.

Le vulgaire contemple sans intérêt les effets de la nature qu'il voit habituellement et qui, n'ayant plus pour lui l'attrait de la nouveauté, ne pique plus sa curiosité. Il n'en est pas de même de l'artiste qui, trouvant toujours des découvertes à faire, passe sa vie à faire des observations sur la nature.

Me trouvant à la campagne, j'y côtoyais un bois au clair de la lune. Mon effigie produite par la lumière excita mon attention (assurément, ce n'était pas une nouveauté pour moi). Par une disposition d'esprit particulière, l'effet de ce simulacre me parut d'une tristesse extrême. Les arbres dessinés sur la terre par leurs ombres me firent la plus profonde impression. Ce tableau s'agrandissait par mon imagination. J'aperçus alors tout ce qu'il y a de plus sombre dans la nature. Qu'y voyais-je ? La masse des objets se détachant en noir sur une lumière d'une pâleur extrême. La nature semblait s'offrir, en deuil, à mes regards. Frappé des sentiments que j'éprouvais, je m'occupai, dès ce moment, d'en faire une application particulière à l'architecture. J'essayai de trouver un ensemble composé par l'effet des ombres. Pour y parvenir, je me figurai que la lumière (ainsi que je l'avais observé dans la nature) me rendait tout ce que mon imagination enfantait. Telle a été la manière dont j'ai procédé lorsque j'ai travaillé à créer ce nouveau genre d'architecture.

Je ne sais si je me trompe, mais il me semble que l'on peut tout attendre de ce procédé, pour donner le caractère qui convient le plus aux monuments funéraires. Il ne me paraît pas possible de concevoir rien de plus triste qu'un monument composé par une surface plane, nue et dépouillée, d'une matière absorbant la lumière, absolument dénuée de détails et dont la décoration est formée par un tableau d'ombres dessinés par des ombres encore plus sombres. Non, il n'existe pas d'images aussi tristes et, abstraction faite de toutes beautés d'art, il serait impossible de méconnaître dans une telle production le tableau lugubre de l'architecture.

Les hommages que nous nous plaisons à rendre aux grands hommes naissent des sentiments que nous inspirent l'élévation où notre esprit les place. Nous aimons à trouver dans un de nos semblables cet éminent degré de perfection qui divinise, pour ainsi dire, à nos yeux notre nature. Cette jouissance a pour nous d'autant plus d'attraits que si notre amour-propre tente en vain de nous en rapprocher, il nous flatte au moins en nous en cachant la prodigieuse distance.

A Newton.

Esprit sublime ! Génie vaste et profond ! Être divin ! Newton, daigne agréer l'hommage de mes faibles talents ! Ah ! si j'ose le rendre public, c'est à cause de la persuasion que j'ai de m'être surpassé dans l'ouvrage dont je vais parler.

O Newton ! Si par l'étendue de tes lumières et la sublimité de ton génie, tu as déterminé la figure de la terre, moi j'ai conçu le projet de t'envelopper de ta découverte. C'est en quelque façon t'avoir enveloppé de toi-même. Eh ! comment trouver, hors de toi, rien qui puisse être digne de toi ! c'est d'après ces vues que j'ai voulu, par la figure de la terre, caractériser ta sépulture. C'est à l'instar des anciens, et dans le dessein de te rendre hommage, que je l'ai entouré de fleurs et de cyprès.

L'intérieur de cette sépulture est conçu dans le même esprit. En me servant, Newton, de ton divin système pour former la lampe sépulcrale qui éclaire ta tombe, je me suis rendu, ce me semble, sublime. C'est la seule décoration dont j'ai cru devoir faire usage. J'aurais pensé commettre un sacrilège si j'eusse décoré ce monument d'une autre manière.

Après avoir terminé cet ouvrage, j'éprouvais, je l'avoue, une sorte de mécontentement qui me faisait désirer de rendre dans l'intérieur du tombeau des idées que je regardais comme impossibles à rendre parce que je n'en entrevoyais qu'à peine la possibilité. On va voir ce que peuvent l'étude et la constance d'un homme qui a l'amour de son art.

Mon imagination parcourait les grandes images de la nature. Je gémissais de ne pouvoir les rendre. C'était dans le séjour de l'immortalité, c'était dans le ciel que je voulais placer Newton.

Avec le dessin sous les yeux, on verra ce qu'on aurait regardé comme impossible. On verra un monument dans lequel le spectateur se trouverait, comme par enchantement, transporté dans les airs et porté sur des vapeurs de nuages dans l'immensité de l'espace. L'effet de cette image extraordinaire ne pouvant être qu'imparfaitement conçu par le dessin, qui ne peut donner que l'idée des formes, je vais tâcher d'y suppléer par la description suivante.

La forme intérieure de ce monument est, comme on le voit, celle d'une vaste sphère dans laquelle on arrive à son centre de gravité par une ouverture pratiquée dans le socle, sur lequel est placé le tombeau. Voici l'avantage unique qui résulte de cette forme : c'est que, de quelque côté que les regards se portent (ainsi que dans la nature), on n'aperçoit qu'une surface continue qui n'offre ni commencement ni fin, et que, plus on la parcourt, plus elle s'agrandit. Cette forme, qui n'a jamais été mise en œuvre et qui seule, convient à ce monument, est telle, par sa courbure, que le spectateur ne peut s'approcher de ce qu'il envisage ; il est obligé, comme par cent forces majeures, de se tenir à la place qui lui est assignée et qui, occupant le centre, le tient dans un éloignement propre à favoriser l'illusion des effets. Il en jouit sans pouvoir se nuire en voulant trop s'approcher pour satisfaire une vaine curiosité. Isolé de toutes parts, ses regards ne peuvent se porter que sur l'immensité du ciel. La tombe est le seul objet matériel.

La lumière de ce monument, qui doit être semblable à celle d'une nuit pure, est produite par les astres et les étoiles qui ornent la voûte du ciel. La disposition des astres est conforme à celle de la nature. Ces astres sont

figurés et formés par de petites ouvertures percées en entonnoir dans l'extérieur de la voûte, et qui, venant aboutir dans l'intérieur, prennent la figure qui leur est propre. Le jour du dehors, pénétrant à travers ces ouvertures dans ce sombre intérieur, dessine tous les objets exprimés dans la voûte par la lumière la plus vive et la plus étincelante. Cette manière d'éclairer ce monument étant d'une vérité parfaite, elle rendrait l'effet des astres on ne peut plus brillant.

Il est facile de concevoir la justesse d'effet qui résulterait de la possibilité d'augmenter ou diminuer le jour dans l'intérieur du monument selon la quantité d'étoiles. il est facile aussi de concevoir combien le ton sombre qui régnerait dans ce lieu s rait propre à favoriser l'illusion.

Les effets de ce grand tableau s ont, comme on le voit, produits par la nature. On ne pouvait y parvenir par des moyens d'art usités. Il serait impossible de rendre en peinture l'azur d'un ciel de nuit pure, sans aucun nuage, dont la couleur peut être à peine distinguée, étant dépourvue de nuances et de dégradations, et sur le ton rembruni duquel il faut que les astres, brillants de lumière, se détachent crûment et vivement.

