

COMPTE RENDU  
DU TROISIÈME  
CONGRÈS SCIENTIFIQUE  
INTERNATIONAL  
DES CATHOLIQUES

TENU A BRUXELLES  
DU 5 AU 8 SEPTEMBRE 1894

NEUVIÈME SECTION

---

ART CHRÉTIEN

BRUXELLES  
SOCIÉTÉ BELGE DE LIBRAIRIE

DIRECTEUR : OSCAR SCHEPENS  
16, RUE TREURENBERG, 16

1895

COMTE DE KENNEDY

DE LA

CONGRÈS SCIENTIFIQUE

INTERNATIONAL

DES CATHOLIQUES

DE

PARIS

1864

PARIS

DE LA

CONGRÈS SCIENTIFIQUE

INTERNATIONAL

DES CATHOLIQUES

DE

PARIS

## LES ORIGINES DE LA PEINTURE DE PAYSAGE DANS L'ART MODERNE

PAR M. JULES HELBIG

---

La nature, telle qu'elle est sortie de la main du Créateur, n'a jamais cessé de charmer l'homme. Celui-ci, de tout temps, a cherché dans les beautés que lui offrent les spectacles de la nature, comme un ressouvenir du paradis terrestre, et une consolation dans l'exil auquel il a été condamné à la suite de sa chute. Les aspects variés de la création, la vue des forêts, des plaines baignées par le soleil, des fleuves qui reflètent le ciel et les nuages qui passent ; les vastes étendues des sites de nos campagnes ont réjoui le cœur du voyageur pédestre qui les parcourt, ont inspiré les poètes et trouvé un écho dans les âmes. Aussi l'Apôtre des gentils a-t-il pu dire avec beaucoup de raison : « Les perfections invisibles de Dieu, aussi bien que son éternelle puissance et sa divinité, sont devenues visibles depuis la création du monde (1) ». Il semblerait donc inévitable que dès que la civilisation chrétienne fut établie, et que les arts eurent conquis dans la société leur charmant et légitime empire, il se soit trouvé des peintres pour reproduire les sites des contrées qu'ils avaient sous les yeux, et fixer ainsi les souvenirs de l'observateur, les illusions pénétrantes que laissent après elles les rêveries de l'homme abandonné à lui-même en présence de la nature.

Il n'en est rien pourtant. Les architectes ont bâti des temples, des palais, des cathédrales magnifiques, des châteaux redoutables qui semblaient défier les assauts de l'ennemi ; les sculpteurs ont taillé dans la pierre, le marbre et le bois des statues justement réputées comme des chefs-d'œuvre ; les imagiers ont retracé les grandes figures de l'Ancien et du Nouveau Testament, les « hystoires de l'hagiographie et de la légende dorée », avant qu'aucun peintre ne se soit avisé de reproduire sur la toile un de ces coins de terre particulièrement charmants chantés par les poètes, un des aspects grandioses de l'éternelle nature qui nous captive toujours, en apportant chaque année, par la variété des saisons qui se succèdent, un incessant renouveau dans le monde que nous habitons.

Il convient d'expliquer brièvement les causes de ce fait dont l'étude appro-

(1) Épit. aux Romains, I, 20.

fondie pourrait conduire fort loin. Il y aurait à faire un livre sur cette étude qui aboutirait peut-être à cette conclusion que ce qui intéresse le plus l'homme, ce qui l'inspire le mieux, c'est l'homme lui-même. Pour notre objet, et afin de ne pas trop nous étendre en considérations préliminaires, je constaterai qu'au xiv<sup>e</sup> siècle encore de notre ère, le paysage tel que nous l'entendons, comme un genre particulier dans le domaine de la peinture, n'existait pas. L'artiste savait reproduire des actions expressives et créer des compositions émouvantes, des figures inspirées, éloquentes, mais les personnages se mouvaient sur des fonds d'or ou des surfaces diaprées, et lorsque la scène exigeait une perspective de paysage, par une convention tacite entre le peintre et le spectateur, le paysage est supprimé; tout au plus s'il intervient à l'état rudimentaire, hiéroglyphique. Quelques lignes de montagnes, un arbre afin d'indiquer que l'action se passe en plein air, ou bien pour établir un repos, pour former une sorte de cadre aux différents épisodes de la narration graphique ou plastique, et marquer les chapitres d'un même poème. C'est ainsi que nous verrons au vii<sup>e</sup> siècle les théories de saints et de saintes dans la grande frise de S. Apollinaire de Ravenne, scandées en groupes par les palmiers rectilignes qui leur servent de cadre; c'est ainsi que dans la tapisserie de l'histoire d'Abraham de la cathédrale d'Halberstadt (1205) les épisodes de cette histoire sont encadrés par des arbres; c'est ainsi encore que les scènes de la cuve baptismale de Saint-Barthélemy à Liège, fondue en 1112 par Lambert Patras de Dinant, sont séparées les unes des autres, par un arbre. Les exemples de même nature pourraient être multipliés à l'infini. Ils peuvent être pris en Italie comme de ce côté des Alpes, avec la différence toutefois, qu'en Italie l'artiste représente un palmier bien caractérisé, quoique traité d'une manière conventionnelle et décorative, tandis que dans le Nord on ne saurait reconnaître la volonté de reproduire une essence déterminée; l'arbre ne sera ni un chêne, ni un hêtre, ni un bouleau. C'est un végétal de forme inconnue dont les frondaisons appartiennent à la fantaisie de l'artiste qui semble n'avoir jamais jeté les yeux sur les géants de nos forêts, si riches et si magnifiques pourtant, avant que la grande industrie n'ait ravagé la nature dont les restes encore admirables nous entourent.

Ceci pourra paraître d'autant plus étrange que les poètes de l'antiquité classique ont chanté la nature, et que la Grèce et surtout Rome ont eu des peintres paysagistes. Pompéi a conservé quelques vestiges de leur talent. Il y a peu d'années, on a retrouvé dans les ruines d'une villa près de Rome des peintures de paysage assez bien conservées, et Pline nous parle du peintre Ludius, qui, au temps d'Auguste, jouissait d'un certain renom qu'il s'était acquis par sa manière de peindre expéditive, et par les sites des paysages que son pinceau créait sur les murs des habitations (1).

(1) Voici les termes dans lesquels Pline parle de cet artiste : *Non fraudando et Ludio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et porticus, ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, littora, qualia quis optaret,*

Mais du fait que l'art chrétien n'a pas suivi l'antiquité dans cette voie, et ignorait la peinture de paysage, telle que l'art moderne la comprend, nous nous garderons bien de conclure que, au moyen âge, l'homme n'avait pas le cœur ému par les beautés de la création, et ne vécut point dans un commerce intime et poétique avec la nature. Ce serait une conception bien fautive que viendraient confondre les trouvères et les poètes. Les Nibelungen, Tristan et Iseult et le Dante surtout, nous prouvent que la nature a trouvé des cœurs inspirés et des interprètes éloquents pour la chanter.

Qu'il me soit permis de citer ici ce qu'un savant allemand, Schnaase, a écrit des relations de l'art du moyen âge avec la nature :

« Lorsque, au moyen âge les hommes passaient indifférents, devant les œuvres d'art de l'antiquité même en Italie, où ils apparaissent si souvent au grand jour, ce n'était pas l'effet d'esprits émoussés ou préjugé religieux, mais le résultat inconscient d'un sentiment juste. En réalité ils aspiraient à autre chose. Le moyen âge, bien que ceci paraisse un paradoxe, a mieux connu dans un certain sens la nature que ne l'ont connue les anciens. Ceux-ci vivaient à la vérité corporellement et intellectuellement dans des rapports intimes avec elle, ils comprenaient toutes ses indications ; ils surent donner déjà dans leurs premières œuvres encore bien imparfaites, une plénitude de vie que l'art chrétien ne put acquérir que bien tard. Mais malgré tout, la nature des anciens n'est pas la nature vraie ; elle est idéale, divinisée ; leur inspiration artistique religieuse est une sorte de passion qui détruit son objet pour lui prêter par la poésie des traits qui lui sont étrangers. Le moyen âge, au contraire, regardait le monde avec des yeux ombrageux, timides ; mais sous cette timidité sommeillait un amour fidèle et honnête qui aspirait à la connaissance de la plénitude de la vérité. Le moyen âge voulait la nature vraie, intégrale avec tous ses défauts (1). »

Aussi, en étudiant le moyen âge, on trouve à tout instant la preuve de cet

*varias ibi obambulantium species, aut navigantium, terraque villas adeuntium asellis aut vehiculis. Iam piscantes, aucupantes aut venantesque aut etiam vindemiantes, sunt in eius exemplaribus nobiles palustri accessu villae, succollatis sponsione mulieribus, labantes trepidique feruntur : plurimae praeterea tales argutiae facillissimi salis.* Pline, XXXV, 16, 37.

(1) Wenn die Männer der Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, wo sie häufig zu Tage standen, unberührt vorbeigingen, so war dies nicht sowohl stumpfe Sinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewusste Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas Anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperliche und geistig im innigsten Verkehr mit ihr, verstanden alle ihre Winke, und verliehen schon ihren frühesten, unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei Alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte ; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter dagegen betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue bescheidene, nach wahrer Erkenntniß strebende Liebe. Es wollte die ganze wahre Natur mit allen ihren Mangeln. C. SCHNAASE, *Geschichte der bildende Künste im Mittelalter*, t. IV, p. 352, 1<sup>re</sup> édition.

amour, de cette intelligence de la nature. N'est-ce pas un lieu commun historique de dire que les disciples de S. Benoit cherchaient les sites parfois les plus sauvages, mais toujours les plus pittoresques, pour y bâtir leurs abbayes et établir leur demeures? Mais nous trouvons, dans la pratique même de l'art, un fait particulièrement intéressant qui prouve l'esprit d'observation des artistes du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle, et leur remarquable talent à assouplir les modèles que leur offrait la nature, à l'ornementation et au décor des édifices bâtis par leurs mains. C'est la flore plastique des monuments du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, particulièrement développée, singulièrement riche et vivante dans les cathédrales et abbatiales de la France au XIII<sup>e</sup> siècle.

Viollet-le-Duc a démontré, avec le remarquable esprit d'observation et d'analyse qui fait le fond de sa science archéologique, combien les sculpteurs ornementalistes se sont attachés à l'étude des végétaux de nos contrées : la fougère, le plantain, la feuille de chêne, celle de l'érable ; la fleur et la feuille de l'arum, la fleur de l'iris, la végétation du cresson de fontaine, toutes ces plantes sont étudiées et souvent admirablement interprétées dans les chapiteaux des colonnes, les frises décoratives ou l'ornementation des fleurons d'amortissement.

Les sculpteurs ornementalistes connaissaient l'anatomie des plantes et leurs organes particuliers ; ils étudiaient leurs transformations successives, et savaient les reproduire à leur point de développement le plus favorable à l'objet qu'ils avaient en vue.

Cependant, malgré les études que suppose la flore monumentale dont un si grand nombre d'œuvres délicates et charmantes décorent les édifices du moyen âge, et malgré l'imitation intelligente de la nature que supposent chez leurs auteurs les travaux qu'ils nous ont laissés, la peinture ne permet nulle part de s'arrêter aux mêmes conclusions.

Loin de laisser croire même à une réminiscence lointaine des bois, des campagnes verdoyantes et des végétaux qui en font l'ornement, dans la peinture, il semble que celle-ci ignore la flore dont l'art plastique tirait depuis deux siècles un si heureux parti. La peinture décorative des monuments des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, dont des fragments si nombreux, conservés sous le lait de chaux, sont parvenus jusqu'à nous, ne s'inspire en aucune façon de la nature. Les litres décoratives, les rinceaux, les arabesques, tracés parfois d'une main sûre et non sans élégance, ne nous montrent que des formes et des couleurs conventionnelles, des types de fantaisie, qui n'ont certainement pas été suggérés par l'observation ou l'étude de la nature. Le peintre décorateur n'y pense même pas. Toute sa préoccupation est de rester subordonné à l'architecte, de réjouir la vue par des tonalités et le scintillement des ors qui feront valoir le travail de ce dernier. Son objet, comme on l'a dit excellemment, n'est pas de créer une œuvre, mais de produire une harmonie.

Il faut arriver au commencement du XV<sup>e</sup> siècle pour voir le peintre

s'appliquer à l'étude de la végétation, et le paysage entrer enfin dans le domaine de l'art. Il le fait d'abord timidement et d'une manière tout accessoire.

On a beaucoup discuté sur les origines du paysage et son apparition dans l'art moderne, et j'aurai l'occasion tantôt de rencontrer l'opinion ou plutôt les opinions sur cette matière, d'un savant allemand très estimé, le Dr Thausing. Cependant il ne me semble pas douteux que c'est dans les miniatures marginales des livres d'heures et des manuscrits de toute nature que se trouvent les prémices de l'art du paysagiste. Après les manuscrits, ces origines se rencontrent un peu partout ; elles sont plutôt le fruit mûri d'une époque, que le résultat voulu du travail de l'homme. C'est l'évolution de l'art qui, après avoir été longtemps et exclusivement l'expression de l'idée religieuse, commence à se tourner vers le monde extérieur et cherche à le reproduire avec tous les attrayants détails de sa réalité. L'art, après avoir été longtemps une des expressions de la foi, et presque l'une des formes de la méditation religieuse, commence à s'éprendre de lui-même ; il cherche à créer par l'imitation directe, voulue, une sorte de rivale à la nature. On voit alors le paysage apparaître dans le site fleuri et riant, enrichi de bouquets d'arbres aux frondaisons plantureuses, où se pressent les groupes d'anges, de vierges, de saints pontifes et d'ermites, venant à l'adoration de l'agneau mystique de Jean Van Eyck ; on voit le paysage déjà traité avec une singulière virtuosité dans les quatre panneaux du même polyptique, conservés au musée de Berlin. Le paysage apparaît encore, non sans un charme particulier, dans quelques-uns des fonds des tableaux merveilleux du Frère Jean de Fiesole. Il s'affirme avec un accent de vérité plus grand, et une réalité plus énergique, plus puissant, dans les peintures de quelques primitifs de l'École de Venise, où, comme dans les peintures de Basaiti, le paysage accentue pour ainsi dire la farouche piété des solitaires cherchant dans le désert un refuge contre les passions de leur propre cœur. On retrouve alors le paysage dans toutes les écoles, où le peintre veut produire désormais une illusion, et placer le spectateur devant une œuvre qui formera une sorte de microcosme. Le peintre n'a plus pour objet de transporter le spectateur aux régions supérieures au monde où nous ne faisons que passer ; il cherche au contraire à lui en faire admirer la beauté, à en faire sentir les charmes et les séductions. Cependant, le genre du paysage n'est pas créé pour cela ; il n'apparaît, quoique traité parfois déjà d'une manière magistrale, dans toutes ces peintures que comme un cadre, comme l'accessoire des figures, comme le champ dans lequel celles-ci se meuvent ; le paysage traité pour lui-même et comme but principal devait paraître un peu plus tard et former une dernière évolution qui s'accomplit sur les bords de la Meuse.

Le Dr Thausing, que je citais tantôt, dans son livre sur Albert Dürer qui, à certains égards, et hormis ce qui touche aux convictions confessionnelles de cet artiste, jouit d'une autorité légitime, émet sur l'origine de la peinture de

paysage des opinions assez étranges, souvent contradictoires, mais qu'il n'est peut-être pas inutile de relever, précisément à cause de la grande notoriété du livre et de la science généralement de bon aloi de l'auteur. Ainsi dans l'un de ses premiers chapitres, le biographe de Dürer veut trouver les débuts du paysage dans les gravures sur bois d'après Wolgemut et Pleydenwurf, illustrant la chronique de Nuremberg, publiée par Hartmann Schedel (1). Or, on sait que l'impression de la célèbre « Chronique du Monde » fut achevée le 23 décembre 1493. Un grand nombre de peintures de manuscrits flamands sont de date bien antérieure et d'une exécution technique infiniment plus achevée que le monument typographique de Hartman Schedel, dont les vues de villes accompagnées de quelques lignes de montagnes, de quelques arbres à peine ébauchés, sont d'un travail rudimentaire. L'incomparable polyptique peint par les frères Van Eyck pour Josse Vyd, seigneur de Pamele, afin de servir de retable à l'autel de la chapelle fondée par ce patricien, fut commencé vers 1421 et probablement achevé une dizaine d'années plus tard. L'art de peindre le paysage était donc, en Flandre, de plus de soixante-dix ans en avance sur les gravures très grossièrement taillées de la chronique de Nuremberg.

Cette remarque n'échappe pas au savant conservateur de l'Albertine, et cinquante pages plus loin, il revient dans le même livre, à des idées plus justes. Il fait remarquer en effet que « presque un siècle auparavant, Hubert et Jean Van Eyck avaient commencé à remplacer dans leurs tableaux les fonds d'or par des perspectives empruntées à la nature ». Albert Dürer, ajoute-t-il, fit un pas de plus, et après avoir passé en revue quelques-uns des dessins et gravures du maître, il cherche à établir que c'est à lui que revient l'honneur d'avoir enrichi de l'art du paysagiste le domaine de la peinture. Ceci est encore une proposition que je ne saurais admettre. Malgré son admirable intelligence de la nature et l'intensité de sa perception des choses, dont il fait preuve dans les croquis et aquarelles pris sur le vif, notamment au cours de son voyage à Venise et à son passage par le Tyrol, on ne saurait admettre qu'Albert Dürer ait le mérite particulier d'avoir inauguré le paysage dans le sens moderne du mot, et qu'il fallût plus d'un siècle avant que les Hollandais commençassent à envisager simplement la nature, pour produire ensuite les chefs-d'œuvre dont s'honore la peinture de paysage (2).

Je ne crois porter aucune atteinte au grand maître allemand, dont la gloire peut d'ailleurs se passer facilement de ce nouveau fleuron, en lui contestant ce mérite. Il n'est pas difficile d'ailleurs de réfuter encore une fois Thausing par son propre témoignage.

On sait par le journal de voyage d'Albert Dürer presque tous les détails du

(1) *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, par MORIN THAUSING. Traduction de Gustave Gruyer. Paris, Firmin Didot, 1878, p. 51.

(2) *Ibid.*, p. 98.

séjour qu'il fit en 1520 dans les Pays-Bas. Il vint notamment à Anvers et y demeura quelque temps ; il y connut Joachim Patinier de Dinant, et se lia d'amitié avec lui ; ce dernier reproduisait dans des panneaux très estimés de ses confrères, les sites des bords du fleuve où s'était passée son enfance, sites que son imagination élargissait parfois au point d'y faire intervenir des perspectives sur la mer maintes fois étudiées par lui depuis qu'il s'était établi en Flandre. C'est peut-être une certaine affinité de tempérament et leur commune admiration pour l'œuvre de la création qui servit de lien entre les deux artistes. En racontant que maître Joachim le reçut avec beaucoup d'honneur et l'invita à assister à ses noces, Albert Dürer le nomme « le bon peintre de paysage » (1). Décerné par une autorité de si grande valeur, c'est là un brevet que la postérité ne pouvait manquer d'enregistrer, et Thausing fait observer avec beaucoup de justesse, que c'est à cette occasion qu'apparaît pour la première fois la désignation de « peintre de paysage » dans la littérature. Rien n'est plus vrai, mais il est permis d'en prendre acte, et de constater que s'il a été employé par Dürer, c'est pour l'appliquer à Patinier, que, avec son compatriote de Bouvignes, Henri Bles, on peut considérer, comme le premier artiste qui ait fait de la peinture de paysage l'objet principal de ses études et de ses créations.

Nous pouvons nous arrêter ici. Joachim Patinier, Henri Bles et leurs imitateurs forment un groupe à part. Ce sont des novateurs et des poètes. Leurs œuvres sont l'expression d'un sentiment qui, comme nous l'avons dit, s'était depuis plus d'un siècle insensiblement développé dans le domaine de l'art. Une étude approfondie de l'œuvre de ces deux peintres ne serait plus à sa place ici. Il me suffira de rappeler que pour eux le paysage cesse d'être le cadre où se déroule une action, où se meuvent les personnages de l'histoire sainte ou légendaire dont ils retracent les scènes ; il est devenu l'objet réel de leur étude. Dans leurs tableaux le paysage attire à lui toute l'attention du spectateur. Les figurines que l'on y voit ne sont plus guère qu'un prétexte ; elles sont là pour donner satisfaction au sentiment religieux dont il n'était pas permis encore de se départir dans les créations de l'art. Le patricien et le bourgeois aisé voulaient pour décorer leur oratoire un S. Jérôme se livrant aux austérités de la pénitence, un repos de la Sainte Vierge dans sa fuite en Égypte, un S. Christophe, ou tout autre saint dont la dévotion était particulièrement populaire à cette époque. Ils étaient charmés de voir ces saints, objet de leur piété, se recueillant dans quelque coin frais et ombreux d'un site pittoresque, avec des lointains étoffés de figurines occupées aux travaux de la campagne, à la garde des troupeaux, en route pour quelque lointain pèlerinage. Si le peintre avait omis les sujets de sainteté auxquels s'attachent les espérances d'une vie future, ses visions d'ailleurs si réelles de la nature et de la vie de tous les jours eussent trouvé difficilement accès auprès de ceux dont il devait vivre.

(1) THAUSING, *Albert Dürer*, p. 442.

Il y aurait témérité assurément de prétendre que Bles et Patinier fussent étrangers aux sentiments de piété auxquels leur pinceau devait donner satisfaction, mais il est démontré aujourd'hui que pour les figures légendaires, parfois remarquables de ses panneaux, le peintre dinantais eut fréquemment recours à des collaborateurs; il réservait la virtuosité de son propre pinceau à la peinture de paysage, et c'est ainsi qu'il a ouvert une voie à laquelle l'art moderne doit un grand nombre de chefs-d'œuvre.

---

# DU MOUVEMENT DES ÉTUDES

SUR

L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE DU MOYEN AGE EN FRANCE

(1891-1894)

PAR M. LE C<sup>te</sup> DE MARSY

Directeur de la Société française d'Archéologie

---

Il s'est produit depuis quelques années un mouvement important dans les études d'archéologie sur l'architecture du moyen âge en France, mouvement en quelque sorte de renaissance et qui, s'il est poursuivi pendant quelques années avec la même vigueur, nous promet un ensemble sérieux et réellement complet de travaux sur les divers monuments, que les publications générales n'ont le plus souvent fait que signaler, ou qui n'ont été parfois de la part des érudits l'objet que de recherches, consciencieuses assurément, mais auxquelles a souvent manqué l'esprit de comparaison.

Ajoutons que le plus souvent, sauf dans les publications exécutées dans ces dernières années, l'illustration a été insuffisante quand elle n'a pas fait complètement défaut. Aujourd'hui, grâce à la photographie et aux nouveaux moyens de reproduction, il est possible d'éclairer le texte presque à chaque page au moyen de planches et de vignettes.

Nous ne rappellerons pas les débuts de l'étude de l'archéologie nationale commencée à la fin de la Restauration grâce à l'initiative d'Arcisse de Caumont, de Didron, de Vitet, de Mérimée, de Lassus et plus tard de Viollet-le-Duc et de Quicherat. Depuis soixante ans, beaucoup de belles et bonnes publications ont été faites et il nous reste surtout à contrôler et à compléter l'œuvre de nos devanciers.

L'École des Chartes est entrée, quoique un peu tardivement, pour une large part dans ce genre de travaux. Depuis de longues années, un certain nombre de ses membres s'étaient consacrés à l'étude de l'archéologie lorsque leurs fonctions ou leurs goûts les avaient fixés en province, mais c'est seulement depuis vingt-cinq ans que, sous l'impulsion de Jules Quicherat et de son successeur le comte Robert de Lasteyrie, des élèves ont présenté comme thèses des mémoires archéologiques sur un diocèse ou une région. Presque

toutes ces thèses ont été publiées et sont devenues d'intéressantes études d'ensemble (1).

Dans le compte rendu très sommaire, que je me propose de vous présenter, des divers travaux entrepris sur l'architecture religieuse en France, vous me pardonnerez de donner quelquefois plus d'attention à une mince brochure qu'à un gros volume; mais il est tel article de M. Anthyme Saint-Paul ou de M. de Lasteyrie, tel compte rendu de M. de Dion ou de M. Berthelé qui soulèvent plus de questions qu'une description monumentale richement illustrée.

Je diviserai naturellement ce travail en deux parties: la première sera consacrée aux ouvrages généraux, la seconde aux monographies provinciales.

Toutefois je ne m'arrêterai pas à discuter les opinions nombreuses émises depuis quelques années sur les origines de l'art roman et de l'art gothique, que les uns sont allés chercher en Perse, en Grèce ou en Syrie et que d'autres croient un produit naturel de notre art national; je craindrais de ne plus avoir la place nécessaire pour le dénombrement que je me propose de faire.

Je me bornerai donc à rappeler *L'Art gothique* (2), de M. Gonse, dont les belles illustrations sont restées présentes à la mémoire de tous, *L'Architecture romane* (3) et *L'Architecture gothique* (4), de M. Corroyer, dans la *Bibliothèque de l'enseignement des Arts*, la nouvelle édition de *l'Histoire monumentale de la France*, de M. Anthyme Saint-Paul, les leçons d'ouverture des cours de l'École du Louvre et les conférences de M. Courajod, etc. (5).

Les théories de M. Corroyer semblent avoir le privilège de déchaîner des tempêtes. *L'Architecture romane* a provoqué de nombreuses observations de M. Anthyme Saint-Paul, et *L'Architecture gothique* a été l'objet de vives

(1) En voici la liste, avec les années de soutenance: GEORGES THOLIN, *Architecture religieuse de l'Agenais* (1868). — GEORGES MUSSET, *Architecture romane en Saintonge, XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles* (1872). — GEORGES DURAND, *Architecture religieuse du pays des Vosges, 1000-1250* (1883). — JEAN DE CESSAC, *Les Églises romanes de l'ancien diocèse de Limoges* (1884). — EUGÈNE LEFÈVRE-PONTALIS, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons* (1885). — JEAN VIREY, *Églises romanes de l'ancien diocèse de Macon* (1887). — CAMILLE ENLART, *Monuments religieux de l'époque romane dans les diocèses d'Amiens, Arras et Thérouanne*, (1889). — JOHN LAMBERT, *L'Architecture romane dans le diocèse de Meaux* (1894). — Je citerai aussi AUG. BELLEMAIN, *Monographie de l'église Saint-Nizier, à Lyon*, (1886). — HENRI TOURNOUER, *Monographie de la cathédrale de Sez* (1887). — HOPPENOT, *L'Église de la Madeleine de Troyes* (1893).

(2) Paris, May et Motteroz, in-fol., 488 p. et fig.

(3) Paris, ancienne maison Quantin, in-4<sup>o</sup> anglais s. d. fig.

(4) Ibidem.

