



HAL
open science

Charles Blanc et l'architecture : 'une décoration qui se construit'

Estelle Thibault

► **To cite this version:**

Estelle Thibault. Charles Blanc et l'architecture : 'une décoration qui se construit'. Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques, 2019, Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes, 978-2-491040-02-4. hal-02133486

HAL Id: hal-02133486

<https://hal.science/hal-02133486>

Submitted on 27 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

Actes du colloque *Une nouvelle histoire de la critique d'art à la lumière des humanités numériques ?*, Paris, École du Louvre, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, École nationale des chartes, 17, 18 et 19 mai 2017, organisé par Anne-Sophie Aguilar, Éléonore Challine, Christophe Gauthier, Marie Gispert, Gérald Kembellec, Lucie Lachenal, Éléonore Marantz et Catherine Méneux, et de la Journée d'études *Les critiques d'art francophones, des années 1880 à l'entre-deux-guerres*, Paris, HiCSA, 25 juin 2015, organisée par Anne-Sophie Aguilar, Éléonore Challine, Christophe Gauthier, Marie Gispert et Catherine Méneux.

Pour citer cet ouvrage

Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art : nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019

Remerciements	5
Marie Gispert, Catherine Méneux , Introduction	6-28

DE L'APPROCHE COLLECTIVE À LA PROSOPOGRAPHIE ?

Sébastien Charlier , Les expressions de la critique dans les revues d'architecture éditées à Liège dans l'entre-deux-guerres	30-52
Emmanuelle Champomier , Apports, limites et enjeux méthodologiques d'une approche prosopographique de la critique cinématographique	53-65
Claire Dupin de Beyssat , Être critique d'art sous le Second Empire. Parcours et carrières de quelques salonniers entre 1852 et 1870	66-94

APPROCHE GLOBALE, APPROCHE FRAGMENTÉE : JEU(X) D'ÉCHELLE/VARIATIONS SUR LES CORPUS

Laure Barbarin , Roger Ballu et <i>La Vie artistique</i> . Nouveau corpus	96-111
Philipp Leu , Notes sur Léon Maillard, un critique « Pour l'art »	112-119
Estelle Thibault , Charles Blanc et l'architecture : « une décoration qui se construit »	120-139
Oriane Marre , Le « chroniqueur épris des dessous d'humanité » : le politique dans la critique de Gustave Geffroy	140-156
Margherita Cavenago , Au-delà des limites géopolitiques et linguistiques : la critique francophone de Vittorio Pica (1862-1930)	157-187

Davide Lacagnina, Vittorio Pica en ligne : sélectionner, analyser et interroger les données pour donner du sens à la recherche 188-192

Viviana Birolli, Le manifeste au crible de la base de données Manart : un défi critique pour une histoire(s) multiple(s) 193-208

ÉVALUER ET DÉFENDRE

Guy Lambert, « Laisser à chacun la liberté d'apprécier suivant ses goûts et ses tendances d'esprit » ? Une critique d'architecture dans un cadre confraternel. Paul Guadet et Henri Prudent à la rédaction de la revue *L'Architecte* (1906-1914) 210-239

Julien Faure-Conorton, « Pro Domo » : de l'importance de la critique photographique pour le mouvement pictorialiste (1890-1914) 240-256

Chara Kolokytha, Christian Zervos critique d'art : partis-pris, polémiques et débats 257-272

Poppy Sfakianaki, Le critique d'art en tant que médiateur : Tériade et les jeunes artistes espagnols à Paris pendant l'entre-deux-guerres 273-294

Jean-Roch Bouiller, André Lhote, Picasso et la question du cubisme français 295-310

LES -ISMES : DÉFINIR, (DÉ)HIÉRARCHISER, HISTORICISER

Tatsuya Saito, Ernest Chesneau, critique de l'impressionnisme 312-334

Olivier Schuwer, L'envers des processus de catégorisation ou l'auto-critique de Gustave Geffroy, Roger Marx et Arsène Alexandre (1886-1892) 335-35

Gwenn Riou, Le réalisme au prisme du communisme. Les écrits sur la peinture de George Besson et Louis Aragon dans *Commune* et *Les Lettres françaises* (1936-1954) 355-377

GÉNÉTIQUE ET INTERDISCURSIVITÉ

Laurent Cazes , L'expérience contre la théorie : situation de Jacques-Émile Blanche critique d'art	379-392
Julie Morisson , Aragon et <i>Les Lettres françaises</i> , pour une numérisation critique	393-407
Rossella Froissart , L'engagement moderniste de Guillaume Janneau	408-417
Éléonore Challine , Christophe Gauthier , La photogénie, pensée magique ?	418-437
Laurent Le Forestier , La critique cinématographique des années 1920-1930 lue par André Bazin, ou l'art d'en découdre en recousant	438-450

