Zeitschrift: Bulletin technique de la Suisse romande
Band: 52 (1926)
Heft: 7

Artikel: L'architecte autrefois et aujourd'hui
Autor: Fabre, Abel
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-40274

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'architecte autrefois et aujourd'hui.

par M. ABEL FABRE.

(Suite et fin.) [1]

VI. — L'architecte de la Renaissance.

Après quatre siècles, pendant lesquels il donna tout ce qu'il pouvait donner, l'art romano-gothique du moyen âge, parvenu au terme de ses développements virtuels, s'est fané à son tour pour faire place à une beauté neuve et à de nouvelles floraisons. Le regretter ne peut provenir que d'une conception fausse des choses. L'art de la Renaissance a été le jeune successeur d'un art gothique vieilli. L'ampleur plus mûre du XVIIe siècle a donné à l'art adolescent du XVIe siècle l'aspect définitif qu'il recherchait et la grâce ondoyante du XVIIIe siècle est venue heureusement corriger la rigidité qui menaçait le XVIIe siècle à force de noblesse. Il faut aimer tous les genres de beauté et surtout comprendre que le mouvement, donc le changement, est la loi de la vie artistique comme de la vie physique. Sans mouvement, c'est la mort.

Les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles constituent notre période classique et ne font qu'un, malgré les changements qualifiés à tort de styles. L'architecture de ces trois siècles se différencie de l'art du moyen âge en ce que celui-ci est d'essence constructive au lieu que celui-là est d'ordre décoratif. Les maîtres romano-gothiques raisonnaient en maçons, et, préoccupés de logique, voulaient un rapport étroit entre l'appareil et les formes, celles-ci naissant de celui-là sans aucun emprunt à l'antiquité. Leurs successeurs raisonnent en peintres ou en décorateurs et reprennent, en le renouvelant, le vocabulaire gréco-romain. Ce sont deux esprits ennemis. Reconnaissons au moins le charme du second et même son respect de l'appareil : respect qui ne s'est perdu qu'au XIXe siècle, avec l'art académique.

La vraie cassure de notre architecture nationale n'est pas au XVIe siècle, car un Philibert de l'Orme apparaît comme le digne héritier des constructeurs gothiques ; ni non plus au XVIIe siècle, car Mansart continue Philibert de l'Orme, et la chapelle de Versailles fait suite à la chapelle d'Anet ; pas davantage au XVIIIe siècle, car la cathédrale de Nancy et les palais de Gabriel sont de la même veine. Elle est exactement à la Révolution. Alors, la disparition des corps de métier énerva le travail manuel en lui enlevant sa vigueur native conservée jusque-là.

La vie de Philibert de l'Orme, de Mansart et de Lebrun illustre ces affirmations que nous avons à expliquer, en les reprenant par le début.

C'est aux environs de 1547, date de la mort de François Ier, que l'art de la Renaissance prend nettement la succession de l'art médiéval, après avoir essayé d'un compromis qui unissait la parure nouvelle à l'ossature ancienne, comme dans Saint-Eustache de Paris, et mélangeait même le décor classique à l'ornementation flamboyante. A ce moment, le vieux mot d'architecte, oublié depuis des siècles, reparaît, d'abord sous la forme *architecteur*, mais un sens nouveau l'anime. Ce n'est plus un simple entrepreneur ou un maçon, comme chez les Romains : c'est un véritable artiste et un savant de haut rang.

L'*Architecte* de la Renaissance continue le « maître d'œuvre » gothique et le *mechanicus* romain : il a la même universalité que le premier et il a hérité de la science du second. Un Philibert de l'Orme pratique son art avec la même dignité qu'un Pierre de Montereau : il ne conçoit pas qu'on puisse élever un monument sans l'unité de direction et il regarde comme abâtardie la méthode employée par ses prédécesseurs immédiats.

Tout de suite, la lutte commence entre artistes et artisans, entre les corps de métier devenus tout puissants et les rénovateurs de notre architecture. Violente au XVIe siècle, très vive encore au XVIIe siècle, elle aura son dénouement à Versailles où Lebrun triomphera définitivement de l'artisanat, grâce à l'appui royal.

Quand nous voyons le maître « architecteur » Philibert de l'Orme afficher le plus profond mépris pour Chambiges, Lebreton et autres « bâtisseurs à la française », comprenons donc qu'il représente l'élément nouveau en face d'une tradition périmée. Ces successeurs dégénérés des grands cathédraliers, partisans aveugles de formes usées, incarnaient à ses yeux les faux architectes « qui, dit-il, s'en attribuent le nom et doivent plutôt être appelés maîtres-maçons qu'autrement »[1]. Lui réunit, pour leur fécondité, les deux charges depuis longtemps séparées.