Pour obtenir la justesse de ton et d'effet dont ce monument est susceptible, il fallait employer la magie d l'art et peindre avec la nature, c'est-à-dire la mettre en œuvre, et je puis dire que cette découverte d'art m'appartient. Quelqu'un m'objecterait-il que l'on a vu des choses à peu près semblables ? Me citerait-on en exemple des endroits éclairés par des trous ? Je le sais comme tout le monde. Mais quelle image ces endroits offrent-ils ? Ce n'est pas, en effet, sur le moyen que je contesterais ; ce serait sur le résultat. Et si l'on pouvait présumer que je n'offre rien de nouveau et qui m'appartienne, j'observerais qu'avant Newton l'on avait vu tomber des pommes, et je demanderais qu'en était-il résulté avant que cet esprit divin... ? Je pourrais sans doute ajouter aussi : la palette d'un barbouilleur n'est-elle pas chargée des mêmes couleurs dont l'habile artiste fait usage ? L'encre dont le sot se sert pour écrire n'est-elle pas semblable à celle que l'homme de génie emploie, etc., etc., etc.

J'ai précédemment démontré ce qui, en architecture, appartient à la science et ce qui appartient à l'art. Réduite à sa vraie signification, l'architecture militaire n'a pur objet que les fortifications destinées à la défense des places. Tout ce qui est au-delà tient à l'architecture civile, à qui seule appartient d'exciter en nous des sensations comme on doit en éprouver à l'aspect d'une entrée de ville, d'une porte de ville de guerre, d'un arsenal, d'un fort, etc., etc. Tous susceptibles d'un caractère particulier, ces monuments doivent nous causer des impressions différentes que l'on ne peut produire qu'en mettant en œuvre la poésie de l'art. Ceci est du ressort de l'architecture civile, et c'est ce que j'ai entrepris de traiter particulièrement dans le genre d'architecture dont il est question ici. Je trouve d'ailleurs une nouvelle démonstration des raisons qui ont fait faire aux hommes plus de progrès dans la partie de l'architecture relative aux sciences que dans celle qui, à proprement parler, constitue l' art.

Depuis que les hommes se font la guerre, ils ont été forcés de mettre tout en usage pour leur défense réciproque ; aussi l'art des fortifications a-t-il été porté au plus haut degré. Quant aux autres monuments dont je viens de parler et que l'on comprend sous la dénomination vague d'architecture militaire, la partie de l'art y a toujours été négligée. Pourquoi ? C'est que la nécessité, mère d l'industrie, n'a pas forcé les hommes de s'occuper de cette partie. C'est d'ailleurs, je le répète, que les progrès dans les sciences sont successifs et se transmettent, attendu que les découvertes y sont démontrées, au lieu que les beautés d'art, n'étant pas susceptibles de démonstration comme le sont des vérités mathématiques, il s'ensuit que les belles productions seront toujours rares parce qu'il n'est pas donné à t out le monde de pouvoir lire dans la nature.

Lorsqu'ils ont construit des entrées de ville, les ingénieurs se sont contentés de faire les murs assez épais pour mettre les habitants à l'abri d l'artillerie. Ils ont en cela rempli leur ministère, mais ils n'ont pas joint ce qui

appartient à l'architecture civile en présentant, comme je crois qu'ils le devaient, l'image de la force.

J'ai pensé que, pur rendre cette image de la force, il serait convenable de mettre en évidence et de faire entrer dans la décoration tout ce qui peut servir à annoncer la plus grande défense. L'entrée de ville dont j'offre le dessin présente des murs qui semblent indestructibles. Sur le stylobate qui sert à la décoration de ces murs est placée une file de guerriers que l'on a lieu de croire invincibles. J'ai cherché par la représentation de ces guerriers à rappeler l'héroïsme du courage de ces Lacédémoniens qui, en voyant une ville défendue par des murs, se demandaient quels étaient les homes assez pusillanimes pour employer de tels moyens de défense. En plaçant sur les murs de la ville tous les guerriers armés pour la défense, j'ai cru que cet emblème dirait aux spectateurs : ces murs ne sont rien ; redoutez le courage des habitants.

Intérieur de ville

En présentant une autre décoration, les murs intérieurs de la ville font nécessairement soupçonner une double enceinte. C'est ainsi qu'en offrant des moyens multipliés de défense, je suis, je crois, parvenu non seulement à faire regarder la ville comme imprenable, mais encore à donner de la variété à mon sujet.

Mes différentes portes de ville offrent, dans leur ensemble, des murs flanqués de tours. Le soubassement de l'une d'elles est formé par des approvisionnements de boulets sur lesquels sont des trophées formés par des armures de géants guerriers. Le cintre des portes ou, pour mieux dire, l'archivolte est formée par des fûts de canon.

Fort

L'ensemble du fort présente une tour ronde flanquée de tours carrées placées dans les diagonales de la grande tour. Les intervalles de ces tours sont remplis par un amoncellement de bolets, en sorte qu'ils en sont encombrés. La porte qui lui sert de fermeture est annoncée par le bouclier d'Achille. C'est ainsi que par ces énormes amas de munitions de guerre, j'ai cherché tout à la fois et à caractériser ce monument et à manifester l'art.

J'ai pour principe que c'est par le tableau de la réalité qu'un auteur peut espérer des succès. Ce qui les lui assure, c'est, selon moi, l'art de la rendre sensible. J'avais à craindre, en employant les moyens pittoresques dont je me suis servi, d'être ce qu'on appelle théâtral et de m'écarter de cette pureté qu'exige l'architecture et sans laquelle toute production porte avec elle un vice insupportable, que je crois avoir su éviter.

Ponts

Les ingénieurs civils, chargés de cette partie d'architecture, ont fait des miracles dans ce qui concerne la partie scientifique, mais la partie de l'art leur est échappée. Leurs ponts, en général, n'offrent pas une belle décoration.

D'après les ordres du Ministre des finances, j'ai travaillé à améliorer la décoration du pont de la place appelée Louis XV. Je me suis fait un devoir de m'assujettir en tout aux données de l'ingénieur, dont je respecte les talents. Malgré la gêne et les entraves résultant d'une telle condition, qui nécessairement enchaîne le génie, le tient en brassière et rend pour ainsi dire vains tous ses efforts, je crois être parvenu dans cet ouvrage à faire distinguer ce qui appartient à la science et ce qui appartient à l'art.

J'ai conçu la décoration de ce pont en remontant aux idées premières, qui consistent à établir, par des bateaux, un passage sur l'eau ; je crois de plus avoir satisfait à l'idée de l'ingénieur de présenter ce qu'on peut appeler un pont en plate-bande en annonçant par la décoration des moyens qui, loin de répugner à nos sens, y deviennent agréables et en présentant d'une manière ingénieuse les armes de la Ville de Paris.

La simplicité qui règne dans cet ouvrage est une des choses que j'en estime le plus. J'ai passé très brièvement sur les projets concernant l'architecture militaire parce que, comme tout l'art que je puis y avoir mis émane de leur décoration, on doit sentir que pour les bien juger il faut les voir. C'est par cette raison prépondérante que je m'abstiens de rendre compte ici de deux portes de ville maritimes, ainsi que d'un arc de triomphe qui font partie de mes productions.

Considérations particulières sur l'architecture

Les beaux-arts nous donnent des jouissances agréables. L'architecture joint évidemment l'utilité à l'agrément. Les conceptions qui appartiennent à l'architecture embrassent depuis la cabane rustique jusqu'à la disposition générale d'un grand empire. Je n'entreprendrai pas de rendre compte des combinaisons qu'exigerait un aussi grand ensemble, non seulement parce que mes forces ne me le permettraient pas, mais parce qu'un tel ensemble est nécessairement subordonné aux données prescrites par la nature.