(5) École du Louvre, 1890-1891. *Les Origines de l'art gothique*. Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française, par LOUIS COURAJOD. Paris, Leroux, 1892, in-8<sup>o</sup>, p. 62 — 1891-1892. *Les Origines de l'art gothique. (Les Sources du style roman du XIII<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle.)* Leçon d'ouverture, etc. Paris, Cerf, 1892, in-8<sup>o</sup>, p. 32 — 1892-93. *(Premiers temps romans.)* Leçon d'ouverture. Paris, Leroux, 1892, in-8<sup>o</sup>, p. 31

attaques de M. de Fourcaud dans la *Gazette des Beaux-Arts*, de M. Enlart, dans la *Revue critique*, et de M. A. Saint-Paul (1).

Il en a été de même de différentes leçons faites par M. Courajod, qui a présenté sur les origines de notre architecture nationale des idées absolument neuves et qui n'ont pas été admises sans protestation, notamment en ce qui concerne la substitution de l'influence grecque, gréco-syrienne et même arabe à l'influence romaine.

Aujourd'hui la discussion vient de renaître à l'occasion d'un article de M. A. Saint-Paul au titre bizarre, *L'Innommée* (2), dans lequel l'auteur de l'*Histoire monumentale de la France* proposait de donner au style que les uns appellent gothique, tandis que d'autres lui conservent à tort le nom d'ogival, celui de *gallican*. La proposition n'a pas été admise et a été fort courtoisement retirée par son auteur après un échange d'observations avec M. de Lasteyrie; mais il y avait derrière cette querelle de mots une question plus grave, celle de l'origine de l'art gothique, soulevée à propos de l'église de Morienvil.

C'est cette question que vient de reprendre M. Eugène Lefèvre-Pontalis dans son ouvrage sur *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons* (3).

Nous pourrions consacrer tout un paragraphe aux ouvrages qui traitent des détails de la construction (4) et des différentes parties de la décoration des édifices religieux au moyen âge, peintures, vitraux, carrelages, sculptures, mobilier, inscriptions funéraires et cloches. Mais nous n'en dirons que quelques mots.

La peinture murale, par exemple, dont on a découvert depuis quelques années de nombreux spécimens en France et notamment à la cathédrale de Cahors et que la Commission des monuments historiques s'attache avec grand soin à faire relever, a fourni à MM. Gélis-Didot et Laffillée l'objet d'une belle publication, illustrée de planches en couleurs (5), et des monographies ont été consacrées aux peintures de Poncé (Sarthe), de Savigny (Manche), de Saint-Jacques-des-Guérets (Loir-et-Cher), etc.

Les carrelages vernissés ont été également étudiés dans des travaux tels que ceux de M. Espérandieu (6), sur l'abbaye des Chatelliers, A. de Barthélémy (7) et de Baye sur la Champagne, Ad. Guillon, sur la Bourgogne, etc.

(1) Périgueux et Angers. *Bulletin monumental*, t. LVII (1891-92), pp. 321-349.

(2) *Bulletin monumental*, t. LVIII-LIX, 1893 et 1894.

(3) Paris, E. Plon, Nourrit et Co, 1894, in-fol., 1<sup>re</sup> partie, pp. 164, 17 pl.

(4) Je citerai cependant l'analyse d'une conférence de M. ANTHYME SAINT-PAUL, « *Sur le rôle des moines dans l'architecture du moyen âge* », publiée à Montauban, imp. Forestié.

(5) *La Peinture décorative en France du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris, Imp. réunies, May et Motteroz, 1891, in-fol., 50 pl.

(6) *Bulletin archéologique*, 1892.

(7) M. A. de Barthélémy a donné dans le *Bulletin monumental* t. LVI, 1890, p. 252, une bibliographie très complète des travaux publiés sur les carrelages vernissés.

M. Leclert a consacré une publication spéciale à la riche collection de carreaux du musée de Troyes (1), dont il a reproduit les types en couleurs; c'est peut-être le recueil le plus complet donné jusqu'ici.

Nous parlerons ailleurs des vitraux, mais nous devons dire quelques mots des études nombreuses entreprises par MM. Germain, sur les cloches de Lorraine (2), Berthelé, sur celles du Poitou, de la Champagne et de la Picardie (3), de Rivières, sur celles du sud-ouest (4), etc.

Faute de place, nous passerons sous silence les travaux consacrés au mobilier et notamment aux tapisseries anciennes qui décoraient les églises et nous signalerons en passant *L'Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle*, de M. d'Allemagne (5).

Un mot seulement encore sur la sculpture décorative pour signaler *La Flore gothique* de M. Émile Lambin (6), travail déjà entrepris par Ruprich-Robert et dans lequel l'auteur, observateur consciencieux qui a publié depuis quelques années des études sur les églises rurales des environs de Paris (7), a rapproché ingénieusement les feuilles sculptées des chapiteaux des feuilles naturelles des plantes.

Indépendamment des ouvrages publiés isolément, nous trouvons de nombreux éléments pour l'étude que nous indiquons dans des revues spéciales et dans des mémoires des sociétés savantes.

Les revues que l'on peut considérer comme spéciales sont le *Bulletin monumental* (8), fondé en 1833 par Arcisse de Caumont et qui est à son 59<sup>e</sup> volume, la *Revue de l'art chrétien*, fondée en 1837 par l'abbé Corblet et dirigée aujourd'hui par MM. Helbig et Cloquet (9), *L'Ami des monuments* (10), publié par M. Charles Normand, et les *Notes d'art et d'archéologie* (11), publiées par la Société de Saint-Jean de Paris.

Le *Bulletin archéologique* du Comité des travaux historiques et scienti-

(1) *Musée de Troyes. Carrelages vernissés, incrustés, historiés et faïencés*. Troyes, 1892, in-8°, pp. 102, pl. et fig.

(2) *Journal et mémoires de la Société d'archéologie lorraine, La Lorraine artistique, Revue de l'art chrétien*, etc.

(3) *Recherches pour servir à l'histoire des Arts en Poitou, Bulletin archéologique*, etc.

(4) *Bulletin de la Société archéologique du Midi, Bulletin monumental*, etc.

(5) Paris, A. Picard, 1891, in-4°, t. VI, pp. 702 et pl.

(6) Paris, André, Daly fils et C<sup>ie</sup>, in-8°, pp. 40 et 2 pl.

(7) Dans *La Semaine des constructeurs*. Paris, André, Daly fils et C<sup>ie</sup>.

(8) Caen, imp. Delesques, 1835-1894, 59 vol. in-8°, illustrés et 4 vol. de tables pour les 38 premiers volumes.

(9) Peut-être devrions-nous considérer aujourd'hui la *Revue de l'art chrétien* comme une publication belge, mais elle a été fondée en France où elle a paru pendant plus de vingt années, et aujourd'hui encore elle compte dans notre pays un grand nombre de ses rédacteurs et fait aux monuments français une large place dans ses colonnes.

(10) Paris, in-8°.

(11) Paris, in-8° et in-fol.

fiques du Ministère de l'instruction publique (1) donne les communications adressées pendant l'année au Comité des travaux historiques et un certain nombre de mémoires lus aux congrès de la Sorbonne.

Les travaux qui sont présentés à la réunion des sociétés des beaux-arts et dont une partie concerne les monuments et les œuvres d'art du moyen âge, sont l'objet d'une publication spéciale (2).

Nous mentionnerons aussi la *Revue archéologique* (3), bien qu'elle soit aujourd'hui plus exclusivement consacrée aux antiquités classiques et orientales, la *Gazette des Beaux-Arts* (4) et *L'Art* (5), qui donnent assez souvent des articles archéologiques, et enfin la *Gazette archéologique* (6), dont la publication paraît aujourd'hui suspendue.

Quant aux publications des sociétés savantes de Paris et de la province et aux revues provinciales qui renferment des travaux archéologiques, le nombre en est tel — plus de deux cents, croyons nous, — que nous ne pouvons songer à en donner même une énumération (7).

Toutefois, nous ne pouvons, nous Français, revendiquer le monopole des études sérieuses faites sur nos monuments du moyen âge.

Depuis plus d'un demi-siècle, les Anglais, guidés par Pugin, ont dessiné et décrit un grand nombre de nos monuments religieux, en commençant par ceux de la Normandie. La Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc de Gand, qui déplore la perte de son vénéré président, le baron Bethune, a consigné dans ses bulletins des observations sur un certain nombre de nos monuments de la Champagne et de la Picardie, dues à MM. Jean Bethune, Arthur Verhaegen, Soil, etc., qui ont une véritable valeur (8). Peu de temps après, la Société centrale des architectes belges faisait sur les bords de la Loire une excursion dont M. P. Saintenoy a rendu compte dans *L'Émulation*.

Aujourd'hui les Américains du Nord, qui, pendant longtemps, ne se sont guère occupés d'art et d'archéologie et qui ont commencé par s'intéresser seulement aux monuments classiques, poursuivent des études méthodiques sur notre architecture nationale. C'est ainsi qu'en 1890, M. Charles Herbert Moore, professeur à l'Université de Cambridge (Massachusetts), a publié un

(1) Paris, Leroux, in-8°, trimestriel. Nous le désignons sous le nom de *Bulletin archéologique*, dans nos citations.

(2) Paris, H. Plon, Nourrit et C<sup>o</sup>, in-8°, pl. et fig.

(3) Paris, Leroux, 2 vol. in-8°, par an.

(4) Paris, 8, rue Favart, 2 vol. gr. in-8°, par an.

(5) In-folio jusqu'en 1893, aujourd'hui in-4°.

(6) Paris, Lévy, in-4°.

(7) On la trouvera, pour les publications des sociétés savantes, du moins, dans les tables officielles, publiées par MM. de Lasteyrie et E. Lefèvre-Pontalis. Paris, imp. nat., in-4°, en cours de publication.

(8) *Bulletin de la vingtième réunion* (1886). Lille-Bruges, Desclée, 1888, in-4°, pl. 6, fig.

volume sur le développement et les caractères de l'architecture gothique (1), plein de recherches sérieuses et illustré de croquis inédits, et que tout récemment M. Barr Ferree a donné en quelques pages un tableau des différents âges de construction de nos cathédrales françaises (2), travail qui, malgré sa brièveté, mérite d'être consulté et est généralement exact. Le même auteur a, du reste, commencé dans *The architectural Record* (1893) (3), une suite d'articles sur les cathédrales françaises. De même *The American Journal of archeology and of the history of the fine arts* (4) a inséré plus d'une fois des articles sur la sculpture française au moyen âge. Enfin nous recevions, il y a peu de jours, du Dr Wilhelm Vöge un ouvrage luxueusement illustré sur la sculpture au moyen âge, dont nos monuments français ont fourni exclusivement les éléments (5).

Nous arriverons maintenant à l'indication des ouvrages publiés dans les dernières années sur les monuments religieux de la France.

Le département du Nord, par lequel je commencerai, est à coup sûr l'un des plus pauvres au point de vue des monuments du moyen âge. Les guerres, dont la Flandre a été si souvent le théâtre pendant plusieurs siècles, n'y ont presque laissé subsister aucun édifice. Aussi les érudits de ce pays ont-ils de préférence porté leur attention sur les œuvres artistiques qui ont pu plus facilement échapper à la destruction. Grâce aux riches archives du département du Nord et à celles des villes voisines, Mgr Dehaisnes a rédigé son *Histoire de l'art au moyen âge en Flandre, en Artois et dans le Hainaut* (6), fruit de longues années de recherches et que l'Institut a récompensée par l'un des prix Gobert, et depuis, le savant prélat poursuit, dans une série de monographies et d'articles, l'histoire de la vie et des œuvres des artistes flamands.

Dans le Pas-de-Calais, si les monuments deviennent plus nombreux et plus considérables, les travaux archéologiques sont presque aussi rares. Il est vrai que pendant longtemps Deschamps de Pas, Charles de Linas, les abbés Haigneré et Van Drival et M. de Cardevacque ont étudié la plupart des édifices du pays dans les publications de la Commission des antiquités du Pas-de-Calais et dans celles de la Société des antiquaires de la Morinie (7).

(1) *Development and character of gothic architecture*. London, Macmillan and Co, 1890, in-8°, pp. 333 et 191 fig.

(2) *The chronology of the cathedral churches of France*. New-York, 231, Broadway, 1894, in-8°, 36 pp., avec une bibliographie que l'on serait étonné de trouver aussi au courant, si on ne savait quels sacrifices font aujourd'hui les Américains pour créer les bibliothèques qui leur ont fait si longtemps défaut.

(3) New-York city, 1892-1894, trimestriel.

(4) Princeton, trimestriel. Parait depuis 1886.

(5) *Die Anfänge des monumentalen Style in Mittelalter*. Strassburg, J. H. Hd. Heitz., 1894, in-8°, 58 fig. et 1 pl.

(6) Lille, L. Quarré, 3 vol. in-4°, 1884-1886.

(7) La Société des Antiquaires de Morinie vient de publier le second volume de l'ouvrage

Cependant M. Camille Enlart va publier à Amiens, dans la collection de la Société des antiquaires de Picardie, sa thèse sur l'*Architecture romane dans les anciens diocèses d'Amiens, d'Arras et de Théroouanne* (1).

La Société des antiquaires de Picardie, dont la réputation n'est plus à faire, s'attache du reste en ce moment à la soutenir en entreprenant, grâce au concours d'un généreux Mécène, M. Edmond Soyez, une nouvelle publication, *La Picardie historique et monumentale* (2), appelée à lui faire grand honneur, dont la première livraison, richement illustrée, est consacrée à la cathédrale d'Amiens.

Dans un de ses derniers volumes, elle a également inséré deux travaux importants de M. G. Durand sur les vitraux et les stalles du chœur de la cathédrale d'Amiens, fragments de la grande histoire qu'il prépare de ce monument (3).

Dans l'Aisne, les édifices religieux sont aussi nombreux qu'importants et beaucoup ont déjà fourni le sujet d'études intéressantes. Il suffirait de rappeler la grande publication des *Antiquités et monuments du département de l'Aisne* (4), d'Édouard Fleury et la belle étude de M. Adrien de Florival sur les vitraux de la cathédrale de Laon (5), vrai modèle de clarté dans la description et l'interprétation des sujets. Nous devons ajouter aujourd'hui à ces publications un travail de M. l'abbé Bouxin, sur la cathédrale de Laon (6).

Ce qui fait surtout l'objet de l'étonnement et de l'admiration des personnes qui visitent cette région de la France, c'est le nombre considérable des monuments romans que renferment non seulement le département de l'Aisne, mais ceux de l'Oise, de Seine-et-Marne et de Seine-et-Oise. Ceux des deux premiers ont été étudiés depuis plusieurs années par M. Eugène Lefèvre-

posthume de L. DESCHAMPS DE PAS, *L'Église Notre-Dame de Saint-Omer, d'après les comptes de fabrique et les registres capitulaires*, 2<sup>e</sup> partie, intérieur de l'église. Saint-Omer, imp. D'Homont, in-8<sup>o</sup>.

(1) Des fragments de ce travail ont paru dans le *Bulletin archéologique* du ministère et dans le *Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie*.

(2) Amiens, imp. Yvert et Tellier, 1893, in-folio, 1<sup>re</sup> livraison, cathédrale. Notice par Edmond Soyez, 60 p. et pl. héliogravées. La 2<sup>e</sup> livraison (1894) renferme entre autres matières une notice sur les maisons hospitalières et religieuses de M. Auguste Janvier.

(3) *L'Ameublement au XVI<sup>e</sup> siècle, dans les stalles de la cathédrale d'Amiens* (*Mémoires de la Société des antiquaires de Picardie*, t. XXXI (1891), pp. 293-321, fig.) et *La Peinture sur verre et vitraux de la cathédrale d'Amiens* (même volume, pp. 389-425).

Je cite ici seulement pour mémoire l'*Album archéologique* publié également par la Société des antiquaires de Picardie qui comprend neuf livraisons consacrées à la reproduction d'objets d'art de l'antiquité et du moyen âge.

(4) Paris, Quantin, 4 vol. gr. in-4<sup>o</sup>, fig.

(5) Paris, Didron, 1886-1891, 4 parties, in-4, pl. — Le titre porte également le nom de M. E. Midoux, auteur des nombreuses planches qui illustrent cette publication.

(6) *La Cathédrale Notre-Dame de Laon, historique et descriptive*. Laon, Cortilliot, 1891, in-8<sup>o</sup> pl.

Pontalis qui leur a consacré un travail de grande importance, *L'Architecture religieuse de l'ancien diocèse de Soissons*, dont le premier volume vient de paraître (1).

Les édifices romans du Vexin français ont été souvent aussi l'objet des recherches de M. Eug. Lefèvre-Pontalis, ainsi que de MM. le chanoine Marsaux et Louis Régnier. Ce dernier a déjà publié un assez grand nombre de monographies des édifices religieux des localités de l'Oise, de Seine-et-Oise et de l'Eure qui se trouvent comprises entre Beauvais, Pontoise et Évreux (2), dans lesquelles on reconnaît un coup d'œil sûr et un jugement précis. Parmi les descriptions dues à M. Lefèvre-Pontalis, je dois ranger en première ligne sa belle monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise (3).

En Normandie, cette terre classique où est né, avec Arcisse de Caumont, le goût de l'archéologie nationale, nous nous trouvons de suite en présence d'une publication considérable entreprise par l'éditeur Le Male, du Havre, avec le concours des photographes Letellier et Paul Robert.

*La Normandie monumentale et pittoresque* (4) comprendra cinq volumes in-folio, dont le premier, consacré à la Seine-Inférieure, vient de paraître. Le texte en est rédigé par les érudits normands les plus compétents, MM. Charles et Eugène de Beurepaire, feu le chanoine Sauvage, Émile Travers, le D<sup>r</sup> Coutan, etc.

M. de Fourcaud vient de donner aussi une notice sur les monuments religieux de Rouen, dans une collection dont nous aurons plus d'une fois l'occasion de parler : *La France artistique et monumentale* (5), publication dirigée par M. Henri Havard, et qui compte déjà quatre volumes. Les notices rédigées surtout dans un but de vulgarisation, mais par les hommes les plus compétents, sont écrites sans prétention et sans recherche de termes spéciaux et accompagnées de photogravures et de figures dans le texte (6).

Dans l'Eure, M. l'abbé Porée et M. Régnier, dont nous avons déjà cité le nom, publient des travaux qui méritent d'être mentionnés, et auprès d'eux vient prendre place M. l'abbé Fossey, dont *l'Histoire de la cathédrale d'Évreux*, encore sous presse, a été récemment couronnée par la Société libre de l'Eure.

(1) Paris, E. Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>, 1894, in-folio 164, pp. 17 pl.

(2) Reilly, Chaumont, Delincourt, Nonancourt, etc.

(3) Pontoise, Paris, in-fol. pl.

(4) 5 vol. in-folio, avec héliogravures. Le Havre, Le Male et C<sup>ie</sup>.

(5) Paris, librairie illustrée, 1892-1894, 4 vol. in-4<sup>o</sup>, planches héliogravées et figures. Publication de la Société de l'art français.

(6) Nous citerons, à ce propos, pour ne pas être accusé d'oubli, la publication entreprise sous le titre de la *Vieille France* par un dessinateur connu surtout par ses caricatures, Robida. Quatre volumes ont paru comprenant la Bretagne, la Normandie, la Touraine et la Provence. Il ne faut pas chercher l'exactitude rigoureuse dans les nombreuses lithographies qui illustrent ces volumes, mais on y retrouve un sentiment vrai de couleur locale. Quant au texte, il est sans importance. (Paris, librairie illustrée, in-4<sup>o</sup>.)

A côté de cette compagnie, nous tenons à mentionner la Société des Amis des arts d'Évreux, qui, ne se bornant pas à organiser des expositions artistiques, entreprend des publications d'art, parmi lesquelles nous pouvons citer une description illustrée des clôtures du chœur de la cathédrale d'Évreux (1) et un album des vitraux du chœur du même édifice (2).

Les habitants de Caen espèrent avoir à la fin de l'année le bel ouvrage sur les monuments de Caen, que leur promet depuis longtemps M. Eugène de Robillard de Beurepaire et dont l'illustration, due à M. Carbonnier et composée d'eaux-fortes et de figures dans le texte, est achevée (3).

M. l'abbé Dumaine vient de consacrer une étude à la cathédrale de Sées (4), monument intéressant, mais trop réparé, du XIII<sup>e</sup> siècle.

Nous quitterons la Normandie par le *Mont Saint-Michel*, dont M. Corroyer vient de donner dans la *France artistique et monumentale*, une description qui n'est que le résumé de l'ouvrage très complet qu'il a publié, il y a une vingtaine d'années, et qu'il a déjà refondu dans le volume publié par lui avec Mgr Germain, dans la collection Firmin-Didot.

Malgré ses nombreux érudits, la Bretagne ne nous fournira que de courtes indications. La cathédrale de Nantes seule a donné à M. Legendre, architecte diocésain chargé de diriger les fouilles qui y ont été faites lors des restaurations effectuées il y a quelques années, la matière d'une étude critique très complète qu'accompagnent de nombreuses planches et qui remplit presque en entier le vingt-septième volume du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes* (5). Quelques églises bretonnes ont été décrites avec soin par M. l'abbé Abgrall (6) et par M. Paul Chardin (7), dans divers recueils, dont il serait trop long d'indiquer les titres.

M. Robuchon, dont on trouvera plus loin le nom, commence, sous le titre de *Paysages et monuments de la Bretagne*, une publication analogue à celle qu'il a entreprise pour le Poitou (8).

La Mayenne est dotée depuis quelques années d'une commission archéologique, comme celles qui existent dans la Seine-Inférieure et la Côte d'Or et ses membres apportent la plus grande activité dans la conservation des monuments et dans leur description, ainsi qu'en témoigne leur bulletin, dans

(1) In-4<sup>o</sup> avec texte in-8<sup>o</sup>, par l'abbé PORÉE. Evreux, 1890.

(2) In-4<sup>o</sup>, 13 pl., texte par M. l'abbé FOSSEY.

(3) *Caen illustré*, Caen, F. Le Blanc-Hardel, éditeur, in-4<sup>o</sup> de 400 pp. environ.

(4) *La Cathédrale de Sées. Coup d'œil sur son histoire et ses beautés*. Sées, Montauzé, 1892, in-8<sup>o</sup>, 75 pp. et 2 pl.

(5) 1888 et atlas in-fol.

(6) Notamment Pleyben, Lampaul-Guimiliau, Guimiliau, Landivisiaux, Tronoën, Saint-Venec et Notre-Dame de Quilined.

(7) *Bulletin monumental*. Les études de M. Chardin portent surtout sur les sculptures, les vitraux et les parties des édifices ornées d'emblèmes héraldiques.

(8) Voir l'exposé de cette publication et l'analyse détaillée des 27 premières livraisons, par M. J. BEATHÉLÉ, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1894, pp. 63-69.

lequel nous citerons notamment la notice sur l'église Saint-Vénérand, à Laval, de M. J.-M. Richard.

Dans Maine-et-Loire, M. Louis de Farcy, dont on connaît le bel ouvrage sur *La Broderie*, s'est consacré depuis de longues années à l'étude de la cathédrale d'Angers. Il a examiné les problèmes difficiles que soulève son architecture et qui font de ce monument un des types qui servent de base aux discussions sur l'origine du style gothique, et il s'est attaché à étudier ses orgues, ses tapisseries et d'autres objets de son mobilier.

La Société archéologique et historique du Maine a donné une nouvelle impulsion aux travailleurs de la Sarthe, en leur fournissant un centre et en leur facilitant la publication de leurs travaux, non seulement dans sa *Revue* qui forme annuellement deux volumes, mais dans les publications qu'elle patronne et dont la plus récente est la belle publication de Dom de la Tremblaye, sur les *Sculptures de l'église abbatiale de Solesmes* (1).

Les travaux entrepris pour la reconstruction de la basilique de Saint-Martin, de Tours, ont ravivé les anciennes discussions sur l'origine et les caractères primitifs de l'édifice qui fut élevé pour recevoir le tombeau de l'apôtre des Gaules. M. de Lasteyrie, d'une part, feu Mgr C. Chevallier, de l'autre, ont publié à ce sujet diverses dissertations qu'il nous suffira de rappeler (2).

Dans le département voisin de Loir-et-Cher. M. le marquis de Rochambeau vient de publier sous ce titre : *Le Vendômois, Épigraphe et iconographie* (3), deux volumes, résultat de trente années de recherches, qui fournissent beaucoup de renseignements plus étendus que ceux que promet le titre sur les divers édifices de l'arrondissement de Vendôme. De très nombreuses illustrations accompagnent le texte.

A moins d'entrer dans l'exposé détaillé des travaux publiés par les membres de la Société archéologique et historique de l'Orléanais et de l'Académie de Sainte-Croix, nous n'avons guère à signaler dans le Loiret que l'ouvrage artistique de MM. Huet et Ch. Pigelet, *Les Promenades pittoresques dans le Loiret* (4).

Depuis d'assez longues années, M. Buhot de Kersers a entrepris sur le département du Cher un travail considérable, au point de vue archéologique et historique (5), dont vingt-quatre livraisons comprenant chacune un canton ont paru. L'auteur a tout vu, tout dessiné, et il a reproduit dans de nombreuses planches gravées à l'eau forte les plus petits détails des édifices qu'il décrit et dont il prend soin de donner des plans.

(1) Solesmes, imp. Saint-Pierre, in-fol. avec 36 pl. et fig.

(2) *L'Église Saint-Martin de Tours*, par R. DE LASTEYRIE. Paris, imp. nat., 1891, in-4°, p. 52 et plan. (Extr. des *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, t. XXXIV.)

(3) Paris, Champion, 1889-1894. 2 vol. in-8°, pl. et fig.

(4) Orléans, Pigelet, 1892, gr. in-8°, fig.

(5) *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*. Bourges. Tardy-Pigelet, in-4°, pl. à l'eau forte et cartes.

Tout le monde connaît la belle publication sur les *Vitraux de la cathédrale de Bourges*, entreprise autrefois aux frais de l'État par les PP. Cahier et Martin. Mais ce grand ouvrage ne comprend que les vitraux du XIII<sup>e</sup> siècle. M. le marquis des Méloizes a entrepris de lui donner une suite. Dans une publication du même format qui fait grand honneur à l'imprimerie Desclée et C<sup>ie</sup>, il a reproduit au 10<sup>e</sup> les vitraux des chapelles dont il a lui-même relevé les calques. En même temps, il donne dans des planches spéciales des modèles des étoffes et des fonds, et ce côté pratique de son travail sera apprécié surtout par les décorateurs et les artistes industriels. Indépendamment du texte dû à M. des Méloizes, cette publication sera accompagnée d'une introduction par M. Eugène de Beaurepaire.

En Limousin, M. Jules Tixier a publié une étude comparative des édifices religieux de la Haute-Vienne illustrée de croquis tracés d'après un système nouveau. Dans le Bas-Limousin, en Corrèze, nous devons rappeler aussi les études sur les monuments religieux du diocèse de Tulle de M. l'abbé Poulbrière (2).