L'auteur du palais des Tuileries et du château d'Anet est, en effet, un maître complet. Il unit la science pratique à l'érudition du théoricien et au génie de l'inventeur. Son *Premier Tome de l'Architecture* l'apparente à Vitruve, mais ses *Nouvelles Inventions pour bien bâtir* sont l'œuvre d'un grand « charpentier », comme étaient ceux du moyen âge, et il dessine parfaitement « suivant l'art de la géométrie ». C'est donc un grand directeur et il prétend bien diriger. Aux connaissances toutes de pratique des maîtres-maçons jaloux, il oppose une science supérieure. Il a le grand savoir nouveau qui fait les maîtres et il conserve, sans s'en douter, le meilleur du passé français. La mode classique en cour lui impose une parure nouvelle qu'il croit, à tort, nécessaire, mais sous cette apparence gréco-romaine notre fonds national persiste, plus qu'il ne le croyait lui-même. Ce fonds apparaît dans sa réalisation des programmes et dans ses innovations.

Avec Philibert de l'Orme, l'architecte prend le commandement sur tout le chantier et plie sous sa loi le maître-maçon avec les autres artisans. C'est une révolution qui ne fait que rétablir un ordre ancien aboli. Les architectes de la Renaissance relevèrent donc leur profession avilie au XVe siècle par les corporations et rendirent à l'intelligence sa vraie place en refoulant le travail manuel au second rang [2].

Il n'y a qu'une ombre à ce tableau : l'énervement de l'artisan qui sera consommé à la fin du XVIIIe siècle et l'enivrement de l'artiste. La féodalité professionnelle devenue ennemie du progrès disparaissait justement, mais un mal nouveau commençait, dont nous souffrons encore : l'individualisme artistique, source d'impuissance et d'anarchie.

Toutefois la discipline instaurée par Philibert de l'Orme à l'exemple de la règle romaine et de l'organisation romano-gothique a produit en France d'heureux fruits. Elle a rajeuni une veine épuisée. L'art de nos trois siècles classiques est notre honneur tout de même que celui du moyen âge. Limiter son admiration à l'un ou à l'autre dénote une impuissance de l'esprit à comprendre les variations du jeu de l'art. Cette large compréhension de toutes les formules du passé n'empêche pas la critique de s'exercer. C'est ainsi qu'on peut noter dans l'emploi des ordres classiques un formalisme naissant et une prédominance fâcheuse du décoratif sur le constructif : défauts dont nous avons pu constater de nos jours les effets mortels.

VII. — L'architecte moderne.

L'architecte moderne commence au XIXe siècle. La période qui s'ouvre après 1793 a vu la disparition des anciens corps de

[1] Voir *Bulletin technique* du 13 mars 1926, page 66.

[1] H. Clouzot, *Philibert de l'Orme*, p. 86.

[2] Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'Architecture*, I. 113.

métier et de l'Académie de peinture. Le nouvel Institut, avec l'Ecole des Beaux-Arts qui en émane, remplace l'organisation d'autrefois. A l'Etat maintenant, représenté par une section de l'Institut de France, incombe le soin d'enseigner l'architecture aux futurs maîtres dans l'art de bâtir.

Le procès de cet enseignement a été fait bien des fois par ceux-là même qui l'ont reçu, depuis Viollet-le-Duc. Le moins qu'on ait pu lui reprocher, dès le début, c'est le formalisme de son esprit limité à l'étude des anciens ordres gréco-romains, et son caractère archéologique. Les campagnes menées par les gothicisants ont bien amené l'introduction de l'art du moyen âge dans le programme ; mais cela n'a fait qu'une archéologie de plus, sans modifier l'esprit formaliste, c'est-à-dire borné aux formes, de l'Ecole. Viollet-le-Duc lui-même se plaint, dans la préface de son *Dictionnaire d'Architecture*, d'avoir été si mal compris. On a formé des archéologues et non des constructeurs.

Les bons maîtres, cependant, n'ont pas manqué, depuis H. Labrouste jusqu'à J. Guadet dont le cours d'architecture a formé les meilleurs de la génération actuelle. Et peut-être sommes-nous à la veille d'un esprit nouveau. Mais jusqu'ici le principe de la modernité bien comprise n'a pas vivifié cet enseignement d'école qui, par suite, a continué d'ignorer le caractère scientifique de l'art de bâtir. On a pu dire que la question du ciment armé, par exemple, était toujours renvoyée à l'année suivante : cela est pourtant d'une tout autre importance que les calculs de Vitruve. Mieux vaudrait savoir construire d'après les données les plus récentes qu'être à même de restaurer le Parthénon.