Je vais seulement, par un coup d'œil rapide, faire apercevoir d'une manière générale les moyens particuliers dépendant de ce bel art et par lesquels il peut concourir et ajouter à la gloire et à la prospérité d'un grand Etat.

Je suppose une grande population qui va former son établissement dans un pays quelconque ; la plus importante des opérations sera de purger la terre qu'elle va habiter de toutes influences malignes, afin de conserver la vie de tous les individus.

La seconde sera de leur procurer l'abondance en mettant en réserve toutes les terres propres à la culture. On passerait ensuite à l'établissement des villes et on y ferait régner la salubrité par tous les moyens possibles. La ville capitale, les villes de commerce et autres seraient assises dans les endroits favorables à leurs destinations, et leurs dispositions seraient telles qu'elles pussent par leurs rapports respectifs se servir et se secourir mutuellement.

Tous les ports, les canaux et toutes les communications seraient établis de la manière la plus favorable au commerce. Tout ce qui doit embrasser les besoins de l'humanité et assurer le repos de l'Etat par les moyens propres à sa défense et, en dernière analyse, tout ce qui pourrait procurer les agréments qui font la douceur de la vie, devraient découler de cette disposition.

Je me figure ce plan ressemblant à l'arbre de la science. D'un centre commun partiraient toutes les ramifications bienfaisantes, qui s'étendraient dans toutes les parties de l'empire.

Par cet exposé, trop succinct sans doute, il devient démontré que ce bel art doit intéresser plus particulièrement les facultés de l'âme de celui qui le professe que celles de son esprit.

Si pour un seul monument (comme on peut en juger par le mémoire de l'Académie des sciences au sujet des hôpitaux), le gouvernement s'est trouvé dans la nécessité de consulter les savants de la nation, la disposition d'un empire et tout ce qui doit entrer dans un aussi grand ensemble, voilà sans doute ce qui demanderait de rassembler toutes les connaissances de l'esprit humain.

L'architecture peut, ce me semble, être appelée la Minerve des beaux-arts. Ses principes constitutifs, comme je l'ai démontré, émanent de l'ordre, image de la sagesse. C'est par elle que les beaux-arts, et particulièrement la peinture et la sculpture, s'embellissent et acquièrent le plus grand éclat. C'est dans un temple, c'est dans la voûte intérieure d'un dôme que l'architecture prépare à la peinture la plus noble, la plus brillante, la plus vaste de toutes les tâches.

N'en est-il pas de même pour ce qui concerne la sculpture ? l'ensemble d'un temple n'est-il pas combiné de manière à faire ressortir toutes les beautés de la sculpture par les figures et les bas-reliefs qui en forment la décoration. Et certes, dans ces productions isolées, ces arts ne seraient pas sous un jour aussi favorable.

L'éclat des beaux-arts naît de leur union et surtout, je le répète, de ce qu'ils empruntent de l'architecture. L'effet de la musique et de la poésie n'est-il pas augmenté par l'illusion du théâtre qui répand incontestablement sur ces productions un charme inexprimable.

Il suit de ces observations que considérer l'architecture, c'est en quelque sorte considérer les beaux-arts. Il n'en est pas des productions de l'architecture comme de celles des autres arts. Celles-ci intéressent plus particulièrement leurs auteurs. Celles-là, au contraire, intéressent le gouvernement, la nation. C'est un grand malheur qu'après des dépenses énormes on n'aperçoive dans un monument qu'une espèce de tache pour le siècle qui l'a vu lever, et une tache d'autant plus funeste à ce siècle qu'elle passe à la postérité.

Les Invalides, le péristyle du Louvre, la porte Saint-Denis, etc., etc., contribueront toujours à la gloire du siècle pendant lequel ces monuments furent construits. Et certes, si ce siècle, appelé le siècle des beaux-arts, n'eût été que celui de leur décadence, elles ne nous rendraient aujourd'hui que de tristes accents, ces voûtes fameuses qui, aux Invalides, retentissent journallement des cris de l'admiration.

Je ne répéterai pas ici ce que tant d'auteurs ont écrit au sujet des monuments de la Grèce. Personne n'ignore combien ces précieux restes de l'Antiquité sont dignes de notre admiration, combien nous les respectons, combien enfin ils perpétuent la gloire de cette nation.

Ce n'est plus comme artiste, c'est comme citoyen que je vais envisager l'architecture.

Il entre dans notre éducation d'étudier toute les langues, de cultiver les lettres, le dessin, la peinture, d'apprendre les mathématiques, de nous livrer aux sciences abstraites, d'acquérir enfin beaucoup de talents. Par quelle fatalité l'art le plus utile, et par conséquent un art fait pour nous intéresser, est-il absolument négligé ? Je suis éloigné de prétendre que l'on doive lui donner la préférence sur tous les autres.

Mais est-il donc concevable qu'à l'exception de ceux qui professent l'architecture, presque personne ne s'en occupe ? Je crois fermement, moi, que ne pas faire acquérir des connaissances de cet art à des citoyens qui peuvent parvenir à des places éminentes, c'est un vice d'éducation. Comment veut-on que dans des circonstances où ils auront peut-être à ordonner ou à présider à la construction de quelque édifice, ces citoyens puissent distinguer l'homme de mérite auquel seul la confiance est due ?

C'est ici le moment de citer un grand exemple à suivre en rapportant les précautions qui furent prises lorsqu'il fut question de bâtir la façade du Louvre. Non seulement les plus habiles artistes de France furent mis en œuvre, mais un homme, qui dans l'Europe entière jouissait de la plus grande célébrité, le Bernin, fut appelé d'Italie ; la plus haute concurrence fut établie entre cet habile artiste et ceux de la nation. Toutes les différentes productions furent longtemps un sujet d'observations et de discussions. On entendit les hommes de l'art, et ce ne fut qu'après les plus profondes méditations, qu'après aussi avoir remercié et récompensé magnifiquement le Bernin, que les dessins attribués à Perrault, qui l'avait emporté sur tous ses concurrents, furent exécutés.

On comprend aisément que cette concurrence excita l'émulation et fit présenter beaucoup de ces objets de comparaison sans lesquels on ne peut porter que de faux jugements. C'est aussi ce qui a fait voir à l'Europe entière que la France possédait les plus habiles artistes.

S'il ne s'agissait que des choses de pur agrément, je n'insisterais pas pour que les hommes qui peuvent parvenir à des places éminentes s'occupassent de l'architecture. Mais quand on pense que c'est du choix d'un homme honnête et éclairé dans cet art que dépend quelquefois une économie de dix, douze ou de quinze millions, lorsque d'ailleurs on se représente que cet homme (nonobstant cette économie) peut seul remplir toutes ces vues d'utilité que l'homme médiocre

est incapable de saisir, on est sans doute forcé de convenir que j'ai quelque sujet de désirer que l'on néglige moins les connaissances d'un art aussi important.