On nous permettra d'ouvrir ici une parenthèse pour mentionner les nombreuses recherches de M. Ernest Rupin sur l'orfèvrerie et l'émaillerie. Depuis une quinzaine d'années, il a su grouper dans les *Bulletins de la Société scientifique et archéologique de Brive* les travaux les plus importants consacrés à l'étude de cet art qui a pris naissance dans son pays, et on y trouve fréquemment des articles signés de feu Charles de Linas, de Mgr Barbier de Montault et de M. Émile Molinier. Enfin, il a exposé d'une façon magistrale l'*Œuvre de Limoges* (3), dans deux volumes in-folio, illustrés de nombreux dessins dus à son crayon et qui reproduisent les bustes et les coffrets, les pixydes et les gemellions les plus remarquables sortis au moyen âge des ateliers du Limousin.

Les *Paysages et monuments du Poitou* ont fourni à un photographe de Fontenay, M. Robuchon, le sujet d'une gigantesque publication. Il ne s'agit pas de moins de treize volumes in-fol. consacrés aux trois départements de la Vendée, des Deux-Sèvres et de la Vienne. Près de quatre cents grandes planches ont déjà été exécutées pour cet ouvrage, dont le texte est rédigé par MM. Tranchant, le R. P. Camille de la Croix, Mgr Barbier de Montault, Bélisaire Ledain, René Vallette, Joseph Berthelé, Léon Palustre, Espérandieu, etc (4).

(1) *Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIII<sup>e</sup> siècle*. Imp. Desclée, in-plano 30 pl. avec texte, formant dix livraisons, dont six ont déjà paru.

(2) M. l'abbé Poulbrière nous adresse depuis la rédaction de ce travail le tome premier de son *Dictionnaire historique et archéologique des paroisses du diocèse de Tulle*. Tulle, Mazeyre, 1894, in-8<sup>o</sup>, pp. 590. A.-J.

(3) Paris, A. Picard, 1890, in-4<sup>o</sup>, 2 vol., pl. et fig.

(4) *Catalogue des paysages et monuments du Poitou*, photographiés par Jules Robuchon. Paris, May et Motteroz, 1892, in-8<sup>o</sup>, 52 p.

La *Revue du Bas-Poitou* (1) renferme un certain nombre d'articles de M. Octave de Rochebrune sur les églises romanes de la Vendée, articles accompagnés d'eaux-fortes dues au maître dont on admire les belles vues de Blois et de Chambord et des descriptions d'autres monuments religieux par son directeur M. René Vallette.

Pendant le séjour qu'il a fait à Niort, comme archiviste départemental, M. Joseph Berthelé n'a cessé de porter son attention sur les plus anciens édifices du pays, et c'est ainsi qu'il a publié dans divers recueils et notamment dans la *Revue poitevine et saintongeaise* qu'il dirigeait de nombreuses études sur les églises du Poitou. Nous signalerons particulièrement ses recherches sur la date des églises de Saint-Généroux et de Maillezais (2).

Si nous arrivons à la Charente-Inférieure nous trouvons une autre grande publication, *L'Art en Saintonge et en Aunis* (3), entreprise par M. l'abbé Julien Laferrière, qui s'est plus tard adjoint comme collaborateur M. Georges Musset. La nomination de Mgr Laferrière à l'évêché de Constantine va obliger M. Musset à porter seul le poids de cette publication qui comprend déjà près de vingt livraisons in-folio.

Notre moisson dans la Gironde sera peu fructueuse, et on ne doit pas s'en étonner après les nombreuses publications de MM. Ch. Desmoulins, Léo Drouyn, etc.; cependant la Société archéologique de Bordeaux, dont la création est relativement récente, consacre une large place aux monuments religieux du moyen âge. M. Brutails, archiviste de la Gironde, y fait d'étranges découvertes dans ses tournées, telles que celle d'une église en plein style roman, bâtie sous Louis XIV; M. le Dr Berchon, d'accord avec d'autres érudits, y poursuit la restauration de l'église d'Uzeste et du tombeau du pape Clément V, et plusieurs archéologues tels que le comte A. de Chastaigner et M. Piganeau alimentent ce recueil par de fréquentes communications (4).

Si la Dordogne ne nous présente pas en ce moment de grandes publications, les monuments des diverses localités y sont cependant étudiés avec soin par MM. Jules de Verneilh, A. de Roumejoux et le marquis de Fayolle (5).

À Cahors, la découverte de curieuses peintures murales dans la cathédrale a fourni à M. Gaïda le sujet d'une publication destinée à accompagner les relevés qu'il en a exposés au Salon de 1893.

(1) Fontenay-le-Comte, 1888-1894, trimestriel, in-8° fig.

(2) Dans ses *Recherches pour servir à l'histoire des arts en Poitou* (Melle, Lacuve, 1889, in-8°, 498 p.), M. Berthelé a consacré la première partie à des études à la crypte de Saint-Léger à Saint-Maixent, aux églises de Gourgé et d'Airvault et à des considérations sur les influences auvergnates, limousines, périgourdines, angoumoises et champenoises dans les églises romanes du Poitou et de la Saintonge. — Voir aussi *Bulletin archéologique*.

(3) Toulouse, Hébrail, 1878 et années suivantes, in-fol. héliogravures.

(4) *Bulletin de la Société archéologique de Bordeaux*, passim.

(5) *Bulletin de la Société archéologique du Périgord*, passim.

Nous ne trouvons à mentionner dans l'Agenais que les deux volumes fort complets sur les couvents d'Agen que vient de publier M. Philippe Lauzun (1), et une notice du même auteur sur l'abbaye de Flaran par P. Bénouville. A Toulouse, la Société archéologique du midi de la France vient, sur l'initiative de M. Cartailhac, d'entreprendre la publication d'une série d'*Albums des monuments et de l'art ancien du Sud-Ouest* (2), luxueuse publication, dont le premier volume nous offre des notices et des dessins sur les Augustins, Saint-Sernin et les Jacobins de Toulouse, sur Saint-Salvy d'Albi, Moissac et Conques.

A propos de cette dernière abbaye signalons un court mémoire dans lequel M. l'abbé Bouillet établit d'intéressants rapprochements entre les églises de Conques, de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle (3).

Après avoir étudié la légende de sainte Foy dans les vitraux de l'église de Conches en Normandie, M. l'abbé Bouillet s'est attaché à suivre partout les traces de son culte et nous espérons qu'il nous donnera bientôt le travail qu'il nous promet.

En attendant, nous lui devons une description de l'église de l'abbaye et un catalogue des objets du trésor de Conques (4), publication à bon marché, soigneusement illustrée cependant et qui mériterait de servir de modèle.

Sous le titre de *Toulouse chrétienne* (5), un groupe d'érudits a commencé la publication d'une série de volumes consacrés à chacun des monuments religieux de cette ville. La monographie de la cathédrale de Saint-Étienne, par M. Jules de Lahondès, fait bien augurer de cette entreprise, qui doit avoir douze à quatorze volumes et qui compte parmi ses collaborateurs MM. l'abbé Douais (La Daurade, les Frères-Prêcheurs), A. du Bourg (Saint-Sernin, Saint-Pierre et les Chartreux), le baron Edm. de Rivières (les Carmes et Saint-Michel), l'abbé Julien (La Dalbade), etc.

Dans le sud-ouest, nous trouvons dans les Landes, la Société de Borda qui, dans son *Aquitaine historique et monumentale* (6), rédigée par MM. Dufourcet et Camiade, poursuit avec succès l'œuvre dont le regretté M. Taillebois avait été l'initiateur.

Les Basses-Pyrénées ne nous fournissent guère qu'un seul travailleur, M. Paul Lafond, artiste de talent qui décrit avec soin, dans divers recueils tels que *l'Art*, le *Bulletin archéologique* et le *Bulletin monumental*, les divers édifices du Béarn et leurs souvenirs artistiques, notamment Saint-André de Souloum, Sévignac, etc.

(1) Agen, Michel et Médan, 2 vol. in-8°, 1890-1893.

(2) Toulouse, Privat, in-fol.

(3) *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. LIII (1892), pp. 116-128.

(4) *L'Église et le trésor de Conques* (Aveyron), Macon, Protat, in-12.

(5) Toulouse, Privat, 1890, in-8°, fig.

(6) Dax, Labique, in-8°, pl. et fig.

En Bigorre, M. X. de Cardaillac nous a donné deux études très consciencieuses sur *les sculptures de l'abbaye de Larreule* (1) et *du cloître de Saint-Sever de Rustan* (2). Nous devons aussi à M. Brutails, dont nous avons déjà cité le nom, une esquisse de l'architecture religieuse dans le diocèse de Perpignan (3).

Le Languedoc et la Provence ne nous fournissent que peu de mentions à relever. Nous tenons cependant à rappeler les belles recherches de M. Eugène Müntz sur les arts à la cour des papes et sur les monuments d'Avignon, auxquelles les nombreuses découvertes faites dans les archives de Rome par le savant membre de l'Institut donnent une importance toute particulière (4), ainsi que l'ouvrage de l'abbé Sabarthès sur l'église Saint-Paul de Narbonne (5).

Dans les Hautes-Alpes, nous devons signaler les nombreux travaux de M. Joseph Roman et notamment son *Répertoire archéologique* (6), un des volumes les plus complets de cette collection entreprise par le Ministère de l'Instruction publique.

Dans le Dauphiné, les travaux historiques abondent, les sociétés savantes sont prospères, mais l'archéologie nous semble un peu négligée, car nous ne trouvons qu'une note, fort intéressante d'ailleurs, de MM. Marcel Reymond et Ch. Giraud sur la chapelle Saint-Laurent à Grenoble, dont la construction pourrait remonter au VI<sup>e</sup> siècle (7), aussi serions-nous heureux de profiter de la présence de M. le chanoine Ulysse Chevalier pour le prier de stimuler le zèle de quelques-uns des érudits dont il dirige les travaux et de les engager à étudier les monuments de leur région.

L'église de Brou, ses tombeaux et ses sculptures ont trouvé en M. Henri Havard un nouvel historien qui leur a consacré quelques pages dans la *France artistique et monumentale* qu'il dirige.

La Savoie reste une province très peu explorée au point de vue archéologique, aussi ne nous y arrêterons-nous pas et arriverons-nous à la Franche-Comté, où dans le Jura nous trouvons d'excellents aperçus sur l'architecture romane et gothique dus à M. l'abbé Brune (8).

Nous signalerons aussi la notice sur la cathédrale de Saint-Claude, de dom

(1) Tarbes, 1892, in-8°, pp. 100 et 60 fig.

(2) Toulouse, Privat, 1891, in-8°, pp. 98 fig.

(3) *Notes sur l'art religieux du Roussillon* (*Bulletin archéologique*, 1892, pp. 523-617).

(4) *Les Arts à la cour des papes du XIV<sup>e</sup> siècle*, REVUE DE L'ART CHRÉTIEN, 1891 et suiv. — Voir aussi REVUE ARCHÉOLOGIQUE, etc.

(5) *Étude historique sur l'abbaye Saint-Paul de Narbonne*. Narbonne, Caillard, 1893, in-8°, pp. 403 et pl.

(6) Paris, Imp. nat., in-4°.

(7) *Bulletin archéologique*, 1893.

(8) *Les Églises romanes du Jura*. CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE, LVIII<sup>e</sup> session (1891), pp. 132-176, fig. — *L'Architecture religieuse dans le Jura* (même volume, pp. 353-364, fig. et BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE, 1892, pp. 412-425).

Hippolyte Dijon (1) et la description de l'église de Pesmes et de ses monuments, de MM. J. Gauthier et G. de Beauséjour (2).

Le Lyonnais ne nous semble guère favorisé et nous ne voyons à signaler que la notice de M. Georges Guigue sur la Primatiale de Lyon, insérée dans *La France artistique et monumentale*, qui ne nous fait pas oublier la belle monographie publiée, il y a une quinzaine d'années, par M. Lucien Bégule, et une étude sur les *Vestiges de l'art roman*, de M. F. Thiollier (3). La matière ne manque pas cependant et les érudits de la seconde ville de France devraient prendre pour modèle leurs voisins du Forez. Il est, en effet, peu de départements où règne une activité comparable à celle que déploient les archéologues de la Loire.

A leur tête marche M. Félix Thiollier, qui, après nous avoir donné *Le Forez monumental* (4), avec un nombre incalculable d'eaux-fortes, de photogravures et de clichés, est revenu avec plus de détails sur les monuments qu'il avait décrits, et a publié sur Charlieu et l'architecture romane en Brionnais (5), un volume indispensable à consulter pour tous ceux qui s'occupent de l'archéologie du moyen âge dans ses origines.

L'*Histoire de Saint-Chamond* (6), de M. le chanoine J. Condamin, doit être aussi mentionnée à cause de la richesse de ses illustrations sur cette ville et sur les localités qui forment le pays de Larrieu, ainsi que les diverses notices de MM. Testenoire-Lafayette père, Déchelette et Jeannez publiées soit dans les volumes de *La Diana* (7), soit dans l'excellent *Roannais illustré* (8).

Les monuments romans de l'ancien diocèse de Macon ont trouvé un historien aussi sagace qu'érudit en M. Jean Virey (9), mais je tiens à rappeler à côté de son nom celui d'un des plus anciens archéologues éduens, M. Bulliot qui, dans son étude récente sur la mission de saint Martin (10), a décrit un certain nombre des sanctuaires les plus anciens de la Bourgogne et montré comment ils avaient pris la place des temples et des monuments païens détruits par le célèbre thaumaturge.

(1) *La Cathédrale de Saint-Claude. Notice historique et descriptive*, illustrée, Lons-le-Saunier, C. Martin, 1894, in-8°, 88 p. fig.

(2) *L'Église paroissiale de Pesmes (Haute-Saône) et ses monuments*. CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE FRANCE, LVIII<sup>e</sup> session (1891), pp. 284-325, pl.

(3) *Bulletin archéologique*, 1892.

(4) 2 vol. in-fol.

(5) *L'Art roman à Charlieu et en Brionnais*. Montbrison, E. Brassart, 1891, un vol. in-4°, et atlas de 70 pl. in-fol.

(6) Paris, Picard, 1890, grand in-4°, pl. et fig.

(7) Montbrison, in-8° et in-4°.

(8) Roanne, in-4°, planches, 1885-94.

(9) *L'Architecture romane dans l'ancien diocèse de Macon*, Paris, Picard, 1892, in-8°, pp. 345, et 31 pl.

(10) *La Mission et le culte de saint Martin, d'après les légendes et monuments populaires dans le pays éduen*. Paris, Picard, in-8°, en collaboration avec F. Thiollier.

En Bourgogne, nous devons mentionner, malgré certain manque de critique, *L'Art en Bourgogne* (1) de M. A. Perrault-Dabot, ouvrage destiné surtout au grand public, mais où on trouve d'intéressants détails sur les monuments religieux de cette province (2). C'est de Bourgogne qu'est parti le mouvement dû aux Cisterciens pour l'introduction de l'architecture gothique en Italie, aussi signalerons-nous ici la belle étude de M. Camille Enlart (3), publiée dans la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, étude que l'auteur continue, en examinant l'influence exercée par cet ordre religieux en Suède, en Espagne et en Portugal.

La belle église de la Madeleine de Vézelay a été décrite et dessinée dans *L'Art*, il y a quelques années, par M. Adolphe Guillon et l'article publié sur le même édifice dans *La France artistique et monumentale* par M. H. Havard, n'en est en quelque sorte que la réduction.

Nous arrivons en Champagne, et après avoir signalé la thèse de M. Hoppenot sur l'église de la Madeleine à Troyes, il nous faut rappeler les deux volumes publiés, il y a quelques années, par M. Grignon sur la cathédrale de Châlons, le recueil de pierres tombales des églises de cette ville de MM. Anatole et Édouard de Barthélemy et les annotations très précieuses par lesquelles M. Étienne de Villefosse a complété la description de l'église abbatiale d'Orbais donnée au xvii<sup>e</sup> siècle par Dom du But, religieux de cette abbaye (4).

Dans l'arrondissement de Reims, il s'est formé au sein de l'Académie nationale de cette ville un noyau de travailleurs dont les recherches ont une importance considérable. M. le chanoine Cerf a consacré sa vie à l'étude de la cathédrale et à l'interprétation de ses sculptures. MM. Ch. Givelet, L. Demaison et H. Jadart ont entrepris un *Répertoire archéologique* (5) de l'arrondissement qui ne comprendra pas moins de quinze volumes dont les trois premiers consacrés à Reims et au canton d'Ay ont paru. Nous pouvons annoncer en même temps la publication par M. Gosset, d'un grand recueil sur la cathédrale, dans lequel prendront place à côté de ses dessins, les planches de Gailhabaud. M. Ch. Givelet va publier également une étude sur l'église de Saint-Nicaise de Reims, l'œuvre de Libergier, détruite au commencement de ce siècle. Signalons aussi dans *La France artistique et monumentale* un travail bien fait de M. Gonse, sur les monuments religieux de Reims.

(1) Paris, H. Laurens, 1894, gr. in-8°, pp. 284, 32 planches et carte.

(2) Voir au sujet de cette publication la brochure de M. Anthyme Saint-Paul. *Viollet-le-Duc et l'école bourguignonne* (Paris, 1894, in-4°), dans laquelle l'auteur continue à nier l'existence d'une architecture clunisienne, sauf peut-être en Espagne.

(3) *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*. Paris, Thorin et fils, 1894, in-8°, pp. xii-335, 34 pl. et 131 fig.

(4) Paris, Picard, 1890, in-8°, fig.

(5) Reims, Michaux, gr. in-8°, pl. et fig.

Dans les trois départements lorrains nous n'avons à mentionner que les monographies très nombreuses consacrées par M. Léon Germain à des églises rurales pour la plupart. L'érudit secrétaire perpétuel de la Société d'Archéologie lorraine est un de nos explorateurs les plus consciencieux, il ne laisse passer ni un bas-relief ni une inscription sans les relever et les commenter et nous avons déjà eu l'occasion de parler plus haut de ses importantes études campanographiques (1).

Les travaux sur le département des Ardennes sont encore peu nombreux, mais il faut reconnaître que les monuments de ce pays, placé comme le Nord sur une frontière, n'offrent que peu d'intérêt. Nous devons signaler cependant quelques notices de M. H. Jadart, dont une sur l'église d'Asfeldt, élevée au xvii<sup>e</sup> siècle seulement sur un plan bizarre et dont un des architectes fut un dominicain de Gand, le frère François Romain, auteur du Pont-Royal à Paris (2). Les inscriptions de l'arrondissement de Vouziers ont été recueillies en un volume par le Dr Vincent qui a donné, en même temps, de nombreux détails sur les églises dans lesquelles elles sont placées (3).

Pour finir notre tour de France, il nous resterait à parler de Paris, mais nous n'avons malheureusement presque rien à y signaler : quelques guides, comme celui de M. Ch. Normand, des ouvrages populaires, comme le *Paris* d'Auguste Vitu, et une seule étude importante de M. Mortet sur la cathédrale de Paris et le palais épiscopal du vi<sup>e</sup> au xii<sup>e</sup> siècle (4).

Nous avons dû nous arrêter au moyen âge et ne pas comprendre la Renaissance dans cette revue, aussi n'est-ce pas par oubli que nous n'y avons pas fait figurer le bel ouvrage *La Renaissance en France* (5), de M. Léon Palustre, arrivé à moitié de sa publication et qui forme aujourd'hui trois volumes in-folio, illustrés d'un grand nombre d'eaux-fortes.

Depuis quelques années, nous avons été à même de constater l'importance des envois faits au salon des Champs-Élysées par les architectes français et se rattachant au sujet qui nous occupe. Chaque fois nous voyons s'augmenter le nombre des cadres consacrés au relevé et à la restauration d'anciens monuments religieux. Sans abandonner l'étude de l'art classique dont les pensionnaires de la Villa Médicis envoient quelques spécimens considérables et magnifiques d'exécution, comme le travail de M. Chedanne, sur le Panthéon d'Agrippa, récompensé en 1894 par la médaille d'honneur, nos architectes s'attachent à quelques-uns de nos vieux édifices et de préférence à des

(1) Voir *Mémoires et Journal de la Société d'Archéologie lorraine, Bulletin monumental, Revue de l'art chrétien* et publications périodiques locales.

(2) *Congrès archéologique de France*, LIV<sup>e</sup> session, 1888.

(3) *Inscriptions anciennes de l'arrondissement de Vouziers*. Reims, Matot, 1892, in-8°, xxxii-508 pp., pl. et fig.

(4) Paris, A. Picard, 1890, in-8°.

(5) Paris, ancienne maison Quentin, May et Motteroz.

églises rurales, mais dont l'importance a été autrefois considérable et, il faut le reconnaître, c'est dans un but désintéressé au point de vue pécuniaire, car quelques-uns des plus importants de ces ensembles ont été cédés à la Commission des monuments historiques pour ses archives à des prix dérisoires. On nous a parlé de quatre cents francs pour des séries de six ou huit cadres. Il est vrai que si ces travaux sont loin d'offrir un bénéfice à ceux qui les exécutent, ils appellent sur eux l'attention de la Commission des monuments historiques et du Comité des édifices diocésains, et amènent ainsi leurs auteurs à être chargés de travaux de restauration et à obtenir les postes enviés d'architecte du gouvernement et d'architecte diocésain.

Nous citerons parmi les envois les plus importants faits au salon des Champs-Élysées dans ces dernières années :

1891. Guérin, église de Fère-en-Tardenois (Aisne); Goût, cloître de Saint-Jean des Vignes, à Soissons; Ballu, église d'Aulnay (Charente-Inférieure); Tellier, église du Mas d'Aire (Landes); Rouillard, église de Pontigné (Maine-et-Loire); Raimbert, église de Goussainville (Seine-et-Oise); Malençon, église de Saint-Ouen de Rouen.

1892. Sergent, église Saint-Gervais, à Paris; Gaïda, cathédrale de Cahors, peintures; Balleyguier, église de Rully (Oise).

1893. Danne, églises de Saint-Gervais et de la Trinité de Falaise; Jombert, église de Vignory (Haute-Marne); Deverin, abbaye de Celles (Deux-Sèvres); Boutron, jubé de la cathédrale de Limoges; Bonnier, église de Toucy (Yonne).

1894. Aurenque, église Saint-Sauveur au Petit-Andely; Deverin, église d'Airvault (Deux-Sèvres); Hardion, ruines de l'abbaye de Saint-Julien de Tours; Le Thorel, chapelle des Templiers de Laon; Vinson, église Saint-Wulfran d'Abbeville (1).

Il est assurément fort peu agréable d'être forcé d'aller, pour faire des relevés graphiques, s'enfouir pendant des journées et des semaines dans des auberges qui, dans bien des parties de la France, manquent non seulement de confortable, mais même des ressources les plus élémentaires; aussi, depuis quelques années, en vue de faciliter aux artistes et aux archéologues l'étude des motifs sculptés de nos principaux édifices, le gouvernement a-t-il donné une extension toute particulière à nos collections de moulages qui, pendant longtemps, n'ont existé qu'à l'École des Beaux-Arts.

(1) Nous donnons chaque année, dans le *Bulletin monumental*, le relevé complet par ordre géographique des envois faits au salon des Champs-Élysées concernant l'archéologie monumentale.

L'établissement du Musée de sculpture comparée du Trocadéro a rendu sous ce rapport les plus grands services en nous mettant à même d'étudier sans déplacement les sculptures de Moissac, de Charlieu, de Beaulieu, etc. Chaque jour cette collection s'accroît et le catalogue est déjà publié en partie (1).

Un service d'échanges internationaux existe pour ces moulages et c'est ainsi que nous avons pu voir, il y a peu de jours, au Musée du cinquantenaire à Bruxelles, le moulage du bas-relief qui décore l'entrée principale du château de La Ferté-Milon.

Le R. P. de la Croix a réuni au temple Saint-Jean de Poitiers une série fort importante et d'une exécution parfaite de moulages de tombeaux et de sculptures de l'époque mérovingienne provenant soit de Poitiers, soit de diverses localités des environs.

La place de ces moulages est au Musée du Trocadéro où nous espérons qu'ils ne tarderont pas à figurer.

A ce musée a été joint un cours d'enseignement d'archéologie nationale confié à M. de Baudot (2).

Ainsi aujourd'hui l'enseignement de l'archéologie monumentale et des arts au moyen âge est-il donné à l'École des Chartes, par le comte de Lasteyrie et ses suppléants MM. Eugène Lefèvre-Pontalis et Enlart, à l'École du Louvre par MM. L. Courajod et Émile Molinier, à l'École des Beaux-Arts par M. Lucien Magne, et au Trocadéro par M. de Baudot.

Dans les universités de l'État, il n'existe pas de chaires pour l'enseignement de l'archéologie du moyen âge, et c'est un regret que nous avons entendu plus d'une fois exprimer. Dans quelques facultés de province seulement, des cours complémentaires ont été organisés, mais ils portent surtout sur l'histoire locale, et je ne vois à citer que le cours d'architecture française fait à Toulouse par M. Male et les cours plus généraux professés à Rennes par M. A. de la Borderie et à Poitiers par MM. J. A. Lièvre et Jules Richard.

Depuis longtemps nous nous sommes efforcé de reprendre la campagne commencée, il y a plus de soixante ans par Arcisse de Caumont, fondateur de la Société française d'Archéologie, afin d'introduire l'enseignement de l'archéologie religieuse dans les grands séminaires. Si les résultats n'ont pas complètement répondu à notre attente, nous sommes encore heureux de ceux que nous avons obtenus. Mais, il nous reste à demander dans les chaires des instituts catholiques une place pour l'archéologie monumentale, parce que les professeurs ont plus souvent fait défaut que les élèves.

(1) *Le Musée de sculpture comparée au palais du Trocadéro*, catalogue raisonné, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, par L. Courajod et Fr. Mercou. Paris, imp. nat. 1892, in-8<sup>o</sup>, fig.

(2) Nous devons mentionner aussi la collection de moulages que fait exécuter le Musée des arts décoratifs, installé toujours provisoirement au Palais de l'Industrie aux Champs-Élysées.

Cet enseignement pourrait seul donner à ceux, qui, comme prêtres, sont destinés à faire construire des églises, à en faire réparer et à veiller sur leur décoration et leur mobilier, les notions qui leur sont au moins indispensables.

Depuis peu, Mgr Dehaisnes fait un cours d'art chrétien à l'Institut catholique de Lille, et nous terminerons ce trop long exposé en exprimant le vœu que cet enseignement soit établi dans les autres instituts catholiques de France.

ESTHÉTIQUE ARCHITECTURALE

ESSAI

DE

CLASSIFICATION ET D'APPRÉCIATION DES FORMES

PAR M. LOUIS CLOQUET

Professeur à l'Université de Gand.

L'architecture de notre époque se distingue de celles de tous les siècles de l'histoire, en ce que nous n'avons guère de style propre à notre temps, ni à nos pays respectifs.

Tous les peuples du passé ont eu leur style à eux.

L'Égypte a possédé son grand style lapidaire, austère et solennel, avec ses pylones gigantesques, ses colonnes architravées et ses salles hypostyles.

L'Assyrie a eu ses palais de briques, aux murs épais, exhaussés sur des terrasses, voûtés et ornés de peintures émaillées.