INTERDISCURSIVITÉ ET CATÉGORIES

Catherine Méneux , Des « Symbolistes » aux « Nabis ». La genèse d'un groupe et d'une catégorie singulière	452-539
Les auteurs	540
Résumés	549
Liste des noms cités	560
Liste des périodiques cités	571

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

CRITIQUE(S) D'ART : NOUVEAUX CORPUS, NOUVELLES MÉTHODES

SOUS LA DIRECTION
DE MARIE GISPERT ET DE CATHERINE MÉNEUX

CHARLES BLANC ET L'ARCHITECTURE :
« UNE DÉCORATION QUI SE CONSTRUIT »

ESTELLE THIBAULT

Pour citer cet article

Estelle Thibault, « Charles Blanc et l'architecture: "une décoration qui se construit" », dans Marie Gispert et Catherine Méneux (dir.), *Critique(s) d'art: nouveaux corpus, nouvelles méthodes*, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mars 2019, p.120-139.

CHARLES BLANC ET L'ARCHITECTURE : « UNE DÉCORATION QUI SE CONSTRUIT ¹ »

ESTELLE THIBAUT

Comment situer la place de l'architecture dans le système esthétique de Charles Blanc ? Si la contribution de celui-ci à une théorie de l'architecture a le plus souvent été abordée à partir de la seule *Grammaire des arts du dessin*, un regard plus étendu sur les écrits qu'il consacre à cet art, dans ses autres ouvrages² et dans ses articles de critique³, permet de suivre l'évolution de ses analyses au contact des débats contemporains.

Les premiers chapitres de la *Grammaire*, publiés au début des années 1860, s'ouvrent par des interrogations sur les relations entre le beau et l'utile⁴. Dans un premier temps, l'architecture n'y est définie comme art que dans la mesure où elle s'émancipe des nécessités physiques et utilitaires, se distinguant ainsi de la simple construction qui relève de l'industrie : « L'utile est le domaine de l'industriel, le beau est l'apanage de l'artiste. Dès que la beauté n'est pas la première qualité d'un objet, cet objet n'est point une œuvre d'art. Un meuble utile peut avoir une certaine beauté, mais il n'est pas beau en lui-même et par essence ; il n'est qu'embelli⁵. » En première approche, cette hiérarchie entre le beau et l'embellissement de l'utile semble coïncider avec l'esthétique spiritualiste que défendent les philosophes contemporains, pour lesquels le beau se

- 1** Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1876, p. 274.
- 2** Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, op. cit. à la note 1 ; *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, Paris, Librairie Renouard, H. Loones, successeur, 1878 ; *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1882. Sur Charles Blanc, voir Claire BARBILLON, « Charles Blanc », *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html>
- 3** Voir note 12 pour la liste de ses principaux articles de critique architecturale publiés entre 1867 et 1881.
- 4** Les « Principes » qui forment l'introduction de la *Grammaire des arts du dessin* sont d'abord parus sous forme d'articles dans la *Gazette des beaux-arts* entre avril 1860 et août 1861, suivis par la partie « Architecture » entre décembre 1861 et décembre 1863. Voir la chronologie des articles établie par Claire Barbillon dans sa réédition de Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 625-626.
- 5** Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Vve Renouard, 1867, p. 16.

définit par son indépendance, selon une vision kantienne diffusée par Victor Cousin. Mais si cette dissociation de l'utile et du beau conduit ces philosophes à déprécier l'architecture, Blanc adopte une position plus nuancée, plus proche de la manière dont les architectes eux-mêmes affrontent le problème. Quand Blanc reprend l'opinion du philosophe Antelme Édouard Chaignet qui considérait que « le rapport à une fin est le vice irrémédiable, incurable, de l'architecture, qui ne lui permet d'obtenir, parmi les arts, que la place la plus humble⁶ », c'est pour immédiatement la nuancer : « ce vice n'est pas *incurable* », précise-t-il, et « l'architecte peut reconquérir sa liberté, s'il transforme une nécessité physique en nécessité morale, c'est-à-dire s'il accomplit comme une œuvre de choix volontaire ce qui lui est imposé par la nature des choses. Le sage fait de la nécessité une vertu : l'architecture en fait une beauté⁷. »