On voit en quoi l'architecte moderne diffère de l'architecte ancien. Le rôle d'entrepreneur, qui jadis était aussi le sien, a été confié à une sorte de maître-maçon qui prend l'entreprise à forfait ; et il ne se soucie plus d'être un *mechanicus*.

L'union entre l'entrepreneur et l'architecte avait été jadis féconde. Elle avait fait des premiers maîtres d'œuvre des hommes chez qui l'imagination se disciplinait au contact des réalités. De là, dans l'art ancien, cet accord parfait entre les matériaux et la forme, celle-ci naissant de ceux-là. On bâtissait franchement ; les moyens employés étaient avoués ; toute pensée de simulation était absente ; et l'on ne cherchait jamais une forme pour elle-même. Aujourd'hui, architecte et entrepreneur travaillent séparément, dans un esprit différent. Le premier dessine de belles lignes, pour le seul plaisir, sans souci des matériaux. Le second superpose à cette composition le tracé de l'appareil qui, pour les villes, quand on emploie la pierre, est un grand appareil. La bâtisse terminée prend un aspect cyclopéen où l'architecte lui-même ne retrouve rien de son tracé. Celui-ci cependant reparaît sur les murs quand l'équipe des ravaleurs a passé, taillant dans ces blocs énormes une composition d'architecture inspirée par le moyen appareil d'autrefois. Une seule assise se trouve ainsi porter les joints simulés de trois fausses assises. Quand l'exécution est en briques, ou en maçonnerie, ou même en ciment, la solution est encore pire : l'entrepreneur plâtre la bâtisse et sur cet enduit simule un carrelage de pierres. Quand tout est terminé, l'architecte retrouve son dessin et s'estime satisfait d'une pareille pratique.

Chez l'architecte moderne, le *mechanicus* est donc mort. Il existe cependant, mais dans une autre profession. L'Ecole des Ponts et Chaussées fait ce que l'Ecole des Beaux-Arts omet de faire : elle forme des ingénieurs-constructeurs. L'ingénieur des Ponts et Chaussées est donc l'héritier du *mechanicus* antique. Ses ancêtres bâtissaient des aqueducs et des amphithéâtres en pierre : lui bâtit des ponts, des halls et des gares en fer. Armé de tous les procédés modernes, depuis le fer jusqu'au béton de ciment armé, il lance dans les airs de gigantesques arches qui lui permettent de franchir ou de couvrir sans points d'appui les plus grands espaces. Il se rit des ordres classiques comme des ogives gothiques. A lui, la métallurgie et le ciment. Il dédaigne la beauté pour ne voir que l'utile : ce n'est pas un artiste, c'est un savant qui connaît les lois des poussées, des poids et des résistances exercés par les matériaux. Peu lui importe le module d'une colonne et ses répercussions sur un organisme. Ce qui l'intéresse, c'est de savoir les possibilités de chaque matière.

Voilà donc le divorce consommé ; d'un côté l'art, de l'autre la science. Au lieu que les anciens corrigeaient l'un par l'autre, en soumettant le dessinateur au *mechanicus*, les modernes suppriment toute coordination en rendant à chacun sa liberté d'action. L'architecte a cessé d'être savant, et l'ingénieur ne se soucie pas d'être artiste. Quant à l'entrepreneur, ce n'est plus qu'une main dont les réalisations ne vont jamais de pair avec les conceptions artistiques de l'architecte. La tradition de l'accord nécessaire entre l'appareil et les formes employées est par suite perdue.

Dans la production actuelle, il y a donc deux parts : celle de l'architecte à qui revient tout ce qui présente un caractère artistique, c'est-à-dire les palais officiels, les églises, les habitations, et celle de l'ingénieur qui se borne aux grands travaux d'utilité publique. Par un reste de vocabulaire traditionnel, ces travaux sont dits : « travaux d'art ». L'appellation est d'une vérité intuitive. Là, en effet, est le meilleur de l'art moderne en matière de construction. Ponts métalliques, viaducs en béton armé, halls en fer sont pour notre époque ce qu'étaient pour les Romains les aqueducs et les amphithéâtres, c'est-à-dire le meilleur, sans qu'on s'en doute. Plus tard, quand les historiens voudront dégager l'art de notre époque, aux alentours de 1900, ils ne retiendront ni nos églises similigothiques ni nos palais pseudo-classiques. Ce qui les intéressera, comme caractéristique de notre temps, ce seront les savants travaux de nos ingénieurs. Et si une renaissance architecturale se produit, c'est à eux que le mérite en sera attribué, ayant eu celui de l'avoir préparée.