La Perse a élevé sur de puissantes plateformes ses forêts de sveltes colonnes de marbre, portant des plafonds en charpente; puis elle a inauguré ses berceaux et ses coupoles au cintre pseudo-elliptique.

La Grèce a créé le type immuable du temple classique, à frontons, ses ordres de colonnades et ses portiques d'une si harmonieuse proportion.

Les Romains ont combiné l'arcade avec la colonnade et revêtu des ordres grecs leurs puissantes constructions en maçonnerie concrète, abritées sous des voûtes massives.

Les byzantins, les romans et les gothiques ont réalisé, chacun à leur manière, et suivant des traditions nationales et régionales, l'équilibre des poussées des voûtes et la légèreté de constructions hardies formées de menus matériaux; ils ont donné à la pierre la vertu de la charpente et à la voûte aérienne, la souplesse d'une enveloppe flexible.

Puis, les siècles qui ont suivi la Renaissance ont inauguré le système de copie; seulement, tout en copiant les styles antérieurs, ils les ont interprétés selon leur génie propre. Ils s'en sont tenus, du moins chacun, à une seule manière d'imiter, variant d'un siècle à l'autre.



Mais, de nos jours, une pratique toute nouvelle est survenue, qui consiste à imiter simultanément tous les styles anciens, qui se coudoient dans le plus bizarre amalgame.

Ce n'est plus le génie d'une race, la constitution politique d'un peuple, ce ne sont plus les mœurs, ni la foi religieuse, ce ne sont plus le climat et la nature des matériaux, qui déterminent la physionomie des édifices. C'est le caprice de l'architecte, jetant son dévolu sur une, entre vingt, des formes anciennes, dont l'archéologie lui livre tous les secrets. « Si l'art nous manque, a dit Didron (1), les systèmes d'art nous encomrent : création d'un art complètement nouveau, amalgame des éléments divers de tous les arts anciens, copie rigoureuse de l'un des arts du passé, assimilation de l'un de ces arts antérieurs etc. » — Cette variété sans limite, cette absence d'une unité basée sur le tempérament du peuple et sur les circonstances de temps et de lieu est, je le répète, une singularité de l'art contemporain. On peut l'apprécier, la juger comme on veut, ce sera le trait le plus saillant de l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce n'est peut-être pas précisément le chaos, l'anarchie du goût, l'abomination de la désolation; ce n'en est pas moins une anomalie propre à désorienter l'homme qui raisonne.

Si d'ailleurs on écoutait là dessus les critiques et les esthètes, on rencontrerait dans leurs jugements les mêmes désaccords que dans les conceptions des artistes.

Le président de Brosses trouvait « vilaine et de méchant goût » la façade du palais ducal de Venise, dont Viollet-le-Duc admire « l'heureux agencement (2) »; le même monument fait au baron de Witte l'effet « d'une vision magique » (3), tandis que M. H. Havard n'y voit « qu'un énorme contresens » (4).

La basilique de Saint-Pierre est au fond une œuvre absolument manquée pour D. Ramée, auteur d'une histoire de l'architecture (5), et pour feu Palustre, l'historiographe de l'art de la Renaissance (6); tandis qu'elle passe aux yeux de tant d'autres pour le chef-d'œuvre de l'art chrétien.

On compte presque autant d'admirateurs du Panthéon que de la cathédrale de Paris, du Louvre que de la Sainte-Chapelle.

M. L. Hymans appelait le Palais de justice de Bruxelles « le monument du siècle » (7); pour M. le procureur général Faider il « fera partie de l'orgueil

(1) *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 121.

(2) *Entretiens sur l'architecture*.

(3) *Rome et l'Italie sous Léon XIII*,

(4) *Amsterdam et Venise*, p. 496.

(5) *Histoire générale de l'architecture. La Renaissance*, p. 94.

(6) *L'Architecture de la Renaissance*.

(7) *Office de Publicité*.

national (*sic*) » (1), M. Wellens le porte aux nues (2), et M. Bara l'a proclamé « le plus beau monument, pour ne pas dire le seul, du XIX<sup>e</sup> siècle » (3). D'autre part, pour des hommes de goût comme MM. A. Verhaegen et A. Labye, son mérite est négatif (4) et serait assez bien rendu par cette boutade, attribuée à M. Ch. Garnier « c'est l'éléphance de l'art »; en tout cas pour M. É. de Laveleye, un esthéticien de valeur, c'est un « monument muet et sans âme ». Je pourrais multiplier les exemples.

Devant ces contradictions, en présence de ce qu'un auteur américain, M. Hamlin, appelle la *bataille des styles*, en face de cette confusion des langues de la Babel contemporaine, il y aurait quelque intérêt à rechercher des principes, à l'aide desquels nous puissions apprécier la valeur esthétique des formes architectoniques.

La première tâche qui s'impose à nous, pour aborder cette question si ardue, c'est, me semble-t-il, de créer, car elle n'existe pas à ma connaissance, une *classification des formes plastiques et linéaires*.

Une pareille classification paraît être le point de départ obligé d'une étude sérieuse et d'une discussion claire. Elle nous permettra de raisonner sur des catégories de formes bien définies, et de leur appliquer les règles de l'esthétique.

C'est donc des *formes architectoniques* que nous allons nous occuper.

Nous entendons par *formes*, à notre point de vue, les combinaisons de lignes et de surfaces qui composent l'ordonnance et déterminent l'aspect des édifices et de leurs parties.

## I. — CLASSIFICATION DES FORMES.

L'architecture, dit le Dictionnaire de l'Académie, est l'art d'ordonner, de construire et de décorer les édifices.

Cette définition paraît imparfaite; on pourrait lui substituer cette autre : ... l'art de donner aux édifices la *convenance*, la *solidité* et l'*expression*.

En effet, le décor d'un édifice a sa principale, peut-être même sa seule raison légitime dans l'expression, et d'autre part, beaucoup d'édifices présentent des formes qui peuvent n'être motivées ni par la convenance, ni par la solidité, ni par le décor, ce sont les formes expressives par excellence, à savoir les formes symboliques.

(1) *Discours inaugural*.

(2) *L'Émulation*, 1893, col. 177.

(3) *Annales parlementaires*, 1873, p. 1393.

(4) Voir A. VERHAEGEN, *Le Nouveau Palais de justice de Bruxelles*, dans la REVUE GÉNÉRALE, et A. LABYE, *Le Palais de justice de Bruxelles, considéré aux points de vue artistique, technique et politique*, Liège, 1885.

Il semble possible de faire rentrer toutes les formes linéaires et plastiques d'une œuvre architectonique dans les trois catégories que voici :

1° Les formes qui ont pour but de satisfaire à la première et à la plus essentielle des conditions de l'art, l'utilité, la convenance de l'œuvre ;

2° Les formes qui résultent de la structure, et par suite répondent à une autre condition indispensable, la solidité ;

3° Les formes qui sont conçues par l'artiste, dans le but spécial d'impressionner le spectateur ; savoir, en résumé :

Les formes de convenance,

Les formes de structure,

Les formes d'expression.

#### *Formes de convenance.*

Les *formes de convenance* sont les formes dictées par l'utilité de l'édifice.

Le travail humain, s'appliquant à la matière brute par l'industrie, les métiers et les arts, lui donne l'utilité, qui est la mesure de son pouvoir sur elle. L'art approprie la matière à nos besoins ; en architecture, il lui donne les formes utiles et conformes à la destination des édifices.

Cependant la matière ne se prête qu'imparfaitement et suivant certains modes à la volonté de l'homme et aux opérations de l'art. Si les anges bâtissaient, ils auraient sans doute un plus grand empire que nous sur la matière, lui imprimeraient d'autres propriétés et pourraient peut-être créer des formes de convenance absolue. Nous autres humains, nous devons compter avec les lois imprescriptibles de la nature et la technique des matériaux.

Aussi la forme voulue à raison de la destination, c'est-à-dire la *forme de convenance*, ne peut être réalisée que d'une manière imparfaite. Il y a deux facteurs principaux dans la conception de la forme des édifices, l'utilité et la solidité, correspondant aux besoins et aux moyens.

« L'architecture, a dit M. L. Labrouste, emprunte ses éléments, soit aux *besoins*, soit aux *moyens*. » Cette réflexion de l'éminent praticien revêt une forme trop absolue, car l'architecture, nous le verrons, emploie, en outre, des éléments d'un autre ordre ; elle a d'autres ressources, à considérer toute l'étendue de son domaine ; elle comporte notamment la décoration. Mais du moins la *construction proprement dite* est réellement limitée à ces deux éléments, savoir : les *besoins*, qui engendrent les grandes lignes, et les *moyens*, auxquels sont subordonnées surtout les lignes secondaires.

Le constructeur (je ne dis pas l'artiste) doit s'occuper concurremment de la conception et de l'exécution de l'œuvre. Par des combinaisons d'ensemble, qu'il trace librement en plan et en élévation, il s'efforce de satisfaire à un programme. D'autre part, après que l'œuvre a pris corps, elle accuse, surtout dans ses détails, les moyens techniques auxquels elle est subordonnée. Ainsi se mêlent les formes de convenance et les formes de structure.

Donnons quelques exemples à l'appui de la distinction qui précède.

Les *besoins* sont satisfaits, le programme est rempli, par l'adoption de certaines ordonnances générales, qui déterminent le plus souvent les proportions d'ensemble et les grandes lignes d'un édifice, et qui constituent les formes de convenance.

L'aspect d'ensemble d'un édifice dérive de sa destination spéciale : la prison, avec ses ailes étoilées et son plan panoptique; l'hôpital, avec ses pavillons isolés; le musée, avec ses galeries en enfilades; l'entrepôt, empilant ses étages bas sur un quillage de poteaux; l'église, au large vaisseau terminé en abside, traduisent d'une manière évidente leur destination, par leur silhouette et par des *formes de convenance*.

Une habitation nous offre des parties distinctes, comme le soubassement, qui tient à la nécessité de prendre une bonne assiette sur le sol; comme les murs, dont l'allure est calquée sur les besoins sociaux et les mœurs de l'habitant; comme le toit, dont la forme s'assujettit aux exigences du climat.

Les formes de convenance sont celles qui se rattachent à la seconde catégorie, dans laquelle figurent les murs.

Si les formes générales ou d'ensemble d'une construction bien conçue s'inspirent avant tout de la convenance, elles peuvent être subordonnées aux moyens et aux nécessités techniques.

Il est plusieurs édifices qui réclament un plan circulaire; tels sont, par exemple, les panoramas et les cirques. Dans ces bâtiments, légers de structure, on soumet la matière d'une manière plus ou moins rigoureuse à un besoin spécial; la forme de *convenance* prévaut d'une manière presque absolue.

Cependant la même forme circulaire du plan peut être due, au contraire, aux exigences de la structure. Quand les Romains ont élevé le Panthéon, ils se proposaient d'abriter sous une voûte colossale, un espace que le culte aurait préféré rectangulaire; la forme ronde était sans doute la plus incommode de toutes celles que pouvait revêtir un temple. Mais, d'autre part, le dôme hémisphérique était la seule voûte que les constructeurs de cette époque pussent établir sur une très vaste portée, car l'on n'avait pas encore fait la découverte géniale des pendentifs byzantins : impossible de supporter la coupole autrement que sur une rotonde; ici le plan circulaire, qui s'impose, constitue une forme de *structure*.

Nous avons dit que la convenance inspire les formes d'ensemble; elle peut cependant donner lieu à des formes secondaires. Ainsi, la forme type d'une baie de porte, au vœu de la convenance, est la forme en platebande, car elle est faite pour encadrer des vantaux, que la menuiserie fournit de préférence rectangulaires, et il faut faire quelque violence à sa technique pour cintrer l'huissierie. Cependant des raisons de construction, en ce qui regarde la maçonnerie, modifient parfois ce tracé rectiligne, et substituent un cintre au linteau. Alors naît une forme de *structure*.

Les vœux de la convenance ne sont pas seulement d'ordre matériel, mais aussi d'ordre moral.

On peut bien abriter une excellente salle de réunion populaire sous un plafond relativement très bas; mais les bâtisseurs de cathédrales ont avec logique donné à leurs vaisseaux des proportions majestueuses, en vue d'un besoin de l'âme. Un écrivain raconte avoir observé un touriste anglais, un protestant, arrêté dans une cathédrale catholique, assis sur un banc de pierre. Il était sous le charme de la vue imposante du monument; les accents de l'orgue, partant d'un point invisible, roulaient sous les voûtes, les vitraux inondaient les nefs d'un jour mystérieux. Les fidèles se mirent à genoux. L'étranger regarda un moment, puis il s'agenouilla à son tour. Quelle force faisait plier le genou à un protestant dans un temple catholique? C'était la grandeur de l'édifice, de ses lignes, de son décor. La convenance morale et religieuse était réalisée par la grandeur du vaisseau.

#### *Formes de structure.*

Les *moyens*, à leur tour, font sentir leur légitime empire, et affectent les contours de détail.

Nous appelons formes de *structure*, celles qui résultent des moyens d'exécution, tendent à réaliser la solidité, tout en tenant compte des circonstances locales et de la nature des matériaux.

Tout à l'heure, dans l'exemple emprunté à une maison, nous distinguons des parties comme les murs, dont le tracé réalise le plus souvent des formes de convenance — et des parties comme le soubassement, qui relève de la nature du sol, et le toit, qui dépend du climat; dans ces deux dernières, la technique gouverne les formes, ce sont des formes de structure.

De même des raisons de structure ont déterminé, dès l'antiquité, la physiologie des monuments bâtis. Chez les Égyptiens, par exemple, la primitive architecture de limon a donné aux temples en granit leurs murs aveugles, en talus; chez les Assyriens, l'usage de la brique a engendré pour les palais cette forme immuable de parallépipèdes oblongs, qu'on a comparés à une multitude de coffres juxtaposés ou superposés; aux Chinois, la tente des Tartares a suggéré la forme infléchie des toits de leurs cases. On croit que la forme de fer à cheval des arcades musulmanes a pour origine un retrait réservé à la naissance pour les cintrages, retrait dont le vide a été rempli après coup d'une façon qui ne manque pas d'élégance. Autant de formes de structure.

De même les procédés de charpenterie, qui ont présidé à la construction des cabanes en chêne chez les Grecs des premiers âges, ont enfanté (nous admettons du moins cette hypothèse encore discutée) le péristyle, la colonnade, l'entablement que la Renaissance a repris à la Rome antique, et dont les académiciens ont, de nos jours, copié tant de milliers de fois la solennelle ordonnance.

D'autres modes de structure ont créé le galbe imposant de nos coupoles voûtées ou les flèches aiguës de nos clochers, la silhouette élancée des grands combles gothiques, ou l'ordonnance horizontale des balustrades couronnant les palais italiens.

Dans le détail, la structure a engendré le plein cintre encadré d'une archivolte, comme l'élégant arceau, nommé fort improprement ogive, les refends et bossages de la Renaissance comme les culs de lampe et baldaquins des niches gothiques, les meneaux rayonnants et flamboyants des cathédrales, comme les gradins des pignons de la Renaissance.

Il ne faudrait pas croire que toutes les formes architectoniques que l'on rencontre, soit dans les grandes lignes monumentales, soit dans les tracés accessoires, aient nécessairement leur source dans des données de structure. Ainsi, pour n'en donner que quelques exemples, toute autre est l'origine du profil enflé et bulbeux de certaines flèches imitant un vase renversé, des tracés infléchis de certains pignons de la Renaissance, des contours capricieux des lambris Louis XV. Ce n'est pas la structure qui a engendré le galbe des colonnes égyptiennes, figurant un faisceau de roseaux couronné d'une fleur de lotus.

Un édifice peut d'ailleurs revêtir des formes qu'enfante logiquement la structure qui lui est propre ; mais il peut aussi offrir à l'œil l'apparence d'une structure qui n'y est pas réalisée, mais qui y est figurée avec plus ou moins de vraisemblance.

Nous devons donc distinguer les formes de *structure réelle*, des formes de *structure fictive*.

A. *Formes de structure réelle*. — Les formes de structure réelle sont celles qui accusent les moyens effectifs de construction et qui donnent l'expression vraie de l'organisme architectural. Les édifices où ces formes dominent peuvent être considérés comme bâtis de dedans en dehors ; leur allure est vivante et pittoresque ; leurs façades sont comme l'enveloppe transparente de leur aménagement interne.

Dans les exemples que nous avons cités précédemment se trouvent mélangées des formes de structure réelle et fictive. Voici au contraire des exemples de formes dérivées directement de la structure réelle.

Les arcs-boutants qui s'élancent des piles extérieures à la retombée des voûtes gothiques constituent des organes d'architecture sincères et expressifs entre tous. Nous trouvons des formes analogues dans les gradins qui découpent les pignons flamands, dans le pittoresque encorbellement de vieilles façades en pans de bois et dans le gâble des chalets. A la même catégorie appartiennent les bossages qui tapissent les façades des palais florentins, les voussures moulurées des portes romanes, les décharges apparentes qui surmontent les croisées gothiques et les treillis des fermes de nos grandes constructions métalliques.

Les formes de structure peuvent être nécessaires et purement constructives comme celles d'une corniche, d'une arcade; elles n'en ont pas moins leur valeur esthétique. Mais elles peuvent aussi être motivées par une raison d'élégance et de richesse d'aspect : c'est le cas, par exemple, des tourelles d'apparat qui flanquent certains édifices, des ajours ménagés dans une balustrade, en forme d'arcatures appareillées, ou de créneaux purement décoratifs couronnant une muraille. Ce sont là des formes réellement construites, mais décoratives par destination. Il y a ici coïncidence entre la forme de structure et la forme d'expression.

B. *Formes de structure fictive.* — Les formes de structure fictive nous indiquent, non le *moyen employé*, mais un *moyen supposé*. Ce sont celles dont on revêt extérieurement un ouvrage, pour produire sinon l'illusion complète, du moins l'apparence générale d'un mode de structure différent de celui qui a été réellement employé. On y recourt pour donner à un édifice un aspect plus monumental que celui que comporte la nature de sa structure réelle, pour satisfaire le goût du public, prévenu en faveur de telles formes à la mode. L'architecte s'y abandonne souvent, pour donner plus libre cours et plus ample carrière à son imagination, ou par prédilection pour un style déterminé, incompatible avec la structure réelle.

On peut voir des formes de structure fictive dans les façades des palais de la Renaissance, aux ordres superposés, qui éveillent l'idée de plusieurs colonnades étagées, dont on aurait après coup fermé les entrecolonnements par des cloisons, selon l'expression de M. P. Sédille. Il en est de même de ce *building* à 22 étages du *World* à New-York, auquel on a cru devoir donner l'apparence d'un édifice à 5 étages, et qu'on a surmonté d'une coupole contenant 6 étages à elle seule. Le dôme du Panthéon de Paris affecte une forme de structure réelle, mais on ne peut en dire autant de celui des Invalides, qui, sous l'apparence d'une coupole sphérique voûtée, cache un simple comble en charpente. Ce sont encore des formes de structure fictive, que celles de portes d'édifices de l'époque de Rubens, affectant l'allure d'un édicule incrusté dans une façade; il en est de même de certains meubles en bois de la même époque, véritables petits monuments où s'accroissent les formes architectoniques de la pierre.

Voici encore un exemple de forme de structure fictive, tiré des grandes lignes d'une construction : on sait que les combles à deux versants sont terminés à leurs extrémités par des pignons, tandis que sur les longs pans règne la corniche; voilà une forme de structure réelle; vous la trouvez aux hôtels de ville de Bruxelles et de Louvain. Mais quand sur le flanc d'un comble taillé en croupes aux abouts on élève un faux pignon, comme on l'a fait au milieu de la façade principale de l'hôtel de ville d'Anvers, on crée une sorte de forme de structure fictive.

Ces dernières formes abondent surtout dans les accessoires décoratifs

des édifices ; telles sont les baies de parade, les arcatures aveugles qui tapissent les parois des monuments gothiques de la dernière époque, comme la corniche qu'offre un piédestal romain monolithe, comme les frontons classiques, qui ne sont ordinairement que de faux pignons à membrure simulée. Nous trouvons encore des formes de cette catégorie tout le long de nos rues, dans les faux refends tracés sur les murs enduits de plâtras.

Nous pourrions multiplier les exemples ; ceux qui précèdent suffiront sans doute pour bien marquer la distinction que nous voulons établir.

Il ne s'agit pas d'ailleurs d'apprécier ici la valeur des unes et des autres de ces formes. Nous verrons plus loin que celles de la structure fictive ne sont pas nécessairement condamnables.

*C. Formes de structure transposée.* — Dans les cas précédents les formes adoptées tendent à faire croire à l'existence de la structure qu'elles simulent.

Mais il est une série d'autres cas, où ces formes d'emprunt sont appliquées à des sortes de matériaux ou à des genres d'ouvrages, auxquels elles ne peuvent convenir au point de vue de la structure, de manière que l'illusion n'est pas possible.

Elles sont adoptées alors, non plus par artifice ou par supercherie, mais par tradition ou par routine. Elles constituent ce que nous appellerons des formes de structure transposée.

Il y a des formes transposées qui traduisent dans une matière des dessins appropriés à d'autres matériaux ou à une autre technique.

Il y a des formes transposées qui sont appliquées à un membre d'architecture, tandis qu'elles conviennent à un autre membre en vertu de sa fonction.

Hâtons-nous d'élucider notre pensée par des exemples.

Ces formes transposées se rencontrent constamment dans les styles, essentiellement traditionnels, de l'antiquité. L'histoire de l'architecture nous apprend, qu'en changeant leurs matériaux les peuples ont rarement modifié les formes en conséquence ; la routine a perpétué à travers les siècles des formes surannées. L'art égyptien a reproduit durant plus de deux mille ans dans ses pylones de granit la hutte primitive en pisé avec ses arêtes en fascines de roseau et sa corniche à grande gorge si caractéristique. Les constructeurs de l'Inde, d'abord charpentiers, ont sculpté dans le roc des formes propres au bois ; habitués plus tard à tailler des grottes, ils ont donné à leurs monuments bâtis la forme de rochers sculptés.

L'art grec cependant, plus que ses rivaux de l'Asie, procède par la méthode d'examen et de critique ; il adopte souvent des formes de structure réelle, comme celle de la colonne dorique. Les Grecs ont ouvert le chemin au progrès : les premiers ils ont fait coïncider la sculpture avec la structure. Tandis que les colossales colonnes en granit des temples égyptiens reproduisent la forme d'un support primitif composé de rondins reliés par des liens de roseaux, le fût des Doriens, avec ses cannelures peu profondes, que

séparent de vives arêtes, accuse l'épannelage successif qui a permis de passer d'un prisme carré à un polygone à multiples facettes, rendues plus vives par des canaux creusés entre elles. La première forme est celle de la structure transposée, mise en regard de celle de la structure réelle.

Il en est de même des plafonds à soffites des hypogées de l'Inde et de l'Égypte, vestiges ineffaçables des constructions primitives en bois, comme aussi des toitures infléchies des cases chinoises, souvenirs de la cabane et de la tente des peuples nomades.

Les Romains ont orné la voûte du Panthéon de caissons imités de plafonds plats aux sommiers entrecroisés. Ils ont transposé les moulures rectilignes de l'architrave aux archivolttes cintrées des arcades.

La Renaissance a pris ce même bandeau cintré pour en faire un chambranle autour des baies rectangulaires des portes d'appartement. Là il y avait transposition des formes d'un membre d'architecture à un autre, de l'architrave à l'arcade; ici, il y a transposition d'une matière à une autre, du marbre au bois.

Citons encore le balustre en pierre, dont le galbe pansu, emprunté au vase, est transposé à un support, passant d'une fonction à une autre, et dont la forme de révolution, empruntée à la technique du tourneur en bois, est transposée à une autre matière, c'est-à-dire à la pierre.

Par une filiation bien claire, qu'expose M. H. Mayeux (1), la curieuse imposte des portes d'entrée des Chaityas bouddhistes, taillée dans le roc vif, avec son cintre en fer à cheval, que surmonte une courbe en accolade, se déduit directement du pignon de la cabane sacrée, construite primitivement en bois pliés, selon la méthode encore en usage dans nos chaises de jardin, qui nous vient du Japon. La lucarne de la même cabane a fourni le type de ces espèces d'antéfixes en cœur qui décorent les pyramides des pagodes, et que nous retrouvons dans l'inévitable palmette semée sur les châles des Indes.

Les gothiques aussi, ces logiciens par excellence, ont commis des péchés de transposition. Les gâbles triangulaires qui surmontent les fenêtres des églises de la plus belle époque, traversant les balustrades avec leurs pointes fleuronées, ne sont qu'un ressouvenir des abris provisoires en charpente qui ont protégé pendant la construction les voûtes élevées derrière; il est vrai qu'ici, il ne s'agit que d'un simple décor. Nos façades en pierre des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, aux étages en surplomb et aux légères croisées à fleur de mur en vraie menuiserie de pierre, sont une imitation pas mal routinière des façades en pans de bois dont nous parlions tantôt. On sait maintenant que l'influence de l'architecture en bois, qui a précédé la construction romane, s'est fait sentir dans les styles roman et gothique, d'une manière remarquable et longtemps inaperçue; c'est ce que M. L. Courajod a si bien mis en lumière dans ses conférences de l'hiver 1892-93 au Louvre.

(1) *Architecture de l'Inde*, par H. Mayeux, dans le t. V, de l'*Encyclopédie d'architecture*.

*Formes d'expression.*

En dehors de la convenance, qui dicte surtout les grandes lignes, et de la structure, qui détermine les formes essentielles des membres et des organes, il est un facteur qui intervient et peut influencer sur les unes et sur les autres, c'est l'expression.

On peut exprimer des idées, qui ont rapport à l'œuvre, sans y être nécessairement contenues, par des formes *symboliques*.

On peut accentuer l'expression de l'œuvre elle-même par des formes *décoratives*.

*a) Formes symboliques.* — Nous nommerons formes symboliques celles qui sont puisées en dehors des éléments de la construction et introduites dans l'œuvre d'architecture avec la préoccupation d'exprimer une idée.

Ces formes peuvent être plus ou moins abstraites et conventionnelles : tel un cercle, pris comme emblème de l'éternité, tel un trilobe, évoquant l'idée de la Sainte Trinité.

Elles peuvent être des formes d'imitation auxquelles s'attache un sens, par suite d'une qualité apparente de l'objet représenté : exemple, une colonne tronquée dans un mausolée.

Parfois, par raison symbolique, nous donnons à un monument une forme d'ensemble préconçue, ayant un rapport plus ou moins direct avec sa destination.

Les formes architectoniques des églises du moyen âge sont pénétrées de symbolisme (1).

L'idée mère de certains autres monuments s'inspire d'une pensée symbolique en rapport intime avec leur destination ; alors elle réalise en même temps le vœu de la convenance, et il y a en quelque sorte coïncidence entre la forme de convenance et la forme symbolique. Ainsi les monuments funéraires, votifs, commémoratifs, les arcs de triomphe, les beffrois, etc., sont des monuments symboliques par destination.