J'ai déjà exposé dans cet ouvrage les raisons pour lesquelles jusqu'à présent les progrès en architecture avaient été retardés. C'est un mal dont j'ai aperçu les fâcheux effets ; je crois pouvoir en indiquer le remède. J'ai fait connaître que le découragement s'emparait de l'architecte parce qu'il n'avait pas l'espoir de développer ses talents, que ce défaut d'espoir lui faisait négliger l'étude profonde de son art et que la plupart des architectes bornés à s'occuper de leur fortune devaient être considérés plutôt comme des hommes à talents que comme des artistes. Si des motifs d'espérance pouvaient leur être offerts, s'ils pouvaient se flatter qu'en faisant d'heureux efforts ils jouiraient de l'avantage de manifester leurs talents, j'ose croire que tandis qu'ils seraient excités par un intérêt aussi puissant, l'on verrait bientôt l'architecture atteindre la perfection où les autres arts ont été portés. C'est dans cette confiance que je ne crains pas d'exposer les moyens d'encouragement que j'ai conçus.

Je crois pouvoir avancer que dans l'étendue de la France il se fait plus de monuments qu'il n'en est besoin pour assurer aux personnes vouées à l'état d'architecte que, si on ne confie pas indistinctement la construction de ces monuments, l'homme de mérite sera fondé à concevoir les plus hautes espérances.

Voici comme je présume qu'il serait possible de procéder, tant pour exciter l'émulation des architectes que pour parvenir à reconnaître et distinguer les talents de chacun d'eux en particulier.

L'Académie d'architecture, à l'instar de celle de peinture, exigerait des personnes qu'elle jugerait dignes de son association une production qui, en mettant en évidence les talents du récipiendaire, contribuerait à former les richesses de l'Académie.

Afin de rendre ces productions très intéressantes, l'Académie en corps formerait un plan de disposition pour Paris. Ce plan présenterait en masse tous les projets d'utilité et d'embellissement dont une grande ville est susceptible. Les emplacements jugés convenables pour les monuments y seraient désignés. On ferait des programmes que les récipiendaires seraient tenus de remplir. Ceux-ci seraient, au besoin, également tenus de joindre des mémoires à leurs productions. Ainsi, l'Académie exciterait l'émulation des aspirants qui se verraient dans la nécessité de l'emporter sur leurs rivaux. Ces productions offriraient incontestablement tout ce que les efforts des aspirants aurait pu leur permettre de mieux. En comparant ces productions, l'on serait à portée de distinguer et de juger les talents ; chacun serait mis à sa place et n'occuperait que le rang qu'il aurait mérité. L'Académie aurait à présenter au gouvernement les plus intéressantes productions ; ce seraient des modèles qu'il pourrait consulter. En trouvant dans l'Académie, où le porterait la curiosité, tous les objets possibles de comparaison, le public acquerrait des connaissances de l'architecture sans que, pour ainsi dire, cela devînt pour lui un objet d'étude particulière. Cet art, mis au grand jour, intéresserait tout le monde.

L'Académie d'architecture, dans toutes les grandes villes de la France, a établi une correspondance avec les architectes de la province. Ils sont tenus de lui envoyer de temps à autre quelques matières concernant l'art. Pourquoi l'Académie n'exigerait-elle pas que ses correspondants l'imitassent ? On trouverait alors dans l'Académie, tant pour Paris que pour toutes les autres grandes villes de la France, tous les projets d'utilité et d'embellissement dont ces endroits différents pourraient être susceptibles.

Les ingénieurs des ponts et chaussées de la France s'occuperaient à en faire la carte, où seraient exposés des projets de routes, de canaux, de ponts et généralement tout ce qui est du ressort de cette partie de l'architecture. Lorsque quelqu'un de ce corps se présenterait pour être admis à l'Académie, il y parviendrait par une production de ce genre. Le grand Blondel était ingénieur militaire et maître de mathématiques du grand Dauphin.

Il serait désirable qu'il s'en trouvât plusieurs comme lui à l'Académie pour qu'elle pût, avec leurs productions, offrir le muséum le plus complet de tout ce qui est du ressort de l'architecture.

En exposant des moyens de rendre l'Académie et tous ses membres utiles à l'Etat, j'ai fait sans doute apercevoir combien le gouvernement est intéressé à procurer à cette société d'artistes tous les encouragements possibles. C'est pourquoi il me semble que lorsqu'il s'agirait de la construction de quelque monument public, il serait bon d'établir la concurrence qui, en faisant faire des comparaisons, est l'unique moyen d'assurer des succès. Et pour prouver qu'on n'a que des vues pures et impartiales, il faudrait encore, je crois, que les productions des prétendants fussent exposées publiquement.

Le lieu le plus convenable pour les expositions me paraîtrait celui où se tient l'Académie d'architecture. De ces expositions résulterait sans doute la censure raisonnée des uns, la critique amère des autres, le fiel des satires anonymes, mais la lumière de la vérité naît du choc des opinions. Après tous ces débats publics viendrait le moment où l'Académie serait entendue. Eh ! qui pourrait douter que la justice ne fût rendue aux artistes qui auraient donné des preuves du plus grand talent, les membres de l'Académie ayant sous les yeux toutes les dissertations publiques, et d'ailleurs étant intéressés, pour la gloire de leur corps, à satisfaire la confiance du gouvernement et à ne pas donner prise sur eux.

Je voudrais pouvoir exprimer les sentiments délicieux qui m'ont pénétré toutes les fois qu'à ma connaissance l'Académie a répondu à des consultations qui lui étaient adressées. On peut voir dans ses registres les faits dont il est ici question. On peut y voir que, dans différentes circonstances où il s'est trouvé des membres de l'Académie luttant avec ses élèves, ces derniers, quand ils l'ont mérité, ont obtenu le suffrage de l'Académie. Et si cette conduite sage n'a pas eu lieu de me surprendre, certainement il a pu me paraître remarquable que pareille justice fût rendue sans qu'aucun membre de l'Académie osât se permettre de rien envisager que les productions des prétendants.

Récapitulation

Les circonstances déterminent les hommes dans toutes leurs entreprises. Etant jeune, je partageais l'opinion publique ; j'admirais la façade du péristyle du Louvre et regardais cette production comme tout ce qu'il y avait de plus beau en architecture. J'étais indigné de trouver dans les écrits de celui qui passe pour en être l'auteur qu'il cherchât à ravalier l'art qui l'honorait, et qu'il le dénommât un art fantastique. La crainte de consacrer ma vie à l'étude d'un art chimérique et qui me conduirait d'erreur en erreur, m'a déterminé à m'assurer si, comme l'avançait Perrault, l'architecture ne tenait pas à la nature et si, selon la dénomination qu'il en donnait, c'était un art fantastique.

Obligé de combattre son assertion, j'ai cherché par un examen réfléchi à concevoir ce qu'on pouvait entendre par un art fantastique ; après quoi, voulant approfondir cette question, j'ai fait des recherches sur l'essence des corps, ce qui m'a fait connaître leurs propriétés, ensuite leur harmonie, leur analogie avec notre organisation.

Par ces découvertes, je suis parvenu à donner la démonstration que l'architecture émane des corps et que, tous ses effets en provenant, il s'ensuit qu'elle tient par conséquent à la nature.

J'ai suivi l'assertion de Perrault par laquelle il assimile les principes de l'architecture avec ceux de l'art musical. j'ai fait connaître son erreur et j'ai démontré que ces arts n'ayant nulle analogie entre eux, leurs principes, conséquemment, devaient totalement différer.

J'ai établi les moyens par lesquels les principes constitutifs d'un art devaient être reconnus ; enfin, j'ai démontré que ceux de l'architecture provenaient de la régularité.