L'expression « faire de nécessité beauté » sera employée à plusieurs reprises pour qualifier l'architecture⁸. Elle permet d'insister sur la priorité de l'intention esthétique sur les autres nécessités auxquelles répondent les édifices, et d'affirmer ainsi un autre ordre d'utilité. En soulignant « l'idée de devoir⁹ » envers la collectivité à laquelle répond la beauté architecturale, Blanc traduit aussi son adhésion aux théories de l'art social. Dans la même optique, il critique l'ordre dans lequel les fonctions de l'architecture sont présentées dans les dictionnaires – « l'art de construire, de disposer et d'ornier les édifices » – et restitue au premier plan la fonction de l'architecte comme « décorateur », cet aspect étant désigné comme « la partie la plus subtile, la plus illustre, la plus élevée, la plus rare¹⁰ ».

Pour éclairer cette conception de l'architecture comme décoration « dans son acception la plus noble¹¹ », il est utile de rapprocher les positions exprimées dans la *Grammaire des arts du dessin* des articles de critique architecturale qu'il rédige pour le quotidien *Le Temps* : analyses d'édifices contemporains, biographies d'architectes ou commentaires d'expositions¹². Ces articles diffusent

6 Antelme Édouard CHAIGNET, *Les Principes de la science du beau*, Paris, Auguste Durand, 1860, p. 514.

7 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 113.

8 Voir notamment Charles BLANC, « Le nouvel Opéra », *Le Temps*, n° 5003, 27 décembre 1874, n. p. ; *Idem*, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

9 « La beauté dans l'architecture répond à une idée de devoir » (Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 73).

10 *Ibid.*, p. 72.

11 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 22.

12 Parmi les articles de Blanc parus dans *Le Temps* voir en particulier : « Le nouvel Opéra », n° 2297, 25 août 1867, n. p. ; « Le Palais de justice », n° 2714, 30 octobre 1868, n. p. ; « Félix Duban », n° 4010 et 4011, 4 et 5 avril 1872, n. p. ; « Léon Vaudoyer et l'exposition de son œuvre à l'École des beaux-arts », n° 4337 et 4338, 27 et 28 février 1873, n. p., « De l'état des beaux-arts en France à la veille

vers le grand public les évolutions théoriques qui encadrent les productions architecturales contemporaines.

Nous tenterons également de préciser la place de l'architecture à l'intersection des deux grammaires publiées par Blanc, celle des *arts du dessin*, dédiée à l'analyse des moyens du beau, et celle des *arts décoratifs* qui présente une théorie de l'embellissement pour la vie quotidienne. L'architecture ouvre la première et devait clore la seconde, puisque la *Grammaire des arts décoratifs* ambitionnait initialement de s'étendre à la décoration des villes et des monuments¹³. La partie inachevée peut être appréhendée à partir de ses premiers chapitres, publiés dans *Le Temps* entre mai et octobre 1879¹⁴.

Entre arts du dessin et arts décoratifs : les moyens du beau et de l'embellissement

L'architecture permet de discuter à la fois les moyens du beau dans les arts du dessin, dégagés de toute autre utilité, et ceux de l'embellissement dans les arts décoratifs, où l'on fait « de nécessité beauté ». Du côté des arts du dessin, Blanc précise la nature des ressources esthétiques de l'architecture¹⁵. L'une des raisons pour lesquelles elle est présentée comme le premier des trois arts en dépit de ses finalités utilitaires réside dans sa capacité à impressionner fortement sans recourir à l'imitation, en procédant par analogie : elle peut

du Salon de 1874 », n° 4754, 21 avril 1874, n. p. ; « Le nouvel Opéra », n° 5003, 27 décembre 1874, n. p. ; « Exposition universelle. I. Architecture. II. Constructions en fer », n° 6622, 6270, 6277, 1^{er} mai, 20 et 27 juin 1878, n. p. ; « Viollet-le-Duc », n° 6769 ; 2 novembre 1879, n. p. ; « Les dessins de Viollet-le-Duc exposés au musée de Cluny », n° 6960, 10 mai 1880, n. p. ; « Lefuel », n° 7213, 20 janvier 1881, n. p. Les monographies de Félix Duban et de Vaudoyer seront republiées en 1876 dans *Les Artistes de mon temps* (p. 1-22 et p. 225-248) et les articles sur l'Exposition de 1878 dans Charles Blanc, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 1-82.