La description du mal moderne, comparé à la santé antique, porte en elle l'indication des remèdes. J'en vois trois :

1° la fusion des deux enseignements ennemis qui se donnent actuellement à l'Ecole des Ponts et Chaussées et à l'Ecole des Beaux-Arts ;

2° la subordination de l'architecte à un ingénieur dans les grands travaux ;

3° la restitution du métier d'entrepreneur à l'architecte.

Le second remède serait inutile si l'on appliquait le premier, parce que celui-ci ferait de l'architecte moderne un *mechanicus* antique. Que ce premier remède soit désirable et bienfaisant, cela s'est vu aux quelques exemples d'artistes contemporains qui ont su unir la science de la construction moderne au souci artistique. Je pense à la salle de la Bibliothèque nationale de Paris, par H. Labrouste, formée de neuf coupoles métalliques sur des piliers de fonte ; et à Saint-Jean de Montmartre, par A. de Baudot, en ciment armé. Ce dernier surtout, prêcheur inlassable des méthodes actuelles, a rêvé d'être un ingénieur artiste comme à l'époque romaine. Son livre posthume sur l'architecture, comme son cours au Trocadéro, prouve au moins l'excellence de son raisonnement ; mais en art il ne suffit pas de théoriciser. La théorie a le même rapport à l'égard de l'œuvre d'art que la théologie à l'égard de la vertu. Celle-ci est inefficace sans la grâce ; celle-là est inopérante sans le génie. Peu artiste, A. de Baudot n'a réalisé que des tentatives mal venues. Son échec ne prouve que son peu de talent personnel.

Le troisième remède soulève la plus grosse question, car son application serait une révolution sociale dans le bâtiment, et toutes nos mœurs actuelles y contredisent. Je ne méconnais pas la difficulté. Au moyen âge, la comptabilité était assez simple, tandis qu'aujourd'hui l'ouvrier ne produit pas s'il n'est pas à la tâche métrable. Le mètre appelle la vérification, donc le contrôle de quelqu'un qui ne soit pas bénéficiaire. Si l'architecte est entrepreneur, qui vérifiera ?

Aussi le *Code Guadet*, qui donne des devoirs professionnels de l'architecte une définition acceptée de tous les diplômés et de leur Société, affirme-t-il une incompatibilité qui apparaît à certains comme une question de morale administrative. Il est dit à l'article 2 : « L'architecte exerce une profession libérale et non commerciale. Cette profession est incompatible avec celle de l'entrepreneur... Il est rétribué uniquement par des honoraires à l'exclusion de toute autre source de bénéfice. »

D'après ce principe, et malgré le caractère privé de ce texte, les comités d'agrément sont unanimes à rayer les architectes faisant fonction d'entrepreneur ; car il y en a, et la loi civile n'y répugne pas.

La législation moderne, qui rend habituellement l'entrepreneur responsable en cas d'accident, est à l'origine de cette conception : on trouvera dans le *Dalloz* tous les textes relatifs à cette question [1].

D'après ces textes, le rôle d'entrepreneur peut être assumé par un architecte, mais c'est là une situation exceptionnelle. La responsabilité pèse respectivement sur l'architecte et l'entrepreneur dans une mesure qui varie suivant la nature des services qu'ils ont fournis, mais « l'architecte qui s'est borné à dresser les plans ou devis sans diriger ni recevoir les travaux n'est responsable que des défauts dus aux vices de ces documents ; l'entrepreneur seul répond des malfaçons commises dans l'exécution ».

La conception moderne du rôle de l'architecte a fait de celui-ci un artiste désintéressé de la réalisation pratique de son œuvre, un dessinateur de lignes qui laisse à un autre le choix des moyens techniques sous sa responsabilité.

Et pourtant le troisième remède n'est pas à rayer nécessairement. La législation moderne n'y répugne pas : il a seulement contre lui nos mœurs actuelles et l'usage habituel. Des exemples pourtant prouvent la vertu du remède : l'architecte A. Perret, auteur de l'église du Raincy et du théâtre des Champs-Elysées, s'est bien trouvé d'être aussi entrepreneur. Je sais qu'une consultation à ce sujet recueillerait des signatures approbatives. Il est vrai que ce que l'on rencontre, c'est, non des architectes devenus entrepreneurs, mais des entrepreneurs de profession qui sont devenus architectes en passant par l'Ecole : donc des architectes diplômés, bien que la profession d'architecte en soi n'exige pas l'obtention d'un diplôme. Le vice est que l'architecte, limité au rôle de dessinateur, laisse à l'entrepreneur le souci de l'appareillage et des matériaux. Son intervention finale comme vérificateur ne comble pas la lacune. Il devrait au moins usurper une partie des fonctions de cet exécutant tout en lui laissant son nom et son droit à l'existence. Ainsi du moins poserai-je la question de l'architecte-bâtisseur, variante adoucie de la fusion de l'entrepreneur avec l'architecte, qui ne paraît pas possible. Avec l'introduction de l'enseignement de l'Ecole des Arts et Métiers à l'Ecole des Beaux-Arts, et la subordination de l'architecte à un ingénieur, c'est la condition de nos futures réussites.