D'autres unissent le symbole avec la structure, comme les églises, dont les tours et certaines parties de l'ordonnance liturgique constituent des symboles construits, dont le chœur offre parfois un axe dévié vers la droite, intentionnellement peut-être, pour rappeler ce mot de l'évangile :

*Et inclinato capite, emisit spiritum.*

(1) Voir à ce sujet l'abbé Ant. Ricard, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1858-59, pp. 444, et l'ouvrage de MM. Mason Weale et Webb : *Le Symbolisme dans les églises du moyen âge*, traduction de Bourrassé, Mame, Tours. — Se garder toutefois des exagérations dans lesquelles tombent ces auteurs.

De même le sphinx de Giseh est un symbole sculpté, et le temple de Belus à Babylone était le symbole construit du monde sidéral.

Tels sont, à une plus petite échelle, les autels chrétiens, tantôt en forme d'urnes cinéraires, tantôt en forme de table pour rappeler la première Cène, tantôt en forme de tombeau, pour remémorer la confession des martyrs.

S'il fallait descendre aux détails, nous pourrions considérer comme symboliques des formes plus intimement liées à la structure, et destinées à exprimer le caractère. Donnons-en un seul exemple.

Certains auteurs expliquent de la manière suivante le profil de la base attique. Les gros boudins qui forment ses principales moulures figurent le débordement, sous la charge du fût, d'une sorte de coussin élastique; et la scotie, cette gorge qui les sépare, représente, dit-on, la trace d'un lien puissant, qui aurait serré et retenu la masse dans son débordement. Ainsi se trouve exprimé, par une association d'idées, le double caractère de force et d'élasticité. Moins raffinés, les Hindous expriment la fonction du chapiteau de leurs étranges piliers, en leur donnant la forme d'un sphéroïde aplati qui représente un coussin.

Nous venons de trouver le symbolisme dans les formes d'ensemble des édifices, et aussi dans celles des membres de la construction. Mais les formes symboliques affectent surtout l'ornement et lui donnent une signification claire. La croix sur les églises, le croissant sur les mosquées indiquent du premier coup d'œil le culte d'un peuple. Le cerf accosté de deux limiers qui couronne élégamment le fronton du pavillon de chasse de Fontainebleau, le quadrigé de triomphateur qui surmonte l'arc du Carrousel, sont des décorations parlantes, qui font saisir la destination de ces monuments.

« Un homme, dit Viollet-le-Duc, plus intelligent et plus fort que ses voisins, a tué un lion; il suspend sa dépouille au-dessus de la grotte qu'il habite. La dépouille du lion se détruit; il taille dans la pierre, comme il peut, quelque chose qui ressemble à un lion, afin que ses enfants et ses voisins conservent le souvenir de sa force et de son courage. Mais il veut que ce signe, destiné à perpétuer le souvenir de sa valeur, se voie de loin, attire les regards. Il a observé que la couleur rouge est entre toutes la plus éclatante; il barbouille son lion sculpté en rouge. Cela veut dire pour tous: c'est ici la demeure de l'homme puissant qui sait défendre lui et les siens. »

Du lion, je prends le mufle, où git la plus grande somme d'expression de la force; j'en fais l'attache de la poignée d'une de ces portes monumentales, comme celles que les Romains coulèrent en bronze pour leurs temples; ainsi je fais parler et vivre le métal et je donne une forme symbolique et expressive à un organe de construction.

Les lignes elles-mêmes, et les figures géométriques ont une signification sentimentale, sinon par elles-mêmes, du moins par suite de certaines asso-

ciations d'idées. La *direction* même des lignes d'un édifice semble avoir une expression. Selon beaucoup d'esthéticiens l'horizontale exprime le calme, la quiétude, la durée; la verticale, l'aspiration inquiète et l'élan de l'âme. Le temple grec avec sa colonnade couronnée d'un entablement horizontal et puissant, donne l'expression assez juste de la philosophie sereine des Grecs. « L'art arabe, dit M. Gayet (1), est enclin au mysticisme, pénétré de la croyance calme du Prophète, livré aux complexités de la méditation, et c'est de là que surgit l'architecture à platebande des mosquées d'Amrou, de Touloum, etc. »

Chez les Perses Sassanides, au contraire, la voûte remplace l'architrave, et toute l'architecture, avec ses lignes ascendantes, contribue à produire une sorte d'élan, qui emporte l'âme vers l'inconnu. On a souvent interprété de même l'architecture des églises gothiques où prédominent les divisions dans le sens vertical sur les lignes d'étages; il y a là un effet produit plutôt qu'une intention préconçue: toujours est-il que l'esprit inquiet, chercheur et progressif des Occidentaux se reflète dans le jet vertical de ces lignes.

Selon M. H. Havard (2), la ligne oblique tend à prendre les qualités poétiques de la verticale à mesure qu'elle se redresse, et donne davantage l'impression de la tranquillité et de l'apaisement.

L'angle obtus du fronton classique exprime des idées terrestres, de calme, de paix, de durée; l'angle aigu des flèches de nos églises semble emporter vers le ciel la pensée et la prière.

Humbert de Superville (3) démontre à l'aide de trois diagrammes d'une figure humaine, la valeur expressive de l'horizontale et des lignes obliques formant des angles tournés la pointe en haut et en bas. Suivant qu'on trace les yeux et la bouche, ou les bras, les jambes, etc., d'une figure humaine, dans ces directions respectives, on produit des physionomies ou indifférentes, ou gaies ou tristes.

A leur tour les *figures fermées* de la géométrie et ses délinéaments indéfinis, sont comme autant de mots dans le langage de l'art. La réverie extatique des musulmans se joue à l'aise dans des assemblages compliqués de figures rectilignes, dans cette polygonie qui gagne toutes les surfaces des édifices, d'où la figure humaine est bannie par l'Islamisme. L'art mauresque excelle dans ces décorations féériques, où les formes géométriques se jouent au gré de l'imagination. Une mosquée tout entière n'est qu'un ondolement de lignes sans nombre, « où des ordonnances cachées ramènent le regard par un dédale de transformations à des figures primaires que rien ne saurait modifier. Dallage du sol, lambris des murs, estrades des voûtes, la mosquée n'est qu'une mosaïque qui rappelle à l'homme le mouvement éternel des

(1) *L'Art persan*. Paris, 1895.

(2) *La Décoration*, Paris, p. 50.

(3) *Les Signes inconditionnels de l'art*.

choses tournant dans un cercle dont elles ne peuvent sortir jamais (1). »

b.) *Formes décoratives.* — Les formes purement ornementales sont greffées, concurremment avec les formes symboliques, sur les formes de structure, pour augmenter leur richesse, accentuer leur expression et offrir à l'esprit un attrait plus vif.

Elles peuvent être des formes de *création* ou d'*imitation*.

A. *Formes de création.* — En dehors des formes suggérées par la technique même de l'œuvre et de celles qui s'inspirent de l'imitation, l'imagination peut en concevoir à plaisir. La géométrie, notamment, lui en fournit une quantité.

A vrai dire, la plupart des formes purement géométriques se trouvant réalisées soit dans la nature, soit dans les ouvrages des hommes, on pourrait les ramener pour la plupart aux formes d'imitation.

Quoi qu'il en soit, des formes purement géométriques peuvent contribuer à l'expression d'un ouvrage, ne fût-ce qu'en attirant l'attention sur certaines parties plus caractéristiques et en ajoutant à l'ensemble une décoration qui accuse une certaine richesse.

Une des formes les plus répandues de l'architecture est la volute. Encore peut-on soutenir qu'elle provient d'un végétal, le lotus. Sa plus remarquable application antique est le coussin du chapiteau ionique; mais là, elle s'explique par une réminiscence de la nappe, aux extrémités enroulées, qui couvrait l'autel païen. Mais la volute se retrouve, dégagée de cette imitation originelle, dans la console antique, où ses enroulements sont inégaux et tournés en sens contraire.

On peut voir encore des formes purement géométriques dans les spires des colonnes torsées du style baroque, dans les obélisques d'Égypte, dans les aiguilles et les globes qui servent d'acrotères aux pignons flamands, dans les panneaux en diamant, les pendentifs à carotte et autres jeux de lignes; dans les ailerons des pignons de lucarnes, au tracé diversement contourné, etc.

Les constructeurs romans inspirés par les Arabes, les Byzantins et les Scandinaves ont prodigué l'ornement géométrique dans les archivoltés de leurs baies de fenêtre et dans les voussures de leurs portails : perlés et besans, disques et losanges, entrelacs et méandres, damiers, chevrons, frettes, billettes, torsades, tores brisés ou crénelés, enroulements et zig-zag, donnent des airs précieux à leurs frises et à leurs bandeaux.

B. *Formes d'imitation.* — Les formes imitées peuvent reproduire soit des œuvres de l'industrie humaine, même des ouvrages construits, soit des êtres de la création, minéraux, végétaux, animaux, ou des personnages humains.

Ici nous devons, pour plus de clarté, introduire de nouvelles subdivisions.

(1) GAVET, *ouv. cité.*

a. *Imitations de l'industrie humaine.* — Il serait aisé d'énumérer une collection d'objets artificiels qui ont fourni des motifs au décor architectonique. Parmi eux le vase a eu de singulières vogues, et a donné lieu à des applications aussi banales que nombreuses, depuis l'urne cinéraire qui surmonte symboliquement les tombes, jusqu'à la vasque monumentale qui agrémente les attiques au couronnement des façades classiques.

Citons encore les proues de navires décorant les pyramides rostrales, les écus, boucliers, plastrons, lambrequins et armes diverses, qui fournissent les décors héraldiques et militaires, les guirlandes, draperies, médaillons, cartouches, phylactères, cabochons, etc., et tant d'autres objets dont se compose l'alphabet du décorateur. Les arabesques qui tapissent les murs des monuments mauresques rappellent le dessin de tissus, et il y a tel de ces dessins géométriques, qui reproduit fidèlement le point de dentelle dit *fond de la Vierge*.

On voit l'architecture emprunter parfois à la construction même le décor de son ouvrage. Telles sont les myriades de petites voûtes de trois ou quatre pieds, se combinant ensemble comme des cristaux, qui décorent les coupoles des salles des *Deux Sœurs* et des *Abencerages* à l'Alhambra de Séville, ou les imbrications et carreaux tracés en peinture sur les murs gothiques, et rappelant, sans vouloir le simuler, l'appareil de la maçonnerie ; ou les créneaux en miniature qui dentellent la crête de la corniche d'un meuble, ou les fenestragés gothiques reproduits dans des panneaux de menuiserie. Citons encore le petit temple d'Isis qui tient lieu de chapiteau à certaines colonnes égyptiennes.

Nous distinguons les formes d'imitation de ce genre, des formes de structure fictive, parce qu'elles ne sont qu'une reproduction idéale et conventionnelle des constructions réelles, faites ordinairement à une échelle réduite, figurant à titre purement décoratif. Parfois il y a peu d'écart, ou même coïncidence entre les deux genres.

b. *Imitation de la nature.* — La nature, inanimée ou vivante, offre à l'artiste, dans ses trois règnes, une multitude de modèles admirables. Les ressources sont inépuisables.

Le règne minéral lui-même nous fournit des sujets de décor peut-être trop négligés. Sans parler des étoiles rayonnantes, des rayons flamboyants, et autres nobles figures, que l'iconographie païenne ou chrétienne emprunte au monde sidéral, combien de combinaisons régulières et géométriques, en même temps que riches et variées, nous offrent, par exemple, les cristaux. Quoi de plus admirable, que les flocons, aux éléments étoilés, que forme la neige en tombant du ciel, et dont les dessins changent avec la température (1).

Les nuées légères et leurs gracieuses ondulations ont été, au moyen âge,

(1) Voir RUPRICH-ROBERT, *La Flore ornementale*.

interprétées en nébules d'une manière admirable, pour servir dans la sculpture et dans la peinture de support aux figures de saints. D'un autre côté les *postes* ou *flots grecs*, courant sur les frises des temples antiques, ont exprimé d'une manière idéale le déferlement des vagues.

Mais c'est surtout le règne *végétal*, qui approvisionne abondamment l'art décoratif de motifs intéressants. L'expression de la vie ajoute en eux son charme, à la complexité et à la régularité des formes; George Sand a appelé les grands arbres « des monuments qui *vivent et progressent* ». On a dit que les minéraux *croissent*, que les végétaux *vivent*, que les animaux *sentent*; autant de degrés dans l'échelle de l'expression esthétique.

La flore ornementale fait partie de la langue des peuples; chaque civilisation a ses types consacrés. Les Assyriens et les Égyptiens ont eu une prédilection particulière pour la plante du lotus et pour sa fleur plus ou moins épanouie, les Grecs et les Romains, pour l'acanthé si décorative. Les peuples d'Occident ont créé à l'époque romane une flore idéale toute conventionnelle, et à l'époque gothique ils ont interprété les plantes les plus familières des bois et des vergers.

A toutes les époques, sauf en notre siècle déshérité où les procédés mécaniques ont étouffé les créations artistiques, la flore ornementale greffée sur l'architecture s'y épanouit plantureusement. Les frises antiques se tapissent de rinceaux enroulés; des fleurons amortissent les multiples saillies aiguës des édifices gothiques, dentelant les clochetons, hérissant les crêtes; des arabesques, nommées grotesques, tapissent les pilastres de la première renaissance; des festons et des guirlandes sont ajoutées aux façades des derniers siècles, comme une plantureuse surperfection. Partout la flore sculptée rehausse et égale l'architecture ancienne.

De nos jours la moulure sèche et banale domine trop dans la décoration monumentale. Mais la flore décorative de l'avenir jette déjà ses pousses fécondes. Il y a trente ans que feu Ruprich-Robert a inauguré dans les écoles de dessin de la ville de Paris ses belles études de la flore ornementale, et un quart de siècle que les écoles de Saint-Luc remettent en honneur les procédés des suaves ornemanistes gothiques.

Mais les plus puissants des ornements sont fournis par le *règne animal*. Les anciens et surtout les Orientaux ont excellé à en tirer de grands effets. Les rochers taillés des Hindous sont couverts d'une décoration animale exubérante et fantastique; la matière inerte semble vouloir s'y confondre à la fois avec la nature vivante et avec la divinité. Chez eux, la forme animale affecte non seulement le détail, mais aussi parfois l'ensemble d'un édifice.

Si nous étions tentés de mépriser les Hindous, pour ces enfantillages architectoniques, nous ferions bien de nous rappeler humblement que, d'après les projets d'Alavoine, dressés sur l'ordre de Napoléon, la fontaine que l'empereur voulait élever sur la place de la Bastille avec l'airain

des canons qui seraient pris sur les Espagnols, aurait eu la forme d'un colossal éléphant. Plus saisissante encore est l'architecture quasi toute vivante des Khmers, dont les murs d'enceinte ont pour contrefort des monstres terrifiants.

Mais ce n'est pas là qu'il faut, dans l'antiquité, chercher des modèles; c'est plutôt en Assyrie, en Perse, en Égypte et en Grèce. La *lionne blessée* de Ninive, que conserve le Musée britannique, la *frise aux lions*, découverte à Suse par M. et M<sup>me</sup> Dieulafoy, le sphinx de Giseh, les mufles qui interrompent les cimaises des temples grecs, voilà des chefs-d'œuvre qui n'ont guère été dépassés par les sculpteurs d'aucune époque, ni dans la faune hybride et fantastique des Romains, ni dans la faune mystique des gothiques.

Les modernes continuent à styliser l'animal en mille motifs gracieux, depuis les aigles éployées qui silhouettent les épis de leurs clochetons, jusqu'aux lions couchés qui veillent aux flancs de leurs perrons. Mais ils n'atteignent pas souvent à la majesté monumentale des anciens. C'est le cas, par exemple, du grand perron de la Bourse de Bruxelles, où, comme on l'a dit spirituellement, des lions civilisés mènent en laisse des hommes sauvages.

Enfin c'est surtout la *figure humaine* qui anoblit l'architecture, et y ajoute l'expression la plus haute du décor sculptural. L'Égypte antique l'a stylisée avec majesté, la Grèce en a fixé des types admirables.

On remarque qu'aux plus belles époques elle s'unit plus intimement à la construction, tantôt dans les personnes des cariatides, des persiques et des atlantes, véritables supports anthropomorphes, tantôt dans des culs de lampe historiés portant des encoibellements, ou des figurines pittoresques hissées sur des pinacles, ou encore dans de solennelles rangées de statues alignées aux flancs ébrasés des portails gothiques, si bien incorporées au monument, qu'on se demande, si c'est la pierre qui s'est animée, ou l'être vivant qui est devenu un organe lapidaire.

A son tour la Renaissance loge de gracieuses figures humaines dans ses nombreux médaillons, ressuscite les cariatides, ou les change en termes et en gaines; souvent aussi elle couche des couples plus ou moins décents sur les rampants des pignons, elle sème ses génies ailés et ses petits cupidons le long des frises, et garnit ses fastueux portiques de statues quelquefois un peu lestes.

## II. — PRINCIPES DU BEAU.

Avant d'aller plus loin et de porter un jugement sur ces différentes formes que je viens d'énumérer et de classer, il est nécessaire que nous nous mettions d'accord, si possible, sur des principes esthétiques, ou que, du moins, j'indique ceux que j'adopte pour en faire la base de mes appréciations.

On admet deux genres de beau : le beau matériel et sensible, directement perçu par les sens, et le beau intellectuel, qui ne peut se percevoir sans les sens, ni avec les sens tout seuls.

L'émotion esthétique intellectuelle est causée par les objets qui sont pourvus d'expression, c'est-à-dire, qui révèlent par leur aspect, et notamment par leurs formes, une idée, un sentiment.

Cette émotion est sympathique, elle nous fait goûter la beauté, si la chose invisible exprimée par les formes visibles se révèle à notre esprit comme conforme à la loi propre de l'objet. De là cette définition de l'abbé Gaborit, que nous adopterons : « La beauté, c'est l'expression de l'activité qui s'est développée conformément à la loi. »

Si l'activité dont il s'agit est la puissance divine, elle est créatrice et engendre le sublime. Si cette activité est naturelle, elle engendre la beauté que les uns ont appelée le beau organique (1), d'autres le gracieux (2).

Si cette activité est humaine, elle produit le beau artistique, que nous avons spécialement à considérer.

Quant à la loi dont il est ici question, il s'agit de la loi propre à l'objet, de l'ensemble des conditions requises, pour qu'il corresponde parfaitement à sa fin. L'activité doit être entièrement conforme à la loi, pour que le plaisir soit complet; pour que le plaisir soit intense, il faut que cette activité soit exprimée de manière à nous impressionner vivement.

En architecture, l'activité en jeu est celle de l'intelligence du praticien, s'exerçant suivant la loi, c'est-à-dire suivant les principes et les règles de son art. Cette activité, sinon en elle-même, du moins dans les traces qu'elle a imprimées dans l'œuvre, est perçue par l'intelligence du spectateur, et c'est là que git l'émotion esthétique, la jouissance du beau.

Je ne crois pas avoir à établir davantage ces principes, admis, je pense, par la plupart des philosophes, à savoir, la nécessité d'une activité exprimée, et d'un acte de perception intellectuelle, pour engendrer un plaisir esthétique; et en outre la nécessité, que cette activité soit conforme aux lois particulières et générales qui la régissent, pour que ce plaisir soit complet et pur.

Appliquons maintenant ces principes généraux aux œuvres d'art et particulièrement aux œuvres d'architecture.

L'activité en jeu est donc celle de l'intelligence de l'artiste, celle qui s'est développée pendant ce moment intéressant, où, courbé sur ses plans, l'architecte a en quelque sorte enfanté un édifice et produit une espèce de création de son intelligence. Cette activité, conforme à la loi, c'est-à-dire aux formules de la science, au vœu de la convenance, aux règles de la raison et de la morale, à la fin de l'œuvre, qui s'est donné carrière en tenant compte de toutes les

(1) NAVILLE, *L'Art au moyen âge*,

(2) GABORIT, *Le Beau dans la nature et dans l'art*.

circonstances contingentes, cette activité, dis-je, s'est incarnée dans les formes générales et dans la structure intime de l'édifice. Quand celui-ci est construit, cette activité s'y reflète, elle y reste visible dans les formes extérieures, elle continue à briller aux yeux du passant. Le monument, s'il est un chef-d'œuvre, porte pour toujours l'empreinte du génie de l'auteur.

L'activité conforme à la loi, engendre nécessairement l'*harmonie*, qui git dans les proportions parfaites, et qui est une condition essentielle de la beauté : *ergo pulchrum in debita proportione consistit*.

Or on peut dire que la beauté réclame une triple harmonie, savoir : l'harmonie de l'objet avec son but, l'harmonie des parties de l'objet entr'elles, l'harmonie de l'objet avec son spectateur.

Les deux premières conditions réalisent l'utilité, la convenance, et d'autre part, la pureté des formes, la solidité, c'est-à-dire tous les éléments de la *beauté* considérée dans un sens *absolu*.

Si nous constatons les rapports exacts de la composition d'un édifice avec sa destination, son programme, le lieu, le temps, la nature des matériaux, les règles techniques de l'art, les exigences de la raison, voire même de la morale, nous y trouverons la *juste proportion* de chaque partie à l'ensemble, et du même coup leur harmonie réciproque. L'objet fournit donc à nos yeux comme la solution rigoureuse d'un problème bien posé, nous devons regarder l'œuvre comme réalisant la beauté.

Cependant cette constatation pourrait être malaisée, possible seulement pour les spécialistes. Or l'œuvre doit plaire au public, autant que possible impressionner tout le monde.

Il reste à réaliser la troisième condition, qui est celle de la *beauté relative*. Nous devons tenir compte, nous artistes, de la disposition d'esprit du spectateur, je dirai presque, de l'imperfection de ses organes. Pour nous faire comprendre de lui, nous devons recourir aux *formes d'expression*, symboliques ou décoratives propres à être perçues par lui.

L'architecte doit rendre l'expression de son œuvre claire, et même intense. Cette expression doit être réalisée dans un mode approprié aux aptitudes esthétiques du spectateur. Il ne suffit donc pas que l'expression soit sincère, il convient encore qu'elle soit convenablement accentuée.

La construction apparente demande à être poétisée, en quelque sorte, par la forme artistique, qui parle aux yeux avec éloquence, et qu'on a si bien nommée le sourire de la matière.

Tel est le rôle des symboles et des ornements, spécialement de la *décoration*, laquelle n'est que le *développement expressif des formes construites*, adapté à l'esprit du spectateur.

Qu'elle soit symbolique ou purement ornementale, la décoration doit être expressive. Elle doit offrir quelque chose de saisissant. Si une œuvre d'art exige beaucoup de temps et de travail pour être appréciée entièrement, elle doit cependant, comme dit L. Reynaud, produire sur nous une vive impression au premier coup d'œil.

## III. — APPRÉCIATION DES FORMES.

Observons tout d'abord, une fois pour toutes, que les formes jugées les meilleures, en principe, peuvent être, en pratique, réalisées d'une manière défectueuse. Une œuvre peut avoir été bien conçue et mal exécutée. Une forme que nous sommes amenés à proclamer excellente en son genre, peut être malheureuse en elle-même. Nous nous bornerons donc à apprécier des genres et des catégories de formes, non pas des formes précises et particulières. Il reste entendu que pour réaliser le beau, il ne suffit pas de suivre les principes, il faut encore les appliquer avec talent. Nous allons donc apprécier des catégories de formes, indépendamment de la valeur particulière que par elles-mêmes elles peuvent offrir selon l'habileté de l'artiste.

Cette réserve faite, reprenons la collection des genres de formes et examinons leur valeur esthétique à la lueur de nos principes.

Les deux premières catégories comprennent les formes de *convenance et de structure*, c'est-à-dire, les formes essentielles et indispensables, les formes dominantes, tandis que les formes *d'expression* constituent généralement les traits secondaires et accessoires de l'œuvre.

*Formes de convenance.*

Si en outre nous comparons celles des deux premières classes, il faut remarquer que les unes répondent aux *besoins*, et les autres, aux *moyens*, et qu'elles ont, les unes et les autres, la valeur respective correspondante. Comme le but ou le besoin prime et commande le moyen, il importe que la forme de convenance domine; la perfection consiste dans leur accord avec les formes de structure. Cette perfection est un idéal, qu'il est souvent impossible d'atteindre, en égard aux conditions accessoires relatives à la solidité, à la nature des matériaux, à des circonstances particulières. Nous en avons vu un exemple dans le Panthéon romain.

Quoi qu'il en soit, la convenance étant relative au but, à la fin de l'œuvre, toute forme qui s'en inspire est plausible en principe, toute forme qui la réalise pratiquement est bonne en soi; la perfection est d'y satisfaire pleinement; l'idéal, de concilier les formes de convenance avec les formes de structure.

Nous concluons donc que les formes de convenance sont essentiellement bonnes et ne peuvent que contribuer à la beauté.

*Formes de structure.*

*Structure réelle.* — Parmi les formes de structure, nous avons distingué d'abord celles de *structure réelle*. Il est évident que ce sont là, par excellence, les formes qui engendrent *l'expression d'une activité conforme à la loi*.

Une forme de structure exprime directement une activité intellectuelle. Si cette activité exprimée est celle-là même, qui a réellement été développée dans l'œuvre, l'expression sera le reflet d'un organisme, elle sera sincère et profonde. La construction paraîtra ce qu'elle est, car elle sera ce qu'elle paraît, « elle racontera sa petite histoire » selon une jolie expression, familière au tant regretté baron Bethune.

« Il y a deux règles, dit M. C. Howard-Walter de Boston, pour faire un bel édifice : 1<sup>o</sup> développer pleinement et habilement les éléments nécessaires de la construction — 2<sup>o</sup> user de formes qui accentuent l'organisme de l'ouvrage. — Par dessus tout une construction est un organisme, dont chaque partie doit accomplir sa fonction, non seulement en apparence mais en réalité, et le tracé d'architecture est chargé de montrer sans tromperie comment chaque fonction est remplie (1). »

Un édifice, en effet, constitue un véritable organisme, qui a quelque chose de la vie des êtres créés. Le corps humain nous plaît non seulement par ses formes plastiques et leur mobilité, mais encore, comme le remarque Viollet-le-Duc, par cet appareil de la vie, qui se révèle à travers l'enveloppe diaphane de la chair. Il y a dans l'appareil d'un bel édifice quelque chose de cette exquise transparence. Les assemblages permettent à la pensée de pénétrer au plus profond des massifs des murs, comme les nerfs et les muscles courant à fleur d'épiderme nous dévoilent le système de l'organisme humain. Un ouvrage d'art sera plein d'expression, d'intérêt et de charme, si ses formes extérieures sont une enveloppe transparente de sa structure, si elles réfléchissent l'organisme intérieur et l'activité intellectuelle de l'homme qui l'a conçue.