Par des observations sur la nature, mes vues se sont étendues sur mon art ; par les applications de mes observations et des vues philosophiques, j'ai offert des moyens d'art qui n'ont pété saisis par personne. Le mérite de cet ouvrage est d'avoir vu plus loin que les myopes qui m'ont précédé.

En général, ceux qui ont écrit sur cette matière ne montrent aucune vue étendue ; ils s'en tiennent à proposer quelques exemples tirés des anciens. Ils n'ont pas fait sentir que l'homme ne peut s'élever dans son art que par l'étude de la nature, que c'est par elle que l'on acquiert la poésie de l'architecture, que c'est là vraiment ce qui constitue un art et que c'est la seule manière de pouvoir parvenir à exciter en nous diverses sensations en donnant aux monuments le caractère qui leur est propre. Les écrivains ne nous donnent point l'idée des grands tableaux que l'on peut réaliser par le rassemblement de toutes ces beautés éparses ; ils n'ont point fait sentir que le plus bel emploi de l'architecte était d'en devenir le metteur en œuvre, et qu'en employant tous les moyens que nous tenons d'elle, c'est porter l'art à la sublimité.

On peut savoir gré à un artiste qui écrit sur son art, mais ce n'est point assez. C'est par des productions qu'il développe ses talents et qu'il les fait reconnaître, car ce n'est pas de bien dire que l'on exige d'un architecte, c'est de bien faire.

Dans le projet d'une métropole, le poème épique de l'architecture, j'ai cherché à développer et à réunir tout ce qui appartient à la poésie de cet art. par des vues neuves et philosophiques, je suis parvenu à trouver l'art de mettre la nature en œuvre en introduisant la lumière dans le temple de manière que, pouvant la maîtriser, elle devint susceptible d'effets éclatants, mystérieux, doux ou sombres, en un mot, propre à faire naître en nous des sentiments analogues à nos cérémonies religieuses et qu'exige le culte de l'Être suprême.

J'ai entrepris dans les monuments funéraires d'inspirer l'horreur de la mort et de ramener par conséquent l'homme à des idées morales.

Dans le cénotaphe de Newton, j'ai cherché à réaliser la plus grande de toutes les images, celle de l'immensité ; c'est par elle que notre esprit s'élève à la contemplation du Créateur et que nous éprouvons l'annonce des sensations célestes ; enfin, ce que je dénomme l'architecture des ombres est une découverte d'art qui m'appartient et que j'offre à ceux qui me succéderont dans la carrière des arts.

Je ne me rendrai pas fastidieux en m'étendant sur l'objet de mes productions : je conseille aux hommes qui se destinent à l'architecture de m'étudier avec attention, d'examiner scrupuleusement mes productions, de les méditer, ainsi que mes écrits, avant d'en prendre aucune opinion ; ensuite, d'en user à l'égard des anciens comme je l'ai fait ; de respecter leurs productions quand ils les reconnaîtront belles ; de ne pas rester leur esclave mais de se rendre celui de la nature qui nous offre une source intarissable où tous, tant que nous sommes, devons sans cesse aller puiser.

J'avais résolu dans le corps de cet ouvrage de renvoyer le lecteur aux notes qui sont ci-après, mais en y réfléchissant j'ai pensé qu'il lui serait peut-être plus agréable d les livre de suite et le laisser le maître d'en faire telle application qu'il jugerait convenable.

Notes

Si les hommes établissaient leurs opinions d'après l'étude de la nature, ils seraient moins sujets à tomber dans toutes sortes d'erreurs. Chacun de nous définit le beau à sa manière et chacun de nous croit avoir raison, mais la raison est le fruit de l'examen ; ainsi, avant de prononcer, ne serait-il pas convenable d'asseoir son jugement en interrogeant la nature et en s'appuyant des preuves qui en émanent ? Ces preuves découleraient de tout ce qui excite le plus notre sensibilité, en sorte qu'elles ne pussent être révoquées en doute. Ces bases une fois établies, on parviendrait à s'entendre. Qu'il me soit permis d'interroger la nature sur la beauté dont nos cœurs reconnaissent l'empire.

Il me semble qu'il existe dans ce qui, proprement dit, doit constituer la beauté des qualités tellement frappantes et manifestées qu'il ne peut être permis à personne de se refuser à leur évidence et de n'y être pas sensible.

Par exemple, je crois que tout le monde conviendra qu'un air animé est sans contredit un des plus beaux dons de la nature ; c'est un axiome reconnu qu'il n'y a pas de beauté morte ; je n'ai jamais ouï dire : voilà un bel aveugle ! La première de toutes les beautés est donc celle de la vie produite par un air animé ; mais d'où provient un air animé ? Des regards. Ils sont le miroir de l'âme, par conséquent celui de la vie. Ah ! c'est dans les regards d'un objet adoré que nous la puisons ainsi que le bonheur ! ce sont les regards qui annoncent la beauté de toutes les beautés, je veux dire celle de notre âme.

La fraîcheur n'est-elle pas une des principales qualités qui appartient à la beauté ? N'est-elle pas celle qui annonce la belle aurore de nos jours ? N'est-elle pas le vernis de la nature qui fait ressortir dans le teint de la jeunesse l'éclat des lis et l'incarnat des roses ?

La fermeté, aimable compagne de la fraîcheur, n'atteste-t-elle pas la belle santé, n'appelle-t-elle pas les aimables désirs du toucher ? N'est-elle pas le maintien des belles formes, qui dans un état de santé médiocre sont un peu affaissées et donnent à la beauté un air de langueur ?

La régularité n'est-elle pas le garant de la beauté des traits, car ils ne peuvent provenir de l'irrégularité ? Les belles formes ne sont-elles pas prononcées et ne proviennent-elles pas de leurs développements et de leur parfaite symétrie ?

Si, comme je le présume, ces observations n'offrent pas des opinions conventionnelles ou arbitraires, je crois être en droit d'avancer qu'elles peuvent servir à établir les bases propres à fixer notre jugement sur la beauté.

La symétrie est l'image de l'ordre et du bel ensemble ; il faut concevoir que les objets qu'elle nous présente nous sont agréables car, comment présumer qu'on pût établir l'ordre pour des objets repoussants ? Or, la symétrie n'ayant à nous offrir que des objets agréables, leur ordre ajoutant encore au plaisir qu'ils nous causent, leur analogie, leur accord, leur variété, leur harmonie, qui doivent nécessairement se supposer comme découlant de l'image de l'ordre, il s'ensuit que le tableau de la symétrie doit comporter tout ce qui doit flatter nos sens.

L'uniformité que le vulgaire confond souvent avec la symétrie est l'image de la similitude. Nous n'apercevons dans ce qu'elle nous offre que la multitude des objets sous les mêmes rapports. Ce qui rend cette image stérile et peu intéressante, c'est qu'elle est dénuée de tout ce qui sert à ranimer notre âme, je veux dire la variété.

L'impression subite que nous éprouvons à la vue d'un monument d'architecture naît de la formation de son ensemble. Le sentiment qui en résulte constitue son caractère ; ce que j'appelle mettre du caractère dans un ouvrage, c'est l'art d'employer dans une production quelconque tous les moyens propres et relatifs au sujet que l'on traite, en sorte que le spectateur n'éprouve d'autres sentiments que ceux que le sujet doit comporter, qui lui sont essentiels et dont il est susceptible.