- 13** Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1875, p. 64. La « Grammaire des arts décoratifs pour faire suite à la Grammaire des arts du dessin » est publiée à partir d'avril 1870 dans la *Gazette des beaux-arts*. La première partie en est reprise dans Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, *op. cit.* On y lit (p. 64) : « Il nous paraît donc naturel de diviser ce livre en trois parties, dont la première sera consacrée à la parure des personnes, la seconde, aux ornements de la maison, la troisième à la décoration des villes et des monuments ». La deuxième partie est reprise dans Charles BLANC, *Grammaire des arts décoratifs. Décoration de la maison*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1882.
- 14** Charles BLANC, « La Décoration des villes », *Le Temps*, n° 6606, 23 mai 1879, n. p. ; *Idem*, « La Décoration des villes. Jardins », *Le Temps*, n° 6723, 17 septembre 1879, n° 6734, 28 septembre 1879, n° 6760, 24 octobre 1879, n° 6767, 31 octobre 1879, n. p.
- 15** Sur ces aspects, voir Estelle THIBAUT, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France 1860-1950*, Wavre, Mardaga, 2010, p. 25-58.

ainsi susciter le sentiment du beau en empruntant les « caractères » de la figure humaine (proportion, symétrie, régularité)¹⁶. Elle peut également provoquer des effets sublimes, en transposant les qualités des grands spectacles de la nature. La partie sur l'architecture est remarquable en ce que Blanc met en exergue l'influence de la forme des espaces sur le sentiment, lorsqu'il attribue aux trois dimensions, hauteur, largeur et profondeur, la capacité de susciter des états d'âme différenciés, élévation, stabilité et mystère. Les dominantes formelles, le rapport des pleins et des vides, les jeux d'ombre et de lumière sont autant de ressources expressives mobilisées pour agir sur le sentiment collectif. Blanc développe l'hypothèse selon laquelle l'impact social de cet art réside moins dans ses finalités utilitaires que dans une influence émotionnelle dégagée de l'imitation littérale.

L'investissement psychologique de l'espace a également son pendant dans une lecture empathique de la matière qui permet de penser l'action émotionnelle des édifices. Ici aussi, l'interprétation de Blanc nuance celle d'une esthétique spiritualiste exprimée, de façon contemporaine, par les philosophes. Dans sa *Science du beau*, le philosophe Charles Lévêque désignait en effet la résistance inhérente à la matière comme le fondement des énergies expressives de l'architecture, mais il estimait ses moyens très restreints, et classait cet art comme le moins éloquent de tous¹⁷. Charles Blanc montre une compréhension bien plus fine du dialogue entre forme et matière, comme en témoignent plus spécifiquement ses analyses des dispositions ornementales de l'architecture grecque. L'ornement permet littéralement d'animer la matière inerte, de lui insuffler une apparence de vie, il simule un « organisme artificiel¹⁸ » capable de communiquer des sentiments et des pensées. Cette vision est tributaire des nouvelles interprétations de l'art antique portées tant par certains archéologues de l'école française d'Athènes comme Charles Beulé que par des architectes comme Louis Duc, dont il commente aussi la production¹⁹.

16 Les développements de Blanc sur le caractère paraphrasent l'article « Caractère » du « Dictionnaire d'architecture » de *L'Encyclopédie méthodique* de Quatremère de Quincy. Voir Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 107-108.

17 Charles LÉVÊQUE, *La Science du beau étudiée dans ses principes, dans ses applications et son histoire*, Paris, Auguste Durand, 1861, t. 2, p. 20-21.

18 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 147.

19 *Ibid.*, p. 185-186. La description que Blanc fait de l'ordre ionique est tributaire de celles d'historiens contemporains. Voir Charles BEULÉ, *L'Acropole d'Athènes*, Paris, Firmin Didot Frères, 1853-54, t. 2, p. 270-272. À propos de ces conceptions partagées de l'ornement, voir également David VAN ZANTEN, *Designing Paris: The architecture of Duban, Labrousse, Duc and Vaudoyer*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1987.