L'aspect des êtres vivants est toujours expressif et leur expression git dans l'accord des formes avec les fonctions de l'organisme. « Nous voyons, dit M. Boileau, raisonnant en architecte sur la question des formes, nous voyons sur la figure d'un interlocuteur se manifester certaines de ses plus intimes pensées; un pli des chairs, une pâleur ou une rougeur insignifiantes, l'éclat fugitif d'un regard suffit pour que notre esprit, renseigné par nos yeux, suive sans s'égarer un dédale d'impressions; nous connaissons aux pincures des ailes du nez, à l'affaissement de l'épiderme, aux tons plus ou moins mats et livides de la peau, la morbidité d'un être vivant (2). » Des signes non moins précis nous révèlent la vigueur et la santé. De même un ouvrage d'art sera plein d'expression, d'intérêt et de charme, si ses formes extérieures sont une enveloppe transparente de sa structure, si elles réfléchissent l'organisme intérieur et l'activité intellectuelle développée par l'homme qui

(1) *Technology Quarterly*, étude traduite par M. Roux dans *L'Architecture*, année 1890, p. 438.

(2) Voir *L'Architecture*, année 1891. — M. Boileau, fils, est l'auteur d'une théorie esthétique que l'on pourrait appeler la théorie des formes construites et qui est à peu près diamétralement opposée à celle-ci. J'ai présenté une réfutation de sa doctrine dans la *Revue de l'art chrétien*, année 1891, p. 387.

la conçue, activité saine, vigoureuse et puissante. C'est un charme qui fait défaut, par exemple, à notre nouvelle architecture en ciment, réduite à l'emploi systématique de formes de structure fictive et transposée.

Un ouvrage dont la structure est apparente se lit en quelque sorte comme un livre ; c'est un syllogisme en pierre. Il nous montre à découvert les traces de la conception de l'architecte, les combinaisons de son esprit ingénieux, les ressources de son art, parfois même l'empreinte de son génie. Nous y suivons de l'œil un travail intellectuel dont l'expression même nous procure le plaisir esthétique.

L'auteur peut bien, comme le littérateur le fait souvent, nous cacher parfois certaines de ses ressources et ce qu'il y a d'aride dans son labeur, ne mettre en lumière que des formes correctes et châtiées en dérochant aux yeux des complications accidentelles et des expédients de métier ; mais du moins ce qu'il nous montre doit, en dépit de ce qu'il nous cache, nous renseigner sur l'ensemble de ses moyens.

C'est, après la convenance, à la structure, et à la structure réelle, s'appliquant aux données de convenance inhérentes au programme, qu'il appartient d'engendrer les grandes lignes qui silhouettent un monument. C'est ce qui se remarque aux belles époques. Le contraire se produit, comme une anomalie, aux époques de décadence.

« Si nous examinons, dit V. Hugo, l'aspect général de l'art du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, nous remarquons le même phénomène de décroissance et d'étiologie. A partir de François II, la forme architecturale de l'édifice s'efface de plus en plus et laisse saillir la forme géométrique... Les belles lignes de l'art font place aux froides et inexorables lignes du géomètre (1) ». Or, n'est-il pas de l'essence même de l'art, comme le dit M. P. Santenoy, « de satisfaire la suprême raison, et la parfaite convenance (2) d'une œuvre architecturale à sa destination, sans emploi de ces mensonges, qui ont fait le bonheur des architectes dits classiques des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles ; n'est-elle pas le but que doit se proposer tout artiste digne de ce nom (3) ? »

Cette conséquence logique d'un raisonnement qui me paraît rigoureux pourra effrayer des personnes, justement désireuses de rencontrer dans un

(1) *Notre-Dame de Paris*. — Nous nous servons des expressions du grand poète, plutôt à cause de la belle expression que nous y trouvons de notre pensée, qu'à titre d'appui qu'y trouverait notre thèse. Il résulte du contexte que la pensée de V. Hugo différerait de la nôtre, et nous osons penser qu'elle était moins juste en l'occurrence.

(2) P. SAINTENOY, *L'Émulation*, 1892, col. 3.

(3) La théorie des *formes rationnelles*, que nous avons l'honneur de défendre, a eu pour apôtres les Viollet-le-Duc en France, les Welby-Pugin en Angleterre, les Jean Bethune en Belgique. Ch. Blanc, L. Reynaud, lui ont rendu hommage ainsi que feu Pauli et Hendrickx, MM. A. Baudot, L. Magne, E. Corroyer, P. Sédille, Planat, Roux, Chabat, Rivoalen, bien d'autres architectes français, MM. Cuyppers, Saintenoy, Helleputte, Combaz, Verhaegen, Baeckelmans, etc., en Belgique en sont partisans décidés, ses adeptes ne se comptent plus en Angleterre et en Amérique.

monument certaine beauté majestueuse due à la grandeur même de ses dimensions, beauté tellement impressionnante, qu'elle semble en quelque sorte atteindre au sublime.

La théorie qui précède ne va pas à l'encontre de ce sentiment légitime : car l'utilité positive qui doit inspirer directement la conception d'un édifice, sous peine de voir ses formes devenir illogiques et par suite défectueuses, cette utilité n'est pas d'ordre exclusivement matériel, et une certaine grandeur est parfois réclamée par la destination noble et élevée de l'œuvre.

Mais revenons aux formes de structure.

*Correction des formes de structure.* — Si les formes de structure réelle sont celles qui peuvent produire la véritable beauté dans l'ordonnance générale d'un édifice, encore faut-il, pour que ce but soit atteint, qu'elles soient parfaitement conçues, *développées conformément à la loi*. Il faut avant tout qu'elles soient correctes en elles-mêmes, que la structure qu'elles expriment soit conforme aux règles de l'art. En outre elles doivent être convenablement marquées, fidèlement mises en relief. Quelques exemples donneront une idée de l'abus qu'on peut en faire.

On peut accuser d'une manière *inexacte et malheureuse* des formes propres à une *construction rationnelle* et correcte. Dans une arcade appareillée, parmi tous les claveaux, celui du milieu joue un rôle à part : il est *la clef du système*. Aussi le met-on souvent en relief, par une décoration spéciale ; on lui donne une légère saillie sur l'ensemble de l'arc, on taille sa face en diamant, etc. Mais ce n'est pas une raison pour en faire un lourd et monstrueux vousoir, comme cela arrive très couramment, car, en somme, il n'est pas essentiellement différent des autres claveaux ; il se place le dernier, il clôt le système, mais il ne fonctionne pas d'une autre manière.

Il est, d'autre part, des modes de construction qui, pour être réels, n'en sont pas moins vicieux ; alors on n'a aucune bonne raison de les mettre en évidence. A la fin de l'époque gothique les constructeurs de voûtes en sont venus à des tours de force plus étonnantes que logiques. Ils ont suspendu dans les airs *des clefs pendantes* colossales et absurdes, qui, au lieu de rassurer l'œil, causent aux spectateurs un genre particulier d'émotion que je suis tenté d'appeler *l'angoisse esthétique*. Les gracieuses clefs de voûtes de l'église de Fontaine-en-Somme tiennent suspendues dans les airs des statues de saints, que l'on ne peut regarder qu'avec inquiétude.

D'autre part, le bon sens dit qu'on ne peut pas indiquer dans un même ouvrage *deux genres contradictoires de structure*.

Ainsi, l'on peut amortir une baie cintrée soit par une archivolte à moulures continues, soit par une arcade appareillée. Le second mode est le plus rationnel ; le premier, qui est une forme de structure fictive, ainsi que je l'ai montré, a une moindre valeur esthétique.

Mais que dire d'une arcade, qui offre, comme on le voit trop souvent, cette

étrange combinaison d'une moulure courante d'archivolte interrompue par de lourds claveaux ? Voilà bien plus et bien pis qu'un pléonasme artistique ! Ce procédé relève d'un style qu'on pourrait appeler celui du *coup de poing dans l'œil*.

Le défaut dont je parle a été le point faible de l'architecture des Romains. Ce grand peuple est admirable dans ses colossales constructions édilitaires. Mais s'il a eu des constructeurs d'élite, il n'a guère eu d'artistes. Ses monuments sont comparables, dit Viollet-le-Duc, à un homme vêtu. Il y a l'homme, il y a l'habit. Otez le décor, la structure reste tout entière. C'est le trait caractéristique du Colisée de Rome, qui accuse dans son imposante façade, simultanément, deux systèmes contradictoires : celui de l'arcade, qui est la vraie structure, et celui de la platebande, qui n'est qu'un vêtement superficiel.

*Structure fictive.* Des formes de *structure fictive* font apparaître l'idée seulement d'une activité supposée, d'une activité peut-être intéressante, vraisemblable, mais qui n'existe que dans l'imagination de l'architecte. Appliquées aux *grandes lignes*, elles nous cachent l'organisme véritable sous une fausse enveloppe. Elles nous montrent une apparence mensongère de structure, elles expriment une idée absente de l'ouvrage, elles produisent l'aspect d'un corps sans âme, l'effet d'un beau masque sur un visage vivant.

Les lignes d'une construction simulée font de certaines façades monumentales comme un déguisement, qui dissimule la distribution intérieure, et qui parfois est en contradiction avec la disposition en plan. Louis XIV avait chargé l'architecte Hardouin Mansard, d'élever autour de la place Vendôme, *pour la décorer*, des façades, qui furent l'idéal de ce genre ; on dut les démolir plus tard, par suite de l'impossibilité d'élever après coup derrière ces décors en maçonnerie des locaux utiles. C'était construire de *dehors en dedans*.

Dans ces conditions les formes de structure fictive sont vicieuses. Elles peuvent en elles-mêmes avoir de grands mérites par la pureté des profils, par la finesse du travail, par la grâce et la correction du dessin, par la richesse des combinaisons. Elles n'en appartiennent pas moins à une classe de formes, qui doivent être en principe proscrites de l'architecture bien comprise, en tant qu'elles indiquent une structure générale différente de la structure réelle.

Faut-il cependant condamner absolument l'usage des formes de structure fictive ? On aurait tort d'aller jusque-là.

Si elles ne remplissent qu'un rôle *secondaire*, et si en même temps elles sont *développées dans le sens de la structure réelle*, elles peuvent avantageusement servir d'ornement. Elles permettent alors de donner une apparence de structure idéale aux parties de la construction dénuées d'appareil, massives et en quelque sorte *non organisées*, qui sans elles auraient peut-être quelque chose de brutal, et auxquelles elles ajoutent comme un prolongement de la structure. Elles peuvent, sans chercher à nous faire illusion sur

le système de la bâtisse, introduire un surcroît de richesse, élever l'expression à un degré plus intense. Elles rentrent alors dans la catégorie des formes d'expression.

*Conclusion.* Nous concluons que le système général de la composition d'un édifice doit être traduit par les formes apparentes de la *structure réelle*, greffée sur les *formes de convenance*; que les formes de *structure fictive* doivent être réduites à un rôle accessoire et purement décoratif, n'affecter que les *membres secondaires* et être développées *dans le sens de la structure réelle*; jamais elles ne peuvent se substituer à celles-ci.

Enfin, en tous cas il importe à la beauté que les formes de structure *ne soient point transposées*. C'est évidemment contraire au bon sens et aux règles de l'art.

#### *Formes transposées.*

Les *formes transposées* dérivent de l'imitation, qui nous fait copier machinalement des « motifs » sans les raisonner. Elles dissimulent la structure réelle bien plus que les formes de structure fictive; elles font intervenir des traits empruntés à une matière qui n'est pas mise en œuvre, à une technique étrangère, à des objets qui n'ont qu'un rapport éloigné avec le but poursuivi. L'expression, condition de la beauté, en est fatalement absente: comment voudrait-on que le passant apprécie une forme, que l'architecte n'a pas comprise lui-même?

Que signifient, par exemple, les espèces de panneaux saillants en forme de tabliers, qui pendent si souvent au-dessous des seuils de fenêtres, ou ces pendeloques, imitées des gouttes des triglyphes doriques, que, se copiant l'un l'autre, nos académiciens fourrent partout sous les consoles et sous les moulures saillantes?

Il serait aisé de prouver, que l'encadrement à crossettes de certains chambranles de fenêtres descend en ligne directe, par une imitation défectueuse et incomprise, d'une forme de structure réelle employée avec beaucoup plus d'intelligence par des barbares, les Pélasges des temps héroïques.

Nous bordons de balustrades l'égout de nos grands combles, parce que les Italiens ont eu au xvi<sup>e</sup> siècle la fantaisie de se promener sur les terrasses de leurs palais à la faveur d'un ciel élément. Voilà autant de résultats de la transposition des formes.

Il est évident, que la transposition des formes est ordinairement fatale à l'expression, puisqu'elle imprime à une œuvre le caractère propre à une autre.

Les formes transposées sont dues à une permanence dans l'usage de formes plus ou moins surannées, formes quelquefois consacrées par une tradition que l'on tient pour respectable, plus souvent reproduites à l'aveuglette par l'esprit de routine.

Ces formes abondent dans l'enfance de l'humanité chez les peuples peu

doués et que nous considérons comme inférieurs au point de vue de l'art. Tels sont surtout les Hindous, dont l'architecture est à la fois merveilleuse par les débordements de l'imagination, et grossière quant à la technique et à la pureté des formes. Chez eux vous rencontrez des exemples brutaux de transposition de formes. Chacun peut voir, par exemple, dans le musée de moulages, et notamment au Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, le tope de Sanchi, avec son mur d'enceinte en pierre qui, par ses formes ajourées, est la copie servile d'une barrière en charpente. Quant au tope lui-même, c'est un tumulus unéraire, transformé en une sorte de coupole, posée sur un soubassement bas. Si nous considérons le Dagouba, nous y reconnaitrons une transposition des formes du tope ; le soubassement est devenu un cylindre élevé, une sorte de tour, et le tumulus, une coupole qui couronne celle-ci. Plus tard le parasol qui primitivement ombrageait l'autel terminal, exécuté en pierre, est devenu comme une seconde coupole plus petite. La niche de Bouddha ménagée dans le flanc du Dagoba primitif se développe et embrasse plus tard presque toute la hauteur du monument, qui finit par être l'équivalent d'un retable d'autel au fond du temple. Celui qui a élevé le Dagoba d'Ajunta, ne se doutait certes pas qu'il reproduisait, en des formes altérées et idéalisées, l'image du tertre funéraire.

Mais ne nous hâtons pas de jeter la pierre aux Hindous ; regardons plutôt autour de nous.

Au xvi<sup>e</sup> siècle a été créé en Italie le baluste en pierre, qui est, nous l'avons montré, une altération du pilier par suite d'une double transposition de formes. Il n'y a peut-être pas d'exemple plus frappant d'un abus, qui abonde tout spécialement à la Renaissance.

Les gothiques eux-mêmes ont parfois changé leurs matériaux et leurs procédés sans modifier suffisamment des formes, devenues traditionnelles au sein des corporations. Les traditions d'ateliers sont précieuses au point de vue de la conservation des bonnes méthodes, mais leur danger est la routine inconsciente. Nous ne devons pas confondre les pratiques abusives de l'époque de la décadence, avec les admirables exemples que nous ont donnés les grands maîtres du moyen âge.

Nous avons déjà signalé le fâcheux emploi des formes architectoniques dans le mobilier en bois du xv<sup>e</sup> siècle. Il est intéressant d'étudier, au point de vue des formes de structure réelles, fictives et transposées, les façades des maisons flamandes. La maison brugeoise, dans son type le plus ancien, avec ses travées verticales de fenêtres, abritées sous des décharges apparentes bien accusées, avec ses baies profondes et ébrasées, séparées par des piles massives correspondant aux charges des sommiers qu'accusent des ancrés apparents, est un modèle de construction modeste, mais saine et élégante. — La maison gantoise du xv<sup>e</sup> siècle, au contraire, avec ses rangées horizontales de claires-voies continues, à fleur de mur, avec ses étages en surplomb

sur le rez-de-chaussée, offre un exemple de transposition à la construction en pierre des formes des façades en pans de bois. Aussi faut-il louer hautement le baron Bethune et l'École de Saint-Luc d'avoir adopté le premier type de construction comme base de l'étude des constructions en briques flamandes.

Nous nous sommes montré indulgent pour quelques formes transposées, mais en principe, absolument hostile à cette catégorie de formes. C'est que la transposition des formes nous éloigne d'autant plus de l'expression voulue, que le *type emprunté est plus étranger*, soit à la fin, à la destination de l'ouvrage, soit à la nature et à la technique de la matière, soit à la fonction du membre.

La transposition d'une matière à l'autre peut n'offrir qu'un mince inconvénient au point de vue de la logique, et par conséquent de la satisfaction de l'esprit, comme par exemple, dans les temples grecs où le marbre, débité en longs monolithes comme des poutres, joue un rôle assez analogue à celui des sommiers de bois.

Dans les maisons flamandes du commencement de la Renaissance, les claires-voies à croisées légères constituent une sorte de menuiserie en pierre très bien conçue, quoique moins parfaitement appropriée à la maçonnerie que les fenêtres brugeoises. Les encorbellements des étages, difficiles à justifier, sont cependant ménagés d'une manière originale, intelligente, et les arcatures qui les supportent sont une judicieuse modification des amortissements primitifs formés par des consoles de bois.

Dans l'un et l'autre cas on modifie la matière, sans remanier suffisamment les formes, mais celles-ci sont interprétées avec un sentiment parfait de la technique. Mais voici des exemples moins plausibles.

Les classiques ont souvent méconnu la fonction des membres d'architecture en traçant leurs profils, et transposé à l'un le tracé qui est propre à l'autre en vertu de sa fonction. Ainsi, ils ont généralement confondu deux membres très distincts : le *cordón larmier* et la *corniche*. Ils confondent de même l'*allège* et le *soubassement*, le *pilastre* et le *contrefort*. Ils mettent la corniche à tous les étages. Le cordon larmier classique comporte ordinairement une cimaise, au moins élémentaire, et offre toute la saillie voulue pour un cheneau. L'*allège*, qui ne devrait offrir qu'un mur léger en retraite sous l'abri de la baie, offre parfois une saillie monstrueuse par rapport à l'épaisseur totale du maître mur; on en voit aux façades postérieures des ministères à Bruxelles, qui prennent avec ridicule l'importance d'un majestueux cénotaphe.

Cherchons nos exemples dans un autre style, à l'ancienne Bourse d'Anvers, ou dans le portique de la Bourse actuelle qui reproduit l'ancien. Les cintres des arcades sont *trilobés*, sans arc majeur. Tout ingénieur reconnaîtra que le trilobe n'est pas une forme de cintre stable; il est absurde dans ce cas-ci. A cette forme abusive on est parvenu par des transpositions

successives. A bon droit les gothiques avaient inscrit, à titre d'ornement, dans un cintre d'arcade, deux redents donnant à la baie un contour trilobé; ces redents n'avaient rien de commun avec l'arc proprement dit, en tant que membre d'architecture. Cette forme, plus riche de dessin, fut impunément reproduite comme cintre principal, dans des arcatures aveugles. Mais finalement des architectes décadents, amateurs de difficulté et même de paradoxe, ont réalisé par artifice cette forme rebelle aux lois de l'équilibre. Seulement, il n'y a ici de transposition de forme, que du contour accessoire, au principal, d'un même membre d'architecture.

Bien plus graves sont les cas où les formes sont puisées en dehors de la matière, de la technique, de la fonction des membres d'architecture.

Ainsi, les colonnes des galeries du palais des princes-évêques de Liège ont des fûts renflés à l'instar de panses de vases, comme certains balustres. Comme nous l'avons déjà constaté, cette corruption de forme est l'effet d'une pure fantaisie. Encore, entre le vase et le balustre, y a-t-il certaine analogie; ce sont deux formes massives, deux formes de révolution autour d'un axe. Mais suivons les altérations étranges, que successivement engendre la routine: bientôt l'on supprimera de ce motif tout ce qu'il a de plausible ou d'acceptable, pour ne conserver que l'élément étranger, à savoir le profil même du vase. Voyez les balustres du grand escalier du château de Versailles, et de cent autres d'ailleurs: ce ne sont plus des fuseaux, tournés comme le sont des vases; ce sont des panneaux plats de ferronnerie ajourée, imitant opiniâtrément le vase, par ses délinéaments, sans rien garder de ce qu'il y a de commun et de logiquement analogue entre un montant et un vase.

Citons encore ces encadrements de fenêtres à moulures continues, agrémentés de couronnements fleuris, qui semblent avoir eu pour modèle une glace de Venise et son cadre de bois doré; et enfin les casques métalliques qui forment, dans la coupole des Invalides, le curieux déguisement des lucarnes.

Remarquons encore que jusqu'ici nous ne considérons que la forme de structure, la forme propre d'un membre d'architecture, et non point son décor, lequel peut parfaitement être puisé dans un type étranger à la construction même. Ainsi, pour ne parler que du dernier exemple cité, on comprend que des motifs militaires, casques ou autres objets analogues, fournissent les éléments d'une décoration expressive et pleine d'à-propos, dans un monument superbe élevé par un conquérant à ses vieux guerriers invalides; mais on n'admet pas volontiers, qu'une lucarne ait la forme d'un casque, pas plus que la forme d'une lucarne ne convient à un casque.

*Le Parthénon.* — J'ai dit que les formes de *structure fictive* sont admissibles dans la mesure où elles sont le complément harmonique de celles de la structure réelle. C'est une conséquence des principes exposés plus haut, qui demande à être expliquée par des exemples.

Étudions un instant quelques-unes des formes d'un monument universellement admiré, le plus beau temple de la Grèce, le *Parthénon* d'Athènes.

Une théorie qui remonte à Vitruve, qui a été combattue de nos jours, mais qui paraît devoir l'emporter définitivement, voit dans les lignes de son architecture la traduction en marbre d'une construction conçue en charpente de bois. A ce titre, la plupart de ses formes seraient, dans notre théorie, des formes transposées, par conséquent peu plausibles, nullement admirables.

Cependant ce chef-d'œuvre de l'art antique se réhabilite à nos yeux, si nous remarquons, qu'en lui-même, il est, d'une manière générale, assez logiquement ordonné comme ouvrage de charpenterie en marbre; c'est ce que j'appelle une *maçonnerie d'assemblage*.

Il faut admirer avec quelle délicatesse les cannelures peu profondes de ses colonnes, séparées par des arêtes vives, marquent le travail d'épannellement, propre à la taille du marbre; les creux sont destinés à rendre la vigueur voulue aux arêtes mousses d'un prisme à nombreuses faces. Les cannelures romaines, au contraire, ces canaux tracés sur la surface d'un cylindre et séparés par des plats, n'ont plus rien de cette valeur expressive; ils passent à l'état de vulgaire ornement.

Le chapiteau, avec sa puissante échine rappelant la silhouette d'un bras humain tendu pour supporter une charge, avec son robuste tailloir et ses annelets délicats, jetant une note vive dans l'ensemble massif, répond à merveille à sa fonction, et c'est pitié de voir comme les Romains l'ont défiguré en voulant l'embellir.

En général, l'entablement est bien conçu dans le système de la platebande. Un rationaliste comme Viollet-le-Duc n'y a trouvé qu'à admirer.

Si nous analysons la corniche, nous reconnaitrons qu'aucune partie de ses remarquables moulures n'est dépourvue d'une expression claire; on y retrouve, finement accusés, tous les membres d'une construction analogue en bois. Seulement, dans l'ouvrage primitif en charpente, les différents membres du profil appartenaient à autant de pièces distinctes, tandis qu'ici tout l'ensemble est pris dans un monolithe, toutes les parties se fondent en une masse; la structure est devenue *fictive*.

Seulement, cette forme de structure toute fictive se rapporte à la fonction réelle du membre architectonique. Elle constitue un ornement développé dans le sens de la structure réelle; le détail du profil qui éveille l'idée de la corniche traditionnelle en bois, était le plus propre à indiquer clairement une corniche, à défaut d'une forme de corniche directement appropriée à la pierre, forme qui ne devait être inventée que près de deux mille ans plus tard par les gothiques. La beauté de la corniche du Parthénon n'est plus de premier ordre comme celle des membres inférieurs, malgré l'exquise délicatesse de son profil; tout au moins a-t-elle, au plus haut point, l'expression de la fonction du membre.

Mais cette justification relative du tracé de la corniche ne s'applique nullement aux rampants du fronton, lesquels affectent exactement la même coupe. Un fronton n'est, en somme, qu'un pignon, dont les pentes ont besoin d'être protégées par une couverture bien appropriée à sa fonction, toute autre que celle d'une corniche; ces pentes ne bordant pas l'égoût d'un comble, on ne peut admettre dans leur profil ni cimaise ni larmier. La logique et les règles de l'art donneraient une solution toute autre que celle qu'a adoptée Ictinus. Sauf le respect dû aux mânes de ce grand maître, il est ici en défaut. Nous sommes en présence d'une forme *transposée*, non seulement quant à la *matière*, mais encore quant à la *fonction*, d'une forme de valeur esthétique très inférieure.

Enfin, les triglyphes qui décorent la frise sont ordinairement considérés comme une réminiscence des têtes de poutres, garnies de lattes et de cire, que comportait le temple primitif en bois; si nous admettons l'hypothèse de Vitruve, nous devons donc classer cette forme parmi celles de structure transposée. Si, avec Viollet-le-Duc, nous envisageons le temple grec comme une charpente purement lapidaire, encore faudra-t-il avouer que les triglyphes ne sont que des formes de structure  *fictive*, en tant qu'ils représentent les bouts des sommiers transversaux en marbre; car on sait qu'en réalité les solfites du temple grec ne sont pas établis au niveau de la frise.

Les triglyphes constituent une pure décoration, en harmonie avec les lignes du portique, et concourent à l'expression plus ou moins sincère du système. On serait plus satisfait d'une forme de structure lapidaire mieux appropriée et plus parfaite; mais à défaut de cette forme meilleure les triglyphes n'ont guère jamais heurté le goût des critiques. Il est vrai que le Parthénon a bénéficié pendant des siècles d'une esthétique aussi contestable qu'universellement admise.

En somme, nous nous trouvons amené à refuser à ce monument, si souvent présenté comme l'archétype de l'art, la perfection absolue qu'on lui reconnaît généralement. Mais nous ne méconnaissons pas, que dans ses principales lignes il réalise quelques beaux traits de structure réelle. Il est incontestablement le chef-d'œuvre de l'art antique, et, à tout prendre, une des merveilles de l'univers.

*Monuments gothiques.* — L'époque gothique a connu le triomphe des formes de structure réelle, dans ces cathédrales, que Victor Hugo nommait des syllogismes en pierre. Le *xiii<sup>e</sup>* siècle les a conçues dans une exquise pureté, mais le moyen âge n'a pas été exempt de routine ni d'abus dans la décoration.

Après une époque d'enfancement et de créations géniales, qui inventa des formes nouvelles et parfaitement adaptées, pour tous les membres d'un édifice, survinrent des traditions et naquirent des routines d'atelier. On reproduisit par habitude des formes qui avaient été créées par raison pure; on fit

des imitations d'après des conceptions originales; on chargea d'ornements nouveaux l'austère simplicité des types primitifs. Le xv<sup>e</sup> siècle surtout connut les défauts propres aux époques de décadence; l'art de cette période abonde en formes de structure fictive et transposée.

Entrons dans le détail.