La nature variée à l'infini ne nous présente jamais une image semblable ; il s'ensuit que nulle production, dans les beaux-arts, ne doit avoir une similitude absolue et que tous les sujets exigent d'être traités selon la manière qui leur est convenable.

Il n'est presque pas de monuments qui s'annoncent d'une manière vraiment caractéristique, et peu d'auteurs semblent s'être occupés d'en imprimer à leurs ouvrages ; c'est cependant l'idéal, c'est la poésie de l'art, c'en est la partie la plus sublime, celle qui le rend véritablement art.

Dans le *Voyage en Allemagne* du baron de Risbeck, à la page 197 du tome II, l'auteur, en parlant des écrivains de ce pays, s'exprime ainsi sur les arts en général :

" c'est la nature qui donne la première connaissance des arts qui ne peuvent ensuite se perfectionner par la théorie, mais uniquement par l'attention et la recherche des objets les plus beaux et les plus frappants de la nature. Voilà ce qui forme des artistes originaux ! Et c'est en lisant, en sentant et en comparant ces ouvrages originaux que les imitateurs pourront se former. Le goût n'est point du tout la suite des connaissances théoriques, et c'est une chose généralement reconnue que ceux qui ont donné les théories les plus profondes sont qui ont le moins réussi dans les ouvrages qu'ils ont produits et dans les critiques qu'ils ont faites de ceux des autres.

La théorie ne dépend que des conclusions du raisonnement, qui seront toujours fausses quand les prémices le seront. Mais les sensations qu'occasionnent la perception et la comparaison de ce qui est beau, qui sont précisément ce qui constitue le goût, ne peuvent jamais nous égarer ; Il est très certain que cette perception et cette sagacité sont purement un don de la nature. "

La nature, en assignant une grandeur particulière à chaque objet, nous a mis à portée d'étendre notre jugement sur tout ce que nous envisageons par mille comparaisons diverses ; ce n'est que par la grandeur constante de chaque objet que nous pouvons juger de l'étendue, en ce que les objets qui sont contenus dans un espace quelconque nous font juger du contenant. Sans cette assignation particulière des choses, quel jugement pourrions-nous porter et quelle comparaison juste pourrions-nous faire ? Les lois de l'optique et les effets de la perspective nous jetteraient sans cesse dans l'erreur, attendu que les objets diminuent à nos regards en raison de leur éloignement.

Mais la grandeur des objets fixés par la nature nous étant connue, leur grandeur devient un guide et nous fait juger les distances relativement à leur diminution. C'est une échelle rétrogradante avec laquelle nous pouvons tout mesurer.

Dans les arts, on ne doit jamais nous tromper sur l'estimation habituelle que nous portons sur les objets, sans une considération prépondérante qui en justifie la nécessité.

Pourquoi me présenter une figure au-delà de la proportion de la nature ? Cela n'est pas tolérable, à moins qu'on ne veuille représenter un être extraordinaire comme un géant ou, à l'instar des païens, représenter des dieux, raison qui justifie leurs figures colossales.

En architecture, il est donc essentiel de ne pas tromper notre manière habituelle de comparer par une ordonnance trop colossale, dont l'effet est de me faire supposer moins que plus. C'est l'art d'atténuer les effets, loin de les étendre.

J'ai défini l'architecture en partie en disant que c'est l'art de présenter des images par la disposition des corps.

Les effets des corps proviennent de leurs masses. Oui, ce sont leurs masses qui agissent sur nos sens ; c'est à leur aspect que nous distinguons les formes légères et agréables, les formes lourdes et massives, les formes nobles, majestueuses, élégantes et sveltes. C'est de l'effet des masses que provient l'art de donner du caractère à une production quelconque. Le vrai talent de l'architecte consiste à présenter dans ses ouvrages l'attrait sublime de la poésie.

Comment y parvient-on ? Par l'effet des masses ; ce sont d'elles d'où naît le caractère, d'où il résulte que le spectateur n'éprouve d'autres sensations que celles dont le sujet est vraiment susceptible. On doit bien concevoir que la masse du temple de Vénus ne peut pas convenir au temple de Jupiter.

Je ne puis m'empêcher de faire ici une observation sur l'architecture des Grecs. Nous admirons avec raison leurs temples ; ils nous offrent les plus beaux exemples par la magnifique ordonnance de leur architecture. Cependant, il faut convenir qu'il ne semble pas que les Grecs se soient occupés d'imprimer à leurs ouvrages le caractère qui leur est propre. Leurs temples ont une similitude frappante ; ils ont tous à peu près la même forme. Comment les hommes de génie comme les Grecs ont-ils pu négliger de manifester la poésie de l'architecture dans des monuments qui en étaient aussi susceptibles par les attributions diverses qu'ils reconnaissaient dans le pouvoir de leurs divinités ?

On confond souvent en architecture la vraie signification du mot colossal avec le mot gigantesque et ce que les artistes dénomment grand. Ce sont des choses très différentes.

Un monument colossal doit exciter notre admiration ; il suffit pour être convaincu de cette vérité de dire que c'est un monument extraordinaire. Sa proportion doit atténuer tout ce qui l'environne. Il faut qu'il présente une grande idée et, pour tout dire en un mot, qu'il offre en son genre une chose unique.

La colonne Trajane à Rome est la plus belle citation que je puisse faire ; ce monument excite l'admiration ; sa proportion est extraordinaire ; la pensée en est étonnante ; l'architecture, la sculpture des bas-reliefs, ainsi que le choix des ornements, tout en est admirable. Les proportions gigantesques atténuent un ensemble loin de l'agrandir. Saint-Pierre de Rome offre évidemment la preuve de ce que j'avance. Cette basilique (comme on sait) est la plus grande qui soit en Europe ; cependant on n'éprouve dans ce temple aucune sensation relative à son étendue.

Il n'en est pas de même de l'impression que l'on éprouve en entrant dans la Rotonde. Le spectateur étonné en sort toujours avec admiration.

L'art de faire grand en architecture provient d'une combinaison ingénieuse des parties avec le tout. J'ai développé cette idée à l'article *métropole* dans lequel j'ai cherché à offrir tous les moyens dépendant de l'architecture pour les mettre en usage dans l'édification d'un temple.

Les Egyptiens avaient des idées très grandes : on admire avec raison leurs pyramides ; l'ordonnance d'architecture qui règne dans leurs temples offre l'image du grand. Dans la représentation de leurs divinités, le genre colossal est porté au plus haut degré.

les meilleurs raisonnements sur les beaux-arts ne serviront jamais à former des artistes. Pourquoi ? C'est que le raisonnement ne peut nous servir à nous faire acquérir des sensations et que l'art de les exprimer, qui provient de notre sensibilité, est le but des beaux-arts. La manière d'étudier dans les beaux-arts consiste à exercer sa sensibilité ; c'est dans les plus belles productions humaines, et surtout dans celles de la nature, qu'il faut chercher tous les moyens propres à la développer. C'est à l'aspect des tableaux sublimes qu'elle nous offre que l'homme sensible éprouve des transports, ce beau délire et heureux enthousiasme qui annonce et caractérise en lui le génie, don divin sans lequel on rampe dans la carrière des beaux-arts.

Les productions de l'homme de génie s'annoncent toujours par l'application qu'il fait de la nature à son art.