[1] Dalloz, Répertoire pratique de législation, de doctrine et de jurisprudence, t. 1er, au mot *Architecte*, et t. VII, au mot *Louage d'ouvrage* (ch. II, p. 872 : règles spéciales aux architectes et entrepreneurs de construction, détail des responsabilités).

Cette subordination est le second remède. Son application nous ramènerait à la belle époque romaine où le *mechanicus* commandait au *geometra* et à l'*architectus*.

Au fond, la source du mal moderne n'est pas précisément dans la séparation de l'architecte d'avec l'entrepreneur. Nos insuccès ne viennent pas de là. Ils viennent de la fausse idée que nous nous faisons de l'art de bâtir : idée formaliste, artistique au lieu d'idée scientifique. Fausse idée qui serait guérie par la fusion de l'Ecole des Arts et Métiers avec l'Ecole des Beaux-Arts. L'architecte moderne ne remplace pas le *mechanicus* antique, ni non plus l'*architectus*. Il est une sorte de *geometra*, ou dessinateur d'ordres. Il dessine, simplement, d'après un répertoire « formel ». Etranger à l'exécution de l'entrepreneur, il demeure fermé aux grandes combinaisons « mécaniques ». Il se contente d'être un artiste au lieu qu'il faudrait qu'il fût un savant. Le divorce de l'art et de la science, voilà l'origine du mal moderne. On ne le guérira qu'en les accouplant de nouveau, car, selon le mot de Mignot : « L'art sans la science n'est rien ».

Toutes ces considérations visent aussi bien nos églises que nos monuments civils, car il s'agit d'une discipline générale commune à tout l'art de bâtir, quelle qu'en soit l'application. Ce que j'ai dit ailleurs de l'art en général et de la peinture en particulier [1], il faut le redire de l'architecture. Il n'y a pas plus d'architecture religieuse que d'art chrétien au sens spécifique du mot. Il y a seulement un art de bâtir, commun à un pays et à une époque, qu'il s'agit d'employer logiquement en le pliant à une fin spéciale. C'est en vue surtout de cette réussite religieuse que j'ai cru utile d'étudier ici dans quelles conditions et dans quel esprit avaient œuvré les anciens architectes, aussi bien païens que chrétiens. Le cas du Parthénon transformé par les Byzantins de 432 en « Eglise de la Vierge-Mère de Dieu Athénienne » prouve, avec l'indifférence confessionnelle des formes architectoniques et la catholicisation possible de l'art profane, ce qu'il y a de commun entre toutes les architectures du monde.

La trempe automatique de l'acier.

On sait que les propriétés chimiques et physiques des aciers sont fonction de leur température et, pour plusieurs d'entre elles, fonction discontinue en ce sens qu'à certaines valeurs déterminées de la température, dites « points critiques » correspondent, par exemple, la disparition d'un certain constituant ou l'apparition d'un constituant nouveau ou encore la disparition ou l'apparition d'une propriété, tel le magnétisme. Or, au point de vue métallographique, la trempe vise à conserver à froid, c'est-à-dire au-dessous du point critique, une constitution de l'acier qui, normalement, n'est stable qu'au-dessus de ce point.

Donc, pour qu'il y ait trempe, il est nécessaire que l'acier ait été porté à une température au moins égale à celle du point critique ; cette condition est nécessaire mais non suffisante car il faut encore que le refroidissement s'effectue avec une vitesse minimum fonction elle-même de la température à laquelle l'acier a été chauffé.

Au reste, outre ces deux conditions nécessaires, il y en a d'autres à satisfaire pour atteindre à une trempe parfaite et c'est la complexité des conditions qui régissent ce traitement thermique qui le rend si délicat. — Nous ne nous occuperons, ici, que de la température de trempe : Comment la déterminer avec précision et, surtout, avec la certitude que

[1] A. Fabre, *Pages d'Art chrétien*, p. 399, A. Fulcran : *L'Artiste chrétien*, p. 98.