Les fenestrelles et les clochetons qui agrémentent les flancs et les ressauts des contreforts du xv<sup>e</sup> siècle, y simulent des arcatures et des flèches: ce sont là des formes de structure fictive, plus idéales que feintes, et qui confinent aux formes décoratives. On pourrait avec raison préférer un style plus simple, offrant des repos pour l'œil, et n'admettant des formes décoratives, que comme accent mis sur les membres essentiels. Le style du xiii<sup>e</sup> siècle est autrement rationnel et grand; toutefois, dans leur ensemble, les monuments du xv<sup>e</sup> siècle, évidemment frappés de décadence, restent lisibles et harmonieux.

Mais, dans certains monuments gothiques contemporains des débuts de la Renaissance, les formes de structure fictive tapissent littéralement les murs: les arcatures aveugles se relient aux pinacles des contreforts et aux niches abritées sous des dais. La membrure étouffe sous le décor qui voile l'appareil de la construction. Nos fiers hôtels de ville flamands, aux somptueuses façades, partagent, malgré des qualités merveilleuses, le défaut de certains monuments de la Renaissance, comme la Chartreuse de Pavie.

L'abus le plus complet se produit dans le mobilier en bois, dans la dinanderie, dans les ouvrages en métal et dans l'orfèvrerie, où la forme architecturale, contreforts, pinacles, crétages, fenestrages, clochetons, arcs-boutants, gâbles, sont transposés de la pierre dans le bois, dans le laiton, dans le fer et dans les métaux précieux. Un artiste flamand, Vreedeman de Vries, a été un mauvais génie pour les fabricants de meubles, quand il a donné l'exemple fâcheux d'appliquer à la menuiserie les formes adoptées par l'architecture antique.

*Ouvrages modernes.* — L'art contemporain semble vouloir revenir avec prédilection aux formes rationnelles de la structure réelle. Mais dans le siècle précédent on a poussé loin l'orgie des formes de structure fictive.

Que dire des colonnades engagées dans nos façades en maçonnerie massive, affectant de porter un entablement, qui n'est que simulé par quelques moulures superficielles? A l'expression vraie d'un mur appareillé, se substitue le simulacre d'une colonnade aux entre-colonnements bouchés.

L'expression est plus gravement faussée, dans les façades ornées d'un ordre colossal, embrassant plusieurs étages, qui ont abondé sous Louis XV. Elles font penser à des édifices bâtis pour des géants et habités par des nains. On a été jusqu'à donner aux fenêtres mêmes la proportion colossale, quitte à les recouper ensuite par des cloisons ou par des planchers, à moitié de leur largeur ou de leur hauteur.

Il y a plus fort que cela : ce sont les frontons placés au milieu des façades et qui font l'effet d'un chapeau qu'on porterait au milieu de la poitrine ; ce sont les frontons superposés, analogues à deux couvre-chefs mis l'un au-dessus de l'autre.

Le cas le plus grave est peut-être celui des entablements régnant à l'intérieur des édifices avec toute la saillie de leurs puissantes corniches. Ces corniches, avec leurs cimaises qui sont des bordures de cheneaux, sont absurdes, puisqu'elles ne bordent pas le versant d'un vrai comble. C'est sans raison qu'elles surplombent d'une manière si disgracieuse et parfois réellement menaçante. Les Grecs se sont bien gardés de nous donner de si mauvais exemples. A l'intérieur du Parthénon il y avait des ordres de colonnes superposés, entre lesquels régnait une *simple architrave*. Dans la basilique de Fano, décrite par Vitruve, il n'y avait pas non plus de corniche intérieure.

Les formes de structure fictive les plus banales et les plus défrisantes qui se puissent concevoir sont celles qui s'étalent le long de nos rues, dans ces refends postiches tracés sur les murs enduits de crépi et donnant des airs faux de pierre de taille à un indigent plâtras.

Un bon style de façades crépiées devrait exister, il est encore à créer ; maintenant que le ciment semble jouer un rôle important comme revêtement extérieur, des formes appropriées devraient être étudiées. Tout mode de construction, si modeste qu'il soit, est susceptible de charme, et il y aurait telle manière logique et heureuse de dessiner une façade en plâtras, qui satisferait le goût le plus délicat. Le plâtras devrait en général former des champs unis, bien encadrés dans des membres en maçonnerie apparente.

Mais il n'est rien de si odieux, que cette prétention de nos gâcheurs de mortier, de tracer dans un vulgaire enduit les refends d'un appareil puissant, invraisemblable. D'ailleurs aucune illusion n'est possible, tant l'appareil est faussement conçu ; on oublie d'ordinaire les joints montants ; il ne reste que des bandes horizontales, on dirait les poutres superposées des *blockhaus*. Souvent on raccorde les joints de lit avec les joints montants des arcades et des fenêtres, de manière à dessiner des clavaux à crossettes fort laids. D'inconscients décorateurs dessinent des claveaux énormes au-dessus d'ouvertures minuscules, les clefs surtout prennent des proportions phénoménales ; j'ai vu des soubassements dénués de toute ouverture, sans soupiraux, et décorés néanmoins de ces décharges simulées.

Eh bien, il n'y a rien de blessant pour le goût comme ces vulgaires et prétentieux motifs, absolument incompris de ceux qui les emploient ; à cet égard nous sommes des barbares à côté des constructeurs d'avant la Renaissance. Jamais ces derniers n'employaient des formes d'architecture qui n'eussent leur raison d'être et leur proportion judicieuse. Là où aucun membre architectonique n'était motivé, le mur restait nu ; aussi toute ligne de construction était parlante et justement proportionnée.

Cependant il y a quelque chose de plus exorbitant que l'abus que je viens d'indiquer. C'est de voir nos constructeurs, je n'ose, par pudeur, dire nos architectes, reprendre à l'aveuglette les formes abâtardies et défigurées qu'a engendrées le décor en plâtras, et copier, dans une maçonnerie en belle et bonne pierre, ces appareils postiches, ces refends, ces claveaux monstrueux, mis à la mode par les plafonneurs, et les copier avec leurs défauts énormes dans la vraie construction en pierre de roche. Si les façades en plâtras sont des caricatures de la construction en maçonnerie de bon aloi, souvent les plus somptueuses façades en pierre de taille ont tout l'air de n'être que des simulacres de celles en plâtras.

Ici nous sommes dans la catégorie des formes transposées, de tout point injustifiables.

#### *Formes symboliques.*

*Formes d'ensemble.* — Les formes symboliques peuvent se confondre avec les formes de convenance, quand elles ont trait directement à la destination d'un édifice. Alors elles se justifient par elles-mêmes, si le programme *les comporte utilement.*

La réalisation par la construction d'une forme préconçue par raison symbolique, peut être une donnée du programme ; elle peut être imposée en quelque sorte par quelque grande idée, quelque sentiment profond, qui inspire la société dans les monuments qu'elle élève. C'est ainsi qu'un sentiment de fierté patriotique ou de jalousie politique a porté nos ancêtres à élever bien haut de majestueux beffrois municipaux, non seulement pour y pendre leurs cloches, y établir le guet et y ménager des chambres de gehenne, mais encore pour affirmer leurs franchises, dont ces beffrois sont le symbole. C'est ainsi encore, que les abbatales et cathédrales romanes ont garni leurs flancs de nombreuses tours dépourvues d'utilité matérielle, et motivées plutôt par une raison de même ordre.

D'un autre côté les formes symboliques peuvent régir en partie l'ensemble ou les détails d'un monument.

Une pensée mystique a pu influencer sur le tracé du plan d'une église, accuser la croix latine, dévier l'axe du chœur, faire adopter une abside trifoliée.

Cependant il ne faut pas s'exagérer les intentions symboliques des architectes du moyen âge. On est revenu de cette erreur, qui faisait considérer la forme svelte des arceaux des églises gothiques comme l'expression voulue d'un élan de l'âme vers Dieu. Viollet-le-Duc a démontré que, loin d'obéir à une tendance sentimentale, les constructeurs du moyen âge ont dû considérer comme un cauchemar la nécessité d'atteindre à des hauteurs effrayantes pour eux, contraints à cela par des raisons de construction, en dépit de leurs efforts, pour réduire les dimensions verticales.

Tant de considérations impérieuses régissent le tracé du plan d'une église. Il faut concilier les convenances liturgiques, les exigences techniques, les

nécessités de la circulation, de la vue, de l'audition, l'harmonie des proportions, la beauté des lignes, etc... Les architectes savent que ce genre de problème ne comporte pas beaucoup d'indétermination, et ne laisse guère de latitude aux dispositifs symboliques.

Il y a peut-être plutôt une heureuse coïncidence, qu'une idée préconçue de la part du constructeur dans le plan des églises imitant la croix du Calvaire. On a été jusqu'à reconnaître dans le tracé des églises rondes l'imitation voulue de la sainte hostie. Avec plus de raison on prétend que le palais de l'Escorial figure en plan un gril gigantesque, en mémoire du martyr de saint Laurent. Les anciens architectes ont rarement eu de ces intentions bizarres.

C'est surtout de nos jours, qu'on a introduit le symbolisme là où il ne devrait y avoir que de la structure. Le R. P. Chevalier n'a pas craint de reproduire à l'infini l'image du Sacré-Cœur dans le tracé des différentes parties du plan même de la basilique votive de Quito ; le transept, le chœur, les onze chapelles absidales ont toutes cette forme préconçue. Sans parler de la tablature qu'ont dû donner au constructeur ces exigences auxquelles répugnent les règles techniques, remarquons ce qu'il y a de peu raisonnable dans ce symbolisme à outrance, attendu que jamais visiteur ne pourra même apercevoir ce que l'architecte a voulu exprimer par cet étrange tracé, visible sur un plan terrier dessiné, mais n'apparaissant plus dans l'œuvre construite.

A Issoudun, le tabernacle est un cœur ; on introduit la clef dans la plaie. A Quito, la façade principale est un cœur, la porte est dans la plaie. Ici, les formes symboliques ne sont que trop visibles ; elles supplantent les formes de structure ; elles sortent de leur rôle. Le bon sens proteste contre ces conceptions puériles, parfois si coûteuses.

*Monuments symboliques par destination.* — Cependant les formes symboliques jouent un rôle légitime et prépondérant dans les monuments somptueux, votifs, commémoratifs, funéraires, dont le symbolisme est en quelque sorte le principe générateur. Seulement elles devraient toujours se concilier et même se subordonner aux formes de structure et de convenance.

Ces monuments, presque dénués d'utilité matérielle, empruntent souvent leurs formes à des organes d'architecture de pur appareil.

C'est, par exemple, une *colonne* gigantesque, sur le fût de laquelle se déroule en une superbe spirale la longue suite des bas-reliefs qui retracent les exploits d'un conquérant, nommé Trajan ou Bonaparte, colonne d'ailleurs, qui ne porte rien qu'une minuscule statue.

C'est une *arcade*, celle de Titus à Rome, celle du Carrousel à Paris, où le peuple d'une capitale passera et repassera durant des siècles sur la trace des pas d'un auguste triomphateur, arcade, au surplus, matériellement inutile, puisqu'elle ouvre un passage à travers un obstacle créé à plaisir.

C'est un *escalier* monumental, avec pavillon d'arrivée au sommet, comme

au monument de Victor-Emmanuel à Rome et à celui de Jeanne d'Arc à Bonsecours, escalier qu'on ne gravit jamais, pavillon érigé sur une hauteur tout exprès pour motiver l'escalier.

Notre théorie condamne l'allure emphatique de ce genre de monuments ; les formes symboliques y dérogent à leur rôle subalterne de formes d'expression. Dans ces édifices l'accessoire absorbe le principal ; ils reposent, nous semble-t-il, sur une conception fautive de l'art.

Aussi peut-on remarquer que les œuvres de l'espèce, nombreuses à certaines époques de décadence, sont inconnues aux âges d'or de l'architecture. Ni le siècle de Périclès, ni celui de saint Louis, n'ont connu ces colonnes sans charge, — ces escaliers, qu'on ne gravit que pour pouvoir en descendre ; — ces fontaines où personne ne puise ; — ces portes, par où l'on n'entre nulle part.

Pour être fastueux et grandioses, de tels monuments n'en sont pas moins, à mon avis, des non-sens. Je laisse à ceux qui les admirent le soin de rendre compte de leur émotion esthétique, en mettant hors de cause, bien entendu, les œuvres de sculpture qui peuvent les décorer.

Le côté moral du programme peut avoir une valeur qui motive l'œuvre sculpturale sans justifier son cadre ; parfois la beauté de l'exécution peut emporter l'admiration malgré le défaut originel. Certes il y a beaucoup à dire contre les arcs de Titus, de Constantin, de l'Étoile ; mais enfin, leur symbolisme est tangible ; on se rappelle en les contemplant la fausse-porte enguirlandée, sous laquelle le vainqueur romain passait glorieux au retour de la guerre, et l'on conçoit que l'art ait voulu perpétuer magnifiquement le souvenir de ce cortège triomphal.

Mais qui comprendra le symbolisme de la future arcade du Cinquanteaire à Bruxelles ? Un politicien antirévionniste pourra y voir, avec mélancolie, l'image du pont sous lequel a passé durant plus d'un demi-siècle le cours de la prospérité nationale. Mais c'est un symbole bien abstrait et bien fastueux, pour résumer l'histoire d'un peuple, dont le bonheur est, pour ainsi dire, de ne pas avoir d'histoire !

*Subordination du symbolisme à la structure.* — On s'imagine parfois, à tort à mon avis, que les lignes d'un édifice peuvent raisonnablement être régies avant tout par des considérations, symboliques ou autres, étrangères ou même contraires aux règles techniques de l'architecture. *Le symbolisme dans la construction doit se concilier avec la logique et les règles de l'art.*

On entend dire parfois : « Le sentiment chrétien a des élans vers le ciel ; ce sentiment se traduit par la sveltesse des proportions d'un vaisseau d'église. Peu importe si la logique de l'art réclame des proportions plus trapues, la foi ne marchand pas ses sacrifices : faisons un temple imparfait au point de vue technique, pourvu qu'il soit plus impressionnant comme hommage rendu au Créateur ; la raison morale prime la convenance matérielle. »

Il y a là un sophisme à mon sens. Une église est un édifice qui répond à un programme bien défini, et dans ce programme peut entrer comme condition une donnée de grandeur des proportions. Son utilité matérielle et morale, ses besoins religieux et liturgiques se traduisent entièrement dans ce programme, sans qu'une hauteur de voûte, une inclinaison du toit, une forme d'arcades, une sujétion matérielle déterminée soit exigible en dehors du système harmonieux que l'architecte déduit du programme. Mieux celui-ci sera réalisé par les moyens techniques, plus le monument sera parfait en tant qu'église, mieux aussi il répondra au vœu du culte, qui est de glorifier Dieu, non pas par l'entassement même des pierres sur les pierres, mais par l'érection d'un temple bien ordonné où un nombre déterminé de fidèles puissent assister au service divin dans les meilleures conditions liturgiques. L'église qu'on construit ne posséderait pas sa beauté intégrale, elle constituerait une œuvre imparfaite, affectée d'une certaine laideur, peu digne de sa noble destination, si elle péchait contre les règles de l'art, qui sont sa loi spécifique. Ou bien le desideratum supposé fait partie du programme pratique et conforme à la technique, ou bien il est superflu et négligeable.

*Ornements symboliques.* — En dehors des ouvrages architectoniques que j'appellerai des symboles construits, l'art emploie des formes symboliques de détail, qui sont en quelque sorte greffées sur la structure et incorporées à la construction. Elles sont destinées, comme nous l'avons dit, à produire une expression éloquente de l'idée inhérente à l'œuvre.

Or elles peuvent être, rappelons-le, conventionnelles ou imitées.

Dans les formes symboliques d'*imitation* une certaine adaptation est nécessaire pour s'appliquer à un édifice et y être intimement unie.

L'imitation pure d'un modèle emprunté à la nature, imitation toujours plus ou moins imparfaite, ne peut nous donner qu'un résultat inférieur, quant au charme qu'il produit, à l'exemplaire original, surtout si celui-ci est doué de vie.

Et cependant la copie, plus ou moins libre, peut avoir, à certains égards, une valeur idéale supérieure à celle du modèle, si elle s'écarte de celui-ci en vue de mieux s'adapter à une destination utile, tout en exprimant suffisamment l'idée puisée dans le modèle. Le changement voulu est précisément ce qui différencie d'une simple copie un décor. Si cependant ce dernier exprime une idée étrangère au modèle, nous nous élevons plus haut dans le domaine de l'art, et le décor atteint le caractère noble et élevé du symbole.

*Clarté.* — Enfin dans tous les cas, mais surtout quand la forme symbolique est purement idéale, une qualité requise et importante est la *clarté*.

Il faut que le symbole résulte d'une convention réelle et notoire entre l'artiste et le public.

Or, trop souvent, on en fait des mystifications, des rébus indéchiffrables.

C'est que les symboles employés ne sont pas basés sur une *convention* réelle entre le public et l'artiste. On les emploie en réalité, non pas en vue d'une expression plus claire, mais d'un décor plus riche. Le symbolisme n'est qu'un prétexte à l'intervention du sculpteur.

On se trompe gravement, et cela arrive tous les jours, quand on croit que l'on peut créer de toutes pièces un symbole.

Le symbolisme est une langue, qui doit être comprise de ceux à qui elle s'adresse, comme de celui qui la parle. La tradition seule peut fournir des symboles intelligibles.

« Les symboles, dit M. H. Martin dans *Le Figaro*, sont l'œuvre du temps, unique synthétiste et façonneur de types, et qui les modèle à l'usage des générations. L'éloquence du mythe est dans la généralité de son langage; son verbe, nécessairement commun puisqu'il est universel, n'est clair qu'à la condition de faire fond sur les traditions, lesquelles sont chez nous exclusivement païennes ou chrétiennes. »

En effet, nous parlons usuellement deux langues symboliques : la langue classique et païenne, qui est une langue morte, et la langue chrétienne, encore vivante, et à laquelle appartient l'avenir.

#### *Formes décoratives.*

Nous avons établi tantôt, que le décor doit viser avant tout à l'*expression*.

La richesse elle-même ne doit être recherchée que comme mode d'expression.

Aux époques de décadence, comme à la fin de l'empire romain et aux siècles derniers, ces formes et principalement celles de la sculpture sont répandues partout, réparties sur les surfaces lisses, jetées comme au hasard sur les parements des murs, sur les frises, sur les pilastres et jusque sur les colonnes. Cet abus est caractéristique de la première Renaissance française, qui n'est qu'un habit sculptural jeté sur la construction gothique traditionnelle. Il disparaît bientôt pour faire place à d'autres défauts et reparait sous Louis XV.

Les architectes grecs et les premiers architectes gothiques nous ont donné un exemple contraire. Ils ont adopté une ornementation plus raisonnée, qui n'occupe que certaines parties choisies et caractéristiques de l'architecture. Ils ont utilisé l'ornement pour *souligner* la structure et lui donner ainsi une signification monumentale. Ils en ont usé sobrement, laissant des parties unies, marquées seulement par l'appareil, réservant des repos pour l'œil et ménageant d'heureux contrastes.

Aussi le décor de monuments comme le Parthénon et la cathédrale d'Amiens, n'offre rien de superflu et ne saurait être supprimé sans briser l'harmonie générale; on ne pourrait pour ainsi dire ôter le décor sans

démolir l'édifice. Au contraire, la Chartreuse de Pavie est littéralement vêtue d'un somptueux habit sculptural, fruit d'un labeur prodigieux et de talents exquis ; on en pourrait orner copieusement dix autres édifices ; chacun aurait sa part, et la vieille abbaye n'en serait peut-être que plus parfaitement appropriée à son austère destination sans avoir perdu sa principale valeur architectonique.

De même on est ébloui plutôt que charmé en plongeant les yeux sous la coupole de la cathédrale de Burgos, qui présente, selon l'expression de Th. Gautier, « un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonnes, de nervures, de lancettes, de pendentifs, à donner le vertige ».

Il n'est guère en Europe de monument qui offre une plus luxuriante décoration sculptée, que la cathédrale de Reims. Voyez cependant, à l'intérieur, quel soin on a eu, par exemple, de laisser lisses les fûts des colonnes, réservant toute la richesse du décor pour les chapiteaux. A la Renaissance, au contraire, les fûts sont tapissés d'arabesques, les cannelures antiques ne suffisent plus à satisfaire la passion du décorateur.

On ne peut trop le répéter, le décor doit être expressif ; il doit donner le caractère, la clarté, l'accent, l'éloquence, par une puissante expression, aux lignes significatives de l'architecture. C'est là son vrai rôle, il n'a pas d'autre raison d'être. L'ornement ne doit être que *le développement expressif de la structure*.

L'ornement qui couvre et tapisse n'est qu'un déguisement et un cachemière ; l'ornement d'emprunt, superposé, rapporté, est banal et plus nuisible à la beauté que l'absence de décor.

Le décor doit être greffé sur l'œuvre et germer de sa structure. L'ornement qui est intimement soudé au fond, qui fait corps avec lui, donne, seul la vie et le charme.

C'est pourquoi rien n'est moins beau que les enroulements qui serpentent aux rampants des pignons de la Renaissance, que les panneaux rectangulaires dont on agrémenté les murs de clôture, qui la citrouille surmontant le baptistère de Hal, la bulbe qui coiffe le clocher de Dinant, et cette espèce de bouchon de flacon, qui termine la lanterne de la croisée de Notre-Dame d'Anvers.

Rien n'est plus choquant que les compartiments circulaires, carrés, losangés, dont on garnit les parties lisses des murs aveugles, et que toutes ces complications dont on a la manie, de nos jours, d'accidenter toutes les surfaces simples et les dispositions claires qu'engendre la structure rationnelle.

Parmi les formes ornementales, nous avons cité en passant les formes purement géométriques. Une forme géométrique préconçue ne peut déterminer le tracé d'ensemble d'un édifice, ni d'un membre d'architecture. A une époque peu éloignée de nous, qui marque un retour à l'enfance de l'art, un architecte traçait sur le papier une silhouette d'édifice conçue par son imagi-

nation, sans que cet édifice fût construit dans sa pensée ; du moins opérait-on ainsi pour les façades ; l'architecte n'était qu'un dessinateur. Puis venait le constructeur, l'entrepreneur, qui réalisait, en dépit des matériaux et des ressources de son métier, cette conception idéale. Le dessin architectonique doit résulter de la construction que l'architecte voit dans l'espace, tout agencée et combinée, et qui a pris corps dans son imagination, avant qu'il n'en trace la figuration sur le papier. Un bon plan est le portrait fait d'avance d'un bâtiment qu'on a vu tout construit dans sa pensée.

*Abus des moulures.* — Dans l'architecture contemporaine les *moulures* sont trop abondantes et trop peu expressives. Nos monuments, peu décorés, mais moulurés sur tous les joints, sont froids, les gothiques comme les classiques. Nous nous contentons de la construction classique banale, ou de la construction apparente toute nue.

Les moulures doivent naître de la structure réelle, s'adapter à la fonction de chaque membre, exprimer cette fonction, et en même temps la technique de chaque matière, en un mot, avoir du style.

Comparez la cathédrale de Reims, couverte d'une luxuriante végétation de pierre, habitée par un monde de statues, à la cathédrale d'Anvers, avec ses multiples moulures prismatiques courant du sol au faite, et ses fenestrages aveugles tapissant tous les murs, sans qu'une seule fleurette, dirai-je presque, égale la sécheresse de toutes ces moulures !

Or, à côté de la froide mais majestueuse église anversoise, bien des constructions fastueuses de notre époque font pâle, sèche et froide figure.

Ces édifices, tapissés de moulures banales, mais à la décoration desquels le sculpteur ornemaniste n'a pris aucune part, sont incomplets comme des poèmes en prose ou des vers lyriques sans musique. Il faudrait accentuer leurs lignes, dégager leur expression morale, par une copieuse et vivante végétation, décorative et stylisée, se soudant intimement à leur architecture.

J'en veux surtout à la moulure *embrevée*, qui, dans notre menuiserie, s'interpose entre le panneau et le cadre, au lieu d'être taillée aux dépens de celui-ci, et qui a perdu toute valeur esthétique. Elle a cessé d'être l'embellissement d'un membre, elle est devenue une ajoute rapportée, inexpressive et banale.

La moulure de bois poussée à la mécanique n'a plus de valeur au point de vue de l'art, elle appartient à l'industrie manufacturière, non plus à la sculpture décorative. A cet égard, l'avenir de l'art est dans le retour à la simplicité des âges passés.

La moulure en pierre, plus heureuse, relève encore du métier, sinon de l'art, mais elle tend également à devenir banale, grâce aux canons classiques, qui multiplient des formes routinières de *structure* fictive ou *transposée*.

Nos monuments manquent de vie, à cause de la routine de l'industrialisme,

et surtout parce que le sculpteur ornemaniste fait défaut à l'architecte. Il nous manque les tailleurs d'images et les véritables ornemanistes d'autrefois. Depuis que l'Académie a brisé l'unité de l'art, les sculpteurs habiles font bande à part; ils sont devenus des statuaires (1). En dehors de nos virtuoses du ciseau, qui ne sont plus les collaborateurs de l'architecte et dont les statues errent à la débânde, détachées des édifices, encombrant les places publiques, il ne reste guère que de vulgaires modeleurs de banalités.

Il faut, ce sera ma conclusion, il faut réorganiser le corps des vrais ornemanistes: que ce soit la tâche des *écoles professionnelles* érigées en grand nombre dans ces dernières années.

Dans un pays comme le nôtre, où les traditions artistiques sont si vivaces, et où tant de ressources sont consacrées à l'embellissement des villes, il y a place pour un grand nombre d'artisans d'élite qui font défaut, il y a de belles carrières à ouvrir à des jeunes gens dans le domaine des arts décoratifs.

---

(1) Les gens du moyen âge pensaient, exactement comme les Grecs, qu'une œuvre qui produit tout son effet en dehors de son lieu, n'est pas une œuvre supérieure. La statue isolée finira par nous devenir insupportable, par l'abus qu'on en fait. La conformité à une destination architectonique ajoute à une sculpture le charme du style.

## LES SCULPTURES FLAMANDES EN BASSE-BRETAGNE

A PROPOS DU RETABLE DE KERDÉVOT

PAR M. L'ABBÉ ANTOINE FAVÉ

A trois lieues de la ville épiscopale de Quimper, en Basse-Bretagne, dans la paroisse d'Ergué-Gabarie, existe un retable en chêne sculpté, rehaussé de dorures et de couleurs, retraçant les principaux mystères de la vie de la sainte Mère de Dieu.



Fig. 1.

La chapelle qui lui a donné asile porte dans sa maitresse-vitre en supériorité les armes ducales de Bretagne, sans la cordelière : elle a été bâtie sur le territoire de la seigneurie de Botpodern, passée probablement de la noble famille de Tréanna, à celle de Guengat qui a fourni un grand amiral à la France, puis aux Lopriac, d'Assérac, comtes de Douges et La Rochefoucauld.

D'après certains détails particuliers qui se retrouvent dans d'autres édifices religieux de la région nettement datés, la chapelle a dû être construite vers la dernière moitié du xv<sup>e</sup> siècle.