Ce n'est pas toujours des plus grands efforts que proviennent les succès dans les beaux-arts. Cette vérité est reconnue par les hommes qui les cultivent ; ils avoueront tous que leurs productions les plus heureuses sont en général celles sur lesquelles ils se sont le moins appesantis et qui leur ont le moins coûté, en un mot, celles qui, pour ainsi dire, leur sont venues par inspiration. Que doit-on comprendre par inspiration ? C'est être ému avec un tel excès de sensibilité sur l'objet qui occupe notre esprit que toutes les facultés de notre âme soient ébranlées à tel point quelle semble vouloir sortir de son enveloppe.

Dans cet état d'effervescence, on se sent au-dessus de soi-même ; un sentiment exquis nous exalte ; une force majeure nous entraîne et divinise nos facultés si cette expression peut m'être permise.

La seule manière dont les artistes doivent s'entretenir entre eux, c'est de rappeler avec force et énergie ce qui excite leur sensibilité ; c'est par cet attrait qui leur est propre qu'ils peuvent se stimuler et échauffer leur génie. Qu'ils se gardent bien d'entrer dans des explications qui tiennent trop au raisonnement, car l'impression d'une image sur nos sens s'attédie quand nous nous appesantissons sur la cause qui produit son effet. Commenter sur ses plaisirs, c'est cesser de vivre sous leur empire, c'est cesser d'en jouir, c'est cesser d'exister

Mémoire concernant la restauration du château de Versailles

On a pensé que la manière la plus simple qu'un artiste pût employer pour rendre compte de son ouvrage était de présenter la marche de ses idées.

Si le projet d'un palais est la production qui exige le plus de talent et de connaissances dans un artiste, combien cette tâche devient-elle encore plus difficile à remplir lorsqu'il se trouve des assujettissements où il faut accorder les nouveaux bâtiments avec les anciens ! Telles ont été mes premières réflexions sur la restauration du château de Versailles.

A toutes ces entraves se joignait encore celle de l'économie, considération qui restreint le génie, l'arrête et l'empêche de rendre des idées heureuses où la noblesse et la majesté doivent éclater.

Ces obstacles n'étaient pas les seuls. Considérant les superbes productions des grands hommes qui ont contribué à honorer le siècle de Louis le Grand, échauffé par de si beaux exemples, ayant le désir de surpasser, s'il était possible, ces artistes en profitant de leurs lumières, j'écartai toutes les idées qui tenaient mon esprit à la gêne et n'envisageai que la gloire acquise par ces rares génies dans ce siècle heureux des beaux-arts. Je cherchai donc à bien me pénétrer de mon sujet. Je m'imposai les conditions essentielles à observer dans la composition d'un palais.

La décoration extérieure d'un palais doit présenter une architecture riche, noble, élégante et surtout majestueuse. L'artiste doit moins s'occuper d'en donner la définition que d'en présenter l'image.

La décoration intérieure doit présenter des tableaux qui soient pleins de goût, de grâce et de noblesse.

La distribution générale demande une marche grande, libre et surtout noble.

Il faut que, dans les jours de fêtes, les Grands et le public trouvent des accès faciles, des débouchés commodes ; et il faut surtout que Leurs Majestés n'éprouvent aucune incommodité de l'affluence du monde.

La distribution particulière doit être conçue de manière à rassembler toutes les commodités essentielles et agréables.

La marche libre dans une distribution consiste à éviter les retours dans les pièces qui forment l'ensemble du palais, de manière qu'en le parcourant on n'éprouve aucune indécision dans sa marche.

La noblesse consiste d'abord dans cette étendue qui donne la facilité de parcourir tous les endroits quelconques du palais, ensuite, dans les grandes enfilades, qui présentent une longue et belle suite de choses différentes.

La noblesse naît surtout de l'art de savoir offrir de grandes images.

Par exemple, il est impossible de n'être point affecté en voyant la galerie de Versailles. C'est après avoir parcouru une multitude de grandes pièces remplies des plus brillantes productions des arts que le spectateur, qui n'attend rien de

plus beau, vient à découvrir un lieu tellement supérieur à tout ce qu'il a vu qu'il reste étonné et saisi d'admiration de sa grandeur et de sa magnificence.

Si l'on se figure que cette superbe galerie n'est plus qu'une pièce intermédiaire menant directement tant à l'appartement du roi qu'à celui de la reine, c'est alors que ce tableau, encore agrandi par la liaison de ces nouveaux objets, deviendra l'image la plus grande, la plus noble et la plus frappante des choses existantes.

Si, au contraire, l'on suppose une distribution avec retours et qui ne soit plus liée avec les appartements, la galerie restera une beauté isolée.

C'est d'après ces conditions que j'ai cherché à établir le grand projet.

Le vestibule annonce parfaitement l'entrée. Il occupe le milieu de toute la façade. De droite et de gauche, il présente deux grands escaliers, l'un menant aux appartements du roi, l'autre à ceux de la reine.

En parcourant ensuite ce grand nombre de pièces existantes aujourd'hui, on arrive à la galerie, et ce magnifique lieu est le point de centre d'où le public peut apercevoir l'enfilade des appartements de Leurs Majestés. Il peut circuler facilement dans toute la première partie du palais jusqu'au moment où le monarque, sortant de son appartement, le laisse jouir de sa présence.

La salle de festin est pratiquée dans le corps de bâtiment double de la galerie : et en ouvrant les arcades aboutissant à cette salle de la galerie, le public pourrait sans causer aucun embarras jouir de l'avantage de voir Leurs Majestés.

Il a été pratiqué dans les appartements du roi, ainsi que dans ceux de la reine, des entrées particulières tant pour les grands officiers que pour les officiers de service.

À la suite des appartements, on a cru devoir pratiquer encore d'autres entrées pour les personnes avec lesquelles Sa Majesté voudrait communiquer particulièrement.

On s'est attaché surtout à concevoir la possibilité de pratiquer un appartement séparé où Leurs Majestés pourraient de leurs grands appartements se réunir particulièrement ; ces deux appartements seraient pris sous la galerie.

On ne fait ici que donner l'indication du lieu sans un présenter la distribution, parce qu'elle ne peut être conçue que d'après les désirs de Leurs Majestés. Il en est de même des appartements particuliers à la suite des grands appartements, où il n'est pas possible de remplir les vues de Leurs Majestés que d'après un programme qui manifesterait leurs volontés.

Je ne m'étends sur le grand projet que parce que cette production me paraît préférable aux deux autres que je n'ai conçues que pour satisfaire à des avis qui m'avaient été donnés ; et quoique, dans le fait, le grand projet soit le plus dispendieux, je le crois cependant plus économique : ce fait va s'expliquer tout simplement.

On ne peut faire changer d'habitations à Leurs Majestés qu'en faisant de très grandes dépenses. Il faut encore concevoir que l'habitation passagère où Sa Majesté se retirerait ne peut jamais remplir qu'imparfaitement son objet. De là naîtrait nécessairement l'impatience et le désir d'être plus convenablement, la nécessité de presser les ouvrages, l'impossibilité de se livrer à un grand projet qui demande du temps, les difficultés de terminer avec une certaine promptitude que des circonstances pourraient occasionner, et tous les désagréments qui seraient une suite de cet état de choses, etc., etc., etc.

Tel est le tableau des inconvénients de tous les projets où il faudra déplacer le roi.