Quant à l'origine du précieux retable qui nous occupe, à la date de son achat et de son installation, nous n'avons pour nous guider, extrinsèquement, qu'une légende populaire qui a elle-même deux ou trois variantes ; et plus, la marque de fabrique retrouvée sur les figurines gracieuses qui composent les quatre panneaux.

1. La légende, telle qu'elle est donnée par un vieux cantique breton de 1712, apprend au vulgaire qui l'ignore que ce chef-d'œuvre fut fait par un jeune menuisier, sur l'ordre de la Vierge Marie qui lui commanda « *un ouvrage le plus parfait qui se pourrait faire et serait payé au ciel par Jésus son fils* ». Arrivé au moment de la livraison, le jeune menuisier embarqua les panneaux sur un bateau et le laissa aller au gré de l'aquilon jusqu'à ce que le *fabrique* de Kerdévoit accompagné de son recteur en prit possession pour la chapelle.

D'après une autre tradition mentionnée par M. le major Faty (*Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, t. VIII), un jeune sculpteur de campagne enlevé par la conscription, puis embarqué sur les vaisseaux du roi pour faire la guerre aux infidèles, fit vœu, s'il échappait aux périls de la mer et du combat, de construire pour Notre-Dame de Kerdévoit, cette œuvre importante qu'il aurait exécutée avec l'aide de son seul couteau, et en cachette dans le bâtiment qui le ramenait au pays.

Nous avons, de notre côté, recueilli la légende de la bouche des gens du peuple et nous en avons fixé les détails presque sous leur dictée.

Un jour, grande nouvelle survint au pays de Cornouaille. Aux alentours de Quimper, à vingt lieues à la ronde, on annonçait qu'à Lédano, un peu plus loin que Lanniron, la marée avait apporté une barque, une barque désarmée, sans patron ni matelots ; à bord se trouvaient des tableaux sculptés, admirablement ouvragés, œuvre des anges, pour sûr, s'ils se mêlaient de *tailler des images* : panneaux et compartiments du plus fin coloris, aux ors éblouissants, aux détails dénotant un maître qui avait contemplé de près la splendeur de Dieu et les merveilles de la vie de la douce Vierge Marie.

Dans la ville, pendant plusieurs jours, il ne fut causé que de l'événement : le chapitre voulait enrichir de cette aubaine la splendide cathédrale élevée grâce à sa persévérance héroïque et à ses admirables sacrifices, à ceux de ses prédécesseurs, de la noblesse et du peuple du pays.

Bourgeois et artisans avaient trouvé à cette merveille d'art une place au

Guéodet, au sanctuaire de Notre-Dame, gardienne choisie des libertés de la cité.

Messieurs de la Justice dissimulaient de leur mieux leur sentiment intime, pour ne pas compromettre d'avance leur arrêt, s'il arrivait débat et contestation sur lesquels ils eussent à porter un jugement par la Cour de Quimper-Corentin.

Mais la barque restait inerte, immobile, toujours à la même place, et sa cargaison ne pouvait être déplacée par les bras les plus robustes, ni par force ni par adresse.

Après Quimper, l'émoi gagna les paroisses de la contrée : gravement et bruyamment, elles délibérèrent et décidèrent qu'il serait envoyé des délégués pour se mettre en possession de ce trésor, au nom respectif de la communauté, par tout moyen, y compris deux des plus légitimes, par achat ou occupation : « *primo occupanti*. »

Et l'embarcation, toute frêle, sans agrès, résistait à tous efforts pour la faire aborder : on eût dit que sa quille et son gouvernail étaient incrustés pour toujours dans une masse de plomb refroidi et rigide.

Enfin, survint, après tant d'autres, le fabrique de Kerdévoat accompagné du recteur du Grand-Ergué : à leur approche, l'eau frémit et l'esquif mu par un souffle mystérieux, s'en fut toucher à la rive et s'y arrêta, comme si à cette heure, elle eût reçu quittance de sa commission.

On s'empressa de débarquer le précieux dépôt. On délibéra longtemps encore : les paroisses s'interpellaient vivement, et, après grande dépense de paroles, pour conclure enfin, on décida à la majorité des voix, que le retable serait chargé sur une charrette et que le sort déciderait d'après la direction que prendrait l'attelage, et surtout d'après le point où arrivé, il refuserait de continuer son chemin.

Justement, là, sur la rive, se trouvaient deux bœufs, venus on ne sait d'où, et n'appartenant à aucun personnage connu.

On leur passa le joug avec un certain respect, car à eux, en définitive, revenait la charge de signifier le *jugement de Dieu*. C'étaient deux beaux bœufs doux et dociles, certainement de la même descendance que celui qui, certaine nuit de décembre, réchauffait de sa tiède haleine, l'enfant Jésus dans l'étable de Bethléem.

A la vue du fabrique de Kerdévoat, cela était sans conteste, la barque et le retable avaient atterri, mais toutelois l'épreuve ne semblait définitive qu'à ceux d'Ergué : ils avaient une avance, une chance, mais ils pouvaient la perdre encore. C'est ainsi que devisaient avec animation, avec l'obstination de joueurs malheureux, les représentants des paroisses, qui suivaient la processsion lorsque les deux bœufs se furent mis en marche. Et chacun, comme de juste et de raison, faisait des vœux pour son église : ce retable si beau suffisait à faire l'orgueil du pays qui le posséderait. Après avoir traversé Quimper, les bœufs laissés à eux-mêmes suivirent la route de Coray : on

arriva à la Croix-Rouge, paroisse d'Ergué-Gaberic, puis on passa, sans toucher, l'embranchement que le voyageur prend de la Croix-Rouge pour aller sur Elliant et la chapelle de Kerdévet.

Un sombre dépit et un découragement mal dissimulés s'emparaient des Erguéens, tandis que ceux de Coray, Langolen, Laz, Trégourez et les habitants des Montagnes Noires devenaient peu à peu, plus braves, plus bavards, presque railleurs. Ils ne le furent pas longtemps, car, arrivés à *Penn-Carn-Ivin*, les bœufs comme répondant à une intimation irrésistible changèrent brusquement de route, prirent le chemin creux et se rendirent directement au sanctuaire de notre bénie Dame de Kerdévet. Les cloches de la belle chapelle envoyèrent au loin, portées par le vent, leurs plus joyeuses sonneries pour annoncer à quiconque avait des oreilles que Dieu avait prononcé en faveur de Notre-Dame de Kerdévet.

Le retable prodigieux fut immédiatement placé au-dessus de l'autel principal.

De tout cela il ne reste, il ne surnage qu'un renseignement acceptable, un témoignage recevable : le retable de Kerdévet est venu par mer, par eau à Quimper-Corentin.

La simple inspection de l'œuvre, de son inspiration, de son exécution donne immédiatement la présomption d'une origine flamande.

La Flandre et la Bretagne avaient donc des relations? — Oui, des relations de toutes sortes : de ces relations que l'on subit lorsqu'on est côte à côte, ou face à face sur le terrain brûlant des champs de bataille, et de ces relations aussi plus pacifiques, que font contracter l'intérêt, le trafic, et les transactions commerciales. Nous ne nous arrêterons pas à mentionner le souvenir douloureux de cette pauvre Jeanne de Flandre, restée dans nos légendes et célébrée dans nos ballades sous le nom de *Jeanne la Brillante* : Jeanne, l'intrépide mère, l'intrépide épouse, frappée enfin, après tant de luttes, tant de succès, par l'aliénation mentale : *Jeanne la Folle* ! Son alliance avec un prince breton n'a pu avoir seule l'influence dont nous recherchons la trace. Mais il nous plaît davantage de conserver devers nous un autre fait historique et incontesté.

Si l'historien de la Cornouaille armoricaine, *Histoire de ce qui s'est passé en Bretagne pendant les guerres de la Ligue*, le chanoine Moreau, mort en 1617, nous apprend que le commerce était si florissant à Kivity et à Penmarch (près de Pont-l'Abbé), que l'on y venait de *Moscovie* y trafiquer de la cire, du miel, du lin, du poisson séché, il ne nous laisse pas ignorer que plus nombreux étaient les marchands des Flandres qui y venaient faire des échanges, ou y faire le transit avant les guerres de la Ligue. Anvers et Penmarch furent frappés presque en même temps dans leur prospérité commerciale ; Anvers frappé dans son commerce se fait artiste et prend ainsi une brillante revanche sur la mauvaise fortune. C'est que le protestantisme, à l'époque du vieux chanoine Quimpérois, venait de changer la route économique de

l'Europe, de détourner les voies du monde commercial, comme l'a fort bien remarqué l'éminent M. Claudio Janet.

Nous est-il défendu, par suite, de croire que ce monument de l'art flamand, embarqué à Anvers, vint à Quimper par Penmarch ?

2. Un argument extrinsèque encore, c'est la marque de fabrique elle-même. M. Courajod, professeur de sculpture française au Louvre, possède une statuette *absolument* identique à une de celles qui sont placées dans le deuxième panneau : c'est celle de S. Jacques le Majeur, tenant d'une main un cierge et de l'autre un chapelet. Il se retrouve d'une façon frappante dans le deuxième panneau du retable de Kerdévot qui représente le « *Trépassement de Notre-Dame* ». Or, l'exemplaire de M. Courajod porte la marque de fabrique d'Anvers : une main coupée appliquée au fer rouge, la main du Polyphème anversoise, si heureusement amputée par le courageux Brabo.

Guidé par ce renseignement utile, nous avons scruté, tâtonné, et enfin trouvé dans les personnages de nos quatre panneaux, la même marque de fabrique, et voilà un premier fait acquis aux débats.

M. le chanoine Abgrall de Quimper, avec la compétence et l'expérience que lui a values une énorme somme de travail archéologique et professionnel, établit que la plupart des personnages du retable de Kerdévot ont une *tournure absolument différente de celle des sculptures de pierre que nous possédons en Bretagne, de la même époque*.

Mon distingué confrère ne connaît en France que deux retables analogues : l'un à la cathédrale de Rennes, l'autre à Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, dans la chapelle de Notre-Dame de Pitié. Laissons-lui le soin de faire la description de l'œuvre. Chaque panneau à environ 1 mètre de largeur sur 0<sup>m</sup>,85 de hauteur. Les quatre panneaux flamands sont entourés de colonnettes guillochées et de fines découpures gothiques, moulurées et feuillagées. Au-dessus des colonnettes du milieu, se trouvaient quatre statuettes de vierges : il ne reste plus que sainte Agnès avec son agneau, et sainte Barbe avec sa tour. Le fond des panneaux est tapissé d'une fenestration flamboyante très déliée avec imitation de vitraux à losanges et même de vitraux peints dans quelques-unes des baies. Les figures des personnages sont coloriées en brun très foncé, sauf celle de la sainte Vierge qui reste en teinte plus claire. Les draperies sont dorées en plein sur un apprêt spécial qui donne un bruni imitant le bronze doré, et sur ces surfaces brillantes se détachent des bordures en vermillon ou en azur, rehaussées de lettres d'or, de feuillages et de traits délicats, des rinceaux, des enroulements, des rosaces, des pointillés, des fleurettes d'une ténuité et d'une correction admirable.

5. M. Abgrall a présenté à la section d'art chrétien trois photographies de personnages sculptés qui lui semblent d'origine flamande au même titre que le retable de Kerdévot.

sure et surtout ses jambières ou molletières qu'on retrouve dans les statues du pauvre de Saint-Yves à Plonéis, à Gouézec et aux chapelles de Quilinen, en Dandrévarzec, et de Saint-Vennec, en Brieç.

En face de ce berger musicien, de l'autre côté, derrière la sainte Vierge, est une femme portant une lanterne. Son costume est riche; les manches très courtes de son corsage, terminées par des franges, laissent échapper des manches longues aux plis très amples, sous lesquelles on en remarque d'autres très étroites qui serrent les poignets. Sa tête est couverte d'une coiffure semblable à un turban formant mentonnière, noué sur le sommet du chef et retombant sur le dos. Cette femme rappelle un personnage à peu près identique, dans une mise au tombeau sculptée dans l'autel du bas-côté nord de l'église de Rosporden (Fig. 2), et sa coiffure se trouve reproduite dans une statue de sainte Barbe à Guengat (Fig. 4) et dans une des saintes femmes de la descente de croix de Quilinen (Fig. 3).



Fig. 4.

Dans l'arrière plan, séparés des personnages principaux par une petite clôture en osier, sont trois bergers, dont l'un joue de la musette, le second porte une houlette, le troisième a une main élevée et l'autre posée sur la claie en osier. Les deux premiers sont coiffés de chapeaux, le dernier d'un capuchon pointu. Ces personnages, par leurs gestes et leur expression, semblent s'entretenir du mystère dont ils sont témoins. Un quatrième berger, encapuchonné aussi, débouche par une petite arcade, derrière S. Joseph.

Le bœuf est tout près de l'enfant Jésus, à côté de S. Joseph; l'âne est plus loin, derrière la femme à la lanterne. La moitié de cette scène est abritée par une toiture délabrée portée sur quelques frères piliers, et dont on voit la charpente à nu.

Sous le bénéfice de ces observations, M. l'abbé Abgrall pose les points d'interrogation suivants qu'il me charge de vous présenter, afin qu'avec votre secours bienveillant, nous sachions à quels ouvriers doit remonter la gloire d'avoir si bien travaillé pour l'art chrétien, pour Dieu et sa divine Mère.

Voici ce questionnaire en cinq articles.

- I. Faut-il attribuer ces sculptures à l'école des Flandres?
- II. Quels sont les caractères spéciaux des productions de l'école d'Anvers et de celle de Bruxelles?
- III. Ces ateliers ont-ils continué à produire des œuvres et à les répandre au loin jusqu'à la fin du xviii<sup>e</sup> siècle?
- IV. Quels étaient les moyens de diffusion et les grandes voies d'exportation des sculptures flamandes?
- V. Les Flamands ont-ils fondé des écoles de sculpture en Basse-Bretagne, ou bien y a-t-il eu expatriation de quelques ouvriers dans notre pays breton?

# ART CHRÉTIEN

## PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES (1)

### PREMIÈRE SÉANCE.

*Jeudi, 6 septembre, 5 heures de l'après-midi.*

La section a été présidée par M. JULES HELBIG, directeur de la *Revue de l'art chrétien*, assisté des vice-présidents : MM. le CHANOINE DELVIGNE, curé de Saint-Josse-ten-Noode, le COMTE DE MARSY, directeur de la Société française d'archéologie et M. LOUIS CLOQUET, professeur à l'Université de Gand. M. le CHANOINE G. VAN DEN GHEYN, supérieur de l'Institut Saint-Liévin à Gand, remplit les fonctions de secrétaire.

M. l'abbé FAVÉ prend le premier la parole pour faire connaître un curieux spécimen de sculptures flamandes conservé en Basse-Bretagne. C'est un retable de l'église de Kerdevot, près de Quimper, daté de 1712. (Voir ci-dessus, pp. 75-81).

Une curieuse légende, qui n'est pas unique en son genre, le fait aborder aux côtes de Bretagne sur une barque désemparée. Sa présence sur ces rives éloignées du lieu d'origine n'a rien d'extraordinaire, étant connues les relations des marchands de Flandre avec la Bretagne.

Les sculptures portent le poinçon des artistes anversois. Le mémoire de M. FAVÉ insiste sur la richesse des fenestrations, qui sont rehaussées de figurations de vitraux. Il soulève la question des signes caractéristiques des sculptures flamandes.

M. J. DESTRÉE, conservateur des Musées nationaux de Belgique, essaie de résoudre cette question, en particulier pour ce qui concerne les sculptures brabançonnnes, qu'il a spécialement étudiées. Il expose les caractères distinctifs des ateliers d'Anvers et de Bruxelles, caractères qui ont rapport à l'iconographie, à l'architecture, au décor polychrome, à la technique. Les Anversois

(1) Nous empruntons le résumé de ces procès-verbaux à une intéressante chronique insérée dans la *Revue de l'art chrétien*, 1894, pp. 449-451.

prenaient un soin particulier d'estamper toutes les pièces comprenant leurs sculptures, et ce par ordre de la gilde des imagiers.

Le défaut de poinçonnage dans une œuvre brabançonne indique avec probabilité un atelier bruxellois. Bruxelles fournit surtout des retables nombreux à la fin du xv<sup>e</sup> et au commencement du xvi<sup>e</sup> siècle ; ce n'est que dans la période postérieure qu'abondent les produits anversoïis. Anvers se distingue par une polychromie très soignée, suppléant à ce que la sculpture a de sommaire, et par une allure spéciale des dais, comportant des sortes de stalagmites. M. DESTRÉE trace des *schémas* indiquant la forme d'ensemble des retables anversoïis et bruxellois.

A Bruxelles, le décor lui-même est sculpté, et les bas-reliefs sont étudiés de manière à produire tout leur effet étant vus d'en bas ; dans les musées, ils sont généralement placés à une trop faible hauteur et exposés d'une manière désavantageuse. Ici la sculpture est poussée dans les détails. D'autre part, on constate des procédés de polychromie inconnus ailleurs, et consistant en certains reliefs légers et délicats, très sensibles à l'humidité, dont on trouve un remarquable exemple dans le riche retable récemment acquis par le Musée communal de Bruxelles.

M. le COMTE DE MARSY éclaire par d'intéressantes remarques la légende de ces retables apportés de la mer par une barque prétendument miraculeuse. Ils proviennent dans le cas présent de navires échoués appartenant à des trafiquants espagnols qui faisaient le commerce entre la Flandre et l'Espagne. Les registres scabinaux de Rouen en font souvent mention ; M. Ch. de Beau-repaire en a signalé maints exemples.

M. J. HELBIG insiste sur la technique et la décoration des retables dont il s'agit, dont certains sont si achevés comme sculpture qu'on ne peut plus les dorer. Cela tient à des causes qui dominent toutes les écoles. A l'époque où nous sommes, le statuaire se soucie médiocrement de la tâche du peintre. Au xiii<sup>e</sup> siècle, au contraire, et encore au xiv<sup>e</sup>, le sculpteur traite l'image d'une façon sommaire, il en fait en quelque sorte une âme de bois destinée à être recouverte, du moins dans les parties drapées, de parchemin, de toile, ou du moins de mastic, sur lequel sera appliquée la polychromie. Mais plus tard se produit la séparation des arts, la sculpture devient une œuvre absolue, terminée. Au xv<sup>e</sup> siècle, on commence à abandonner l'ancienne pratique ; au xvi<sup>e</sup>, la sculpture devient un art isolé.

La parole est ensuite donnée à M. LOUIS CLOQUET pour son *Essai sur l'esthétique des formes architecturales*. (Voir ci-dessus, pp. 55-72).

M. J. HELBIG s'occupe de la très neuve et très intéressante étude des origines du paysage moderne. (Voir ci-dessus, pp. 5-12).

M. DESTRÉE fait remarquer qu'à côté des deux peintres mosans, Patenier et

de Bles, cités par M. Helbig, il convient de nommer encore Simon Bening, dont un auteur contemporain hollandais a écrit « qu'il faisait si bien les arbres et les lointains ».

## DEUXIÈME SÉANCE.

*Vendredi, 7 septembre, 5 heures de l'après-midi.*

Cette seconde séance a été en grande partie occupée par l'explication d'une série de projections lumineuses, organisées par M. J. DESTRÉE, qui a fait voir les belles miniatures du célèbre bréviaire Grimani, autrefois accessibles seulement aux têtes couronnées.

M. DESTRÉE les met en parallèle avec des miniatures du livre d'heures de Cassel, qui portait le monogramme de Gérard Horebout, de Gand. Il établit sommairement la thèse qu'il a développée dans la *Revue de l'art chrétien* (1) sur la part importante prise par cet artiste dans la peinture des pages inestimables du joyau de Venise.

M. l'ABBÉ MULLER complète la communication de M. Destrée par une étude sur les curieuses miniatures des *Saisons* conservées dans un manuscrit de la bibliothèque de Strasbourg. Elles remontent au XII<sup>e</sup> siècle, et les photographies qui ont été communiquées à la section permettent de constater le chemin fait dans l'art de cette époque jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle. En tête de chaque mois figurent trois personnages symboliques portant des phylactères, où sont tracées les règles de l'hygiène du temps. Le manuscrit est écrit de la main de la nonne augustine Goutha, et les miniatures sont dues au pinceau du moine Sunbrion, du monastère de Warbach.

La séance se termine par un échange d'idées entre M. l'architecte COLLÈS et M. CLOQUET, à propos du mémoire de ce dernier, et sur l'influence des procédés mécaniques sur les moulures du bois.

La section a eu le regret de ne pas entendre M. le COMTE DE MARSY, dont la communication sur les *récents progrès de l'archéologie religieuse en France* (voir ci-dessus pp. 45-52), avait été réservée, comme on dit vulgairement, pour la bonne bouche. L'heure de la clôture a sonné avant que les discussions ne fussent closes.

M. HELBIG, président de la section, a signalé aux lecteurs du compte rendu le savant travail de M. le comte de Marsy, qui a bien voulu promettre, pour la réunion de Fribourg, de tenir les membres des Congrès scientifiques au courant des progrès de l'archéologie religieuse en France.

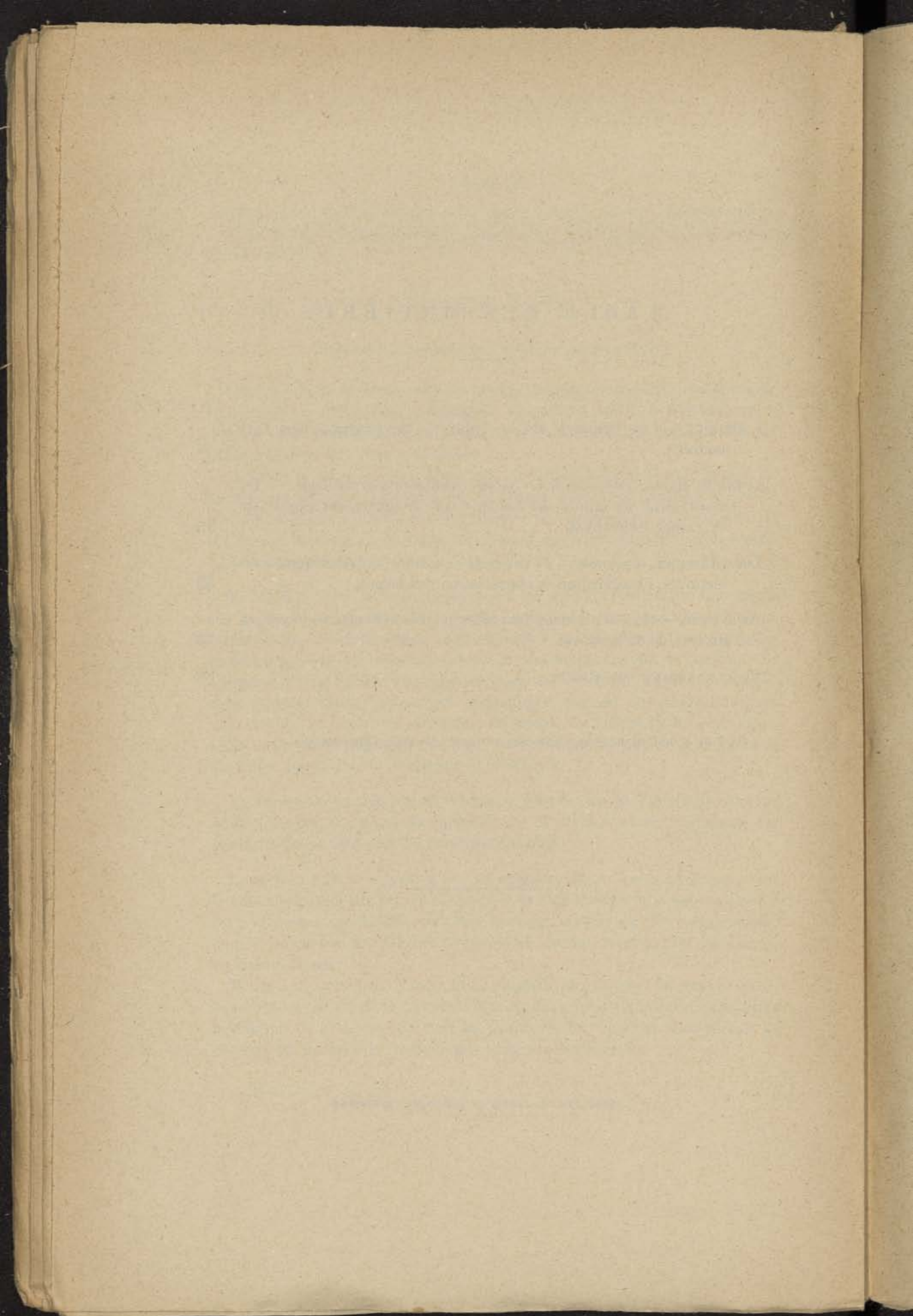
(1) V<sup>e</sup> Série, t. V, pp. 1-17.

## TABLE DES MATIÈRES (1)

---

J. HELBIG. — Les Origines de la peinture de paysage dans l'art moderne. . . . .	5
COMTE DE MARSY, <i>directeur de la Société française d'archéologie.</i> — Du mouvement des études sur l'architecture religieuse du moyen âge en France (1891-1894) . . . . .	13
LOUIS CLOQUET, <i>professeur à l'Université de Gand.</i> — Esthétique architecturale. Classification et appréciation des formes . . . . .	33
ABBÉ FAVÉ. — Les Sculptures flamandes en Basse-Bretagne; à propos du retable de Kerdevot . . . . .	75
PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES. . . . .	82

(1) Voir la table alphabétique générale en tête du fascicule d'introduction.



COMPTE RENDU

DU TROISIÈME

CONGRÈS SCIENTIFIQUE

INTERNATIONAL

DES CATHOLIQUES

TENU A BRUXELLES

DU 3 AU 8 SEPTEMBRE 1894

NEUVIÈME SECTION

ART CHRÉTIEN

BRUXELLES

SOCIÉTÉ BELGE DE LIBRAIRIE

DIRECTEUR : OSCAR SCHEPENS

16, RUE TREURENBERG, 16

1895

Le *Compte rendu du troisième Congrès scientifique international des catholiques* paraît en 9 fascicules formant un total de plus de 2.500 pages.

Le prix du *Compte rendu* complet est de 20 francs.

Les fascicules ne se vendent pas séparément.

Le *Compte rendu* se vend chez M. Oscar SCHEPENS, directeur de la Société belge de Librairie, 16, rue Treurenberg, Bruxelles.

BRUXELLES. POLLEUNIS ET GEUTERICK, IMPRIMEURS.

ART CHRÉTIEN — (ART CHRÉTIEN — 1894. — SCIENTIFIQUE DES CATHOLIQUES)

6640

399

(9)



02.187

COMPTE RENDU  
DU TROISIÈME  
CONGRÈS SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL  
DES CATHOLIQUES

ART CHRÉTIEN



Comisión Provincial de Monumentos - GRANADA	
BIBLIOTECA	
Sala	03
Estante	4
Número	72

BRUXELLES

IMPRIMERIE POLLEUNIS ET CEUTERICK

57, RUE DES URSULINES, 57