Le grand projet, à la vérité plus dispendieux que les deux autres, ne comporte aucun des inconvénients décrits au-dessus ; il offre au contraire toutes les

facilités possibles pour son exécution. Le roi, la reine, toute la famille royale, personne de la Cour n'étant déplacé, il s'exécuterait sous les yeux du roi qui, n'éprouvant aucune incommodité, verrait sans impatience, et même avec satisfaction, s'élever le monument le plus intéressant pour sa personne. Les travaux se mèneraient selon les circonstances avec plu ou moins de promptitude. Sa Majesté pourrait accorder le temps nécessaire pour laisser rédiger aux artistes toutes les idées qu'elle aurait conçues ; elle s'en occuperait et les approfondirait avec le ministre des arts.

Les grandes entreprises demandent du temps ; c'est par lui que des dépenses considérables ne deviennent plus gênantes, et de ce principe naît l'art de l'économie qui consiste à ne faire que des dépenses bien entendues ; et c'est le temps seul qui en donne la possibilité.

À ces avantages, si l'on ajoute celui de ne faire aucune dépense pour loger Sa Majesté précairement (dépenses considérables qui, appliquées au grand projet, le rendent véritablement moins dispendieux que tous ceux où il faudrait faire entrer en compte les dépenses du déplacement de Leurs Majestés), on sera convaincu qu'il sera le plus économique.

Réflexions sommaires sur l'art d'enseigner l'architecture

Il y a longtemps que je médite sur l'art que je professe et que je m'occupe des moyens d'en accélérer les progrès.

Il m'a paru que la manière dont on enseigne l'architecture était vicieuse à certains égards ; c'est par cette raison que je me suis déterminé à chercher une méthode préférable à l'usage ordinaire.

On ne parvient à éclairer les hommes qu'en allant du simple au composé. Les peintres donnent à leurs élèves pour première leçon des yeux à dessiner. Les maîtres de la langue ne commencent pas leurs cours par en montrer les richesses à leurs disciples. Pourquoi donc les architectes font-ils commencer leurs élèves par leur faire dessiner les ordres d'architecture qui sont les richesses de cet art ?

Procédons avec ordre, en sorte que les moyens que nous proposons ressortent de tout ce qui peut provenir d'une méthode propre à favoriser l'étude de ce bel art.

Rendons-nous compte d'abord de ce qu'on doit entendre et de ce que comporte l'architecture. Définissons. C'est l'art de porter un bâtiment quelconque à sa perfection. En quoi consiste cette perfection ? C'est en nous offrant une décoration relative à l'espèce de bâtiments auquel elle se trouve appliquée et c'est par une distribution convenable à sa destination qu'on peut présumer qu'il est porté à la perfection.

D'après ce qui vient d'être exposé, si on veut procéder avec méthode pour l'instruction, on doit mettre sous les yeux du commençant le bâtiment le plus simple comme la cabane rustique dont Vitruve fait mention.

L'évidence provenant de ce qui frappe le plus nos sens, il conviendra de faire dessiner à l'élève la façade de la cabane, après quoi on lui fera acquérir la connaissance d'un plan en lui montrant la manière de le tracer. De même, par le profil ou la coupe de la cabane, on lui apprendra l'art de combiner l'intérieur avec l'extérieur.

De cette cabane, on le fera passer successivement à des bâtiments un peu plus composés et en définitif à un bâtiment de location. Pourquoi ? C'est parce que la division dont il est susceptible exige des développements particuliers et propres à le conduire dans l'art de combiner et à former son entendement.

Après ce commencement d'instruction pratique, il sera nécessaire d'étendre ses vues sur la partie proprement dite de l'art.

Par la théorie des corps, on parviendra à lui démontrer que les principes de l'art auquel il se dessine sont établis dans la nature. Et par une application particulière des corps à l'art, on lui en fera connaître la poésie.

En quoi consiste cette poésie ? C'est dans l'art de présenter des images par l'effet des corps. Mais d'où naissent les effets des corps ? Ils proviennent de leurs masses. C'est donc de l'effet de leurs masses que naissent nos sensations. Oui, sans doute, et c'est par l'effet qu'elles produisent sur nos sens que nous sommes parvenus à leur donner des dénominations convenables et que nous savons distinguer les formes massives des formes légères, etc., etc. c'est encore par les différentes sensations qu'elles excitent en nous que nous éprouvons que les corps que rampent sur la terre nous attristent, que ceux qui s'élèvent vers les cieux nous ravissent, que les corps doux nous sont agréables, mais que ceux qui sont anguleux et durs nous répugnent.

Ceci deviendra encore plus sensible par des exemples tirés de l'art et que le professeur doit mettre sous les yeux de ses élèves.

Il suivra de cette méthode que l'élève deviendra celui de la nature puisqu'il sera forcé de reconnaître que les beautés de l'art en émanent.

Or, s'il existe des moyens de perfectionner les hommes, ils ne peuvent provenir que par des études qu'ils font sur la nature.

Le professeur, après avoir démontré à ses élèves que la source du beau se trouve dans la nature et que c'est à cette source qu'il faut aller puiser, doit lui rendre cette étude le moins pénible possible.

Quel en sera le moyen ? c'est en lui mettant sous les yeux les productions des grands hommes ; c'est par les connaissances qu'ils ont acquises que l'élève apprendra à lire et à voir dans la nature, car nous ne pouvons nous dissimuler que nous devons beaucoup à nos pères ; en effet, ils nous ont transmis des beautés d'art qui sont portées au comble. Je veux parler ici des ordres d'architecture. Ils sont devenus des lois immuables pour l'homme de génie qui ne les envisage qu'avec admiration.

Mettons sous les yeux des élèves ces lois immuables ; faisons leur dessiner les ordres d'architecture ; exigeons d'eux qu'ils en fassent une étude approfondie : voici pour lors tous les avantages qui en résulteront. Par cette étude, ils apprendront l'art de les employer à propos, et par conséquent ce qu'on dénomme la convenance ; ils acquerront l'art de profiler et celui de savoir enrichir au besoin les profils par les plus beaux ornements. Par les divers entrecolonnements mis en œuvre dans les monuments célèbres, ils sauront distinguer les belles proportions ; ils sentiront dans un grand ensemble ce qu'on entend par une belle ordonnance et un beau style, etc., etc.

D'après ce que je viens d'exposer sur la manière de faire étudier aux élèves les ordres d'architecture, il ne me reste rien à dire pour justifier les raisons qui me déterminent à désirer que l'enseignement se termine par où on le commence.

Je n'ai pas cru devoir m'étendre davantage sur cette importante matière qui au premier coup d'œil paraîtra à peine effleurée parce que, dans les beaux-arts, il n'est pas possible d'instruire par une méthode suivie comme dans les sciences exactes. Chaque artiste saisit particulièrement les beautés de la nature selon ses facultés. On ne peut pas dire que Michel-Ange et Raphaël, qui tous deux ont atteint les premiers degrés de leur art, ne manifestent dans leurs ouvrages une manière toute différente, quoique les deux grands hommes tiennent leurs talents de la nature et que leurs études portent sur les mêmes bases.

Il en est de même en poésie ; les ouvrages de Corneille diffèrent de ceux de Racine.

Il est donc démontré qu'il faut dans les beaux-arts ne présenter que des bases générales et du reste s'en rapporter à ceux qui les professent, qui ne peuvent et ne doivent instruire que dans la partie où ils excellent et de la manière qui leur est propre.