La discussion sur les différents types d'éléments porteurs est particulièrement démonstrative. Blanc en décrit les appareils ornementaux comme des formes poétiques destinées à animer une fonction prosaïque. La gamme de l'expression architecturale trouve alors sa place entre deux bornes extrêmes. D'un côté, les formes strictement déterminées par la logique constructive ne relèvent pas de l'architecture, puisque la simple mise en œuvre de la matière inerte appartient à l'industrie. De l'autre, les formes « imitatives » de la figure humaine sortent du domaine de l'architecte pour basculer vers celui du sculpteur ; ainsi les caryatides de l'Erechthéion sont décrites dans la partie « Sculpture » de la *Grammaire des arts du dessin*. C'est dans une gamme intermédiaire que Blanc situe le véritable domaine de l'art architectural. Ce moyen terme est représenté par les trois ordres grecs qui concilient forme technique et fiction imaginative selon trois stades : la colonne dorique indique les données de la construction ; l'ionique en donne une représentation poétique ; le corinthien introduit des motifs imitatifs de la nature²⁰. Ce schéma d'analyse résulte de l'assimilation des passages que le *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud consacre aux colonnes²¹. Blanc juge cependant abusive l'hypothèse du « savant ingénieur » selon laquelle les cannelures de la colonne dorique seraient issues de la découpe polygonale des tambours de colonnes, car cette interprétation les réduit à n'être que le simple produit de l'industrie constructive. Il préfère y entrevoir la mémoire d'une origine égyptienne où le pilier imitait des tiges de plantes rendues solides par leur assemblage et ligaturées. Les cannelures rappellent les faisceaux et l'astragale la ligature, l'échine constitue un équivalent des tiges qui s'évasent et plient sous le poids²² (**fig. 1 et 2**). L'ordre ionique incarne au mieux l'idée d'un artifice par lequel l'architecte, mettant en scène les matériaux bien au-delà de « l'ossature mathématique²³ », simule en pierre un organisme vivant, fictivement composé de matières hétérogènes (**fig. 3**). Cette lecture des trois

20 Comme l'indiquent les intitulés des trois chapitres XVII à XIX de la partie « Architecture » de la *Grammaire des arts du dessin* : « Dans l'ordre dorique, [...] les formes sont indicatives de la construction, les accents de la solidité tiennent lieu d'ornement » ; « Dans l'ordre ionique, [...] les formes sont expressives, les images de la flexibilité et de la grâce remplacent les accents de la résistance et de la force » ; « Dans l'ordre corinthien, [...] les formes sont imitatives, les caractères de la magnificence et de la richesse sont substitués à la sévérité de l'ordre dorique et à la délicatesse de l'ionique ».

21 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit. à la note 5, p. 191 et p. 149. Sa description des colonnes est directement empruntée à Léonce REYNAUD, *Traité d'architecture*, Paris, Carilian-Goëury et V. Dalmont, 1850, t. 1, p. 223 et p. 195.

22 La démonstration s'accompagne d'une illustration représentant un pilier à faisceau des hypogées de Beni-Hassan, reprise de Daniel RAMÉE, *Histoire générale de l'architecture*, Paris, Amyot, 1860, vol. 1, p. 191.

23 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit. à la note 5, p. 147.

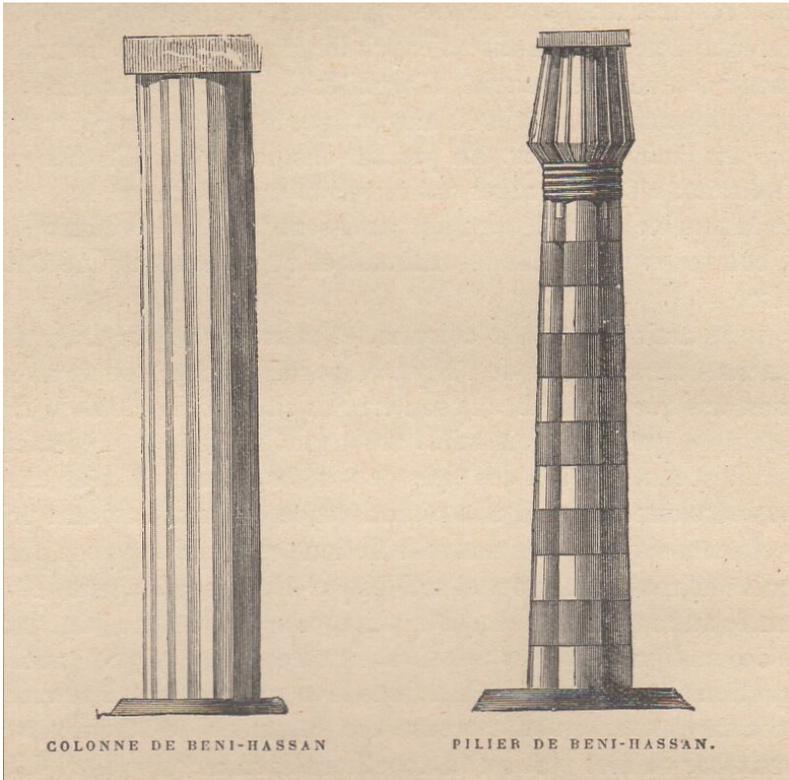


Fig. 1. Colonne de Beni-Hassan, Grammaire des arts du dessin (1867), p. 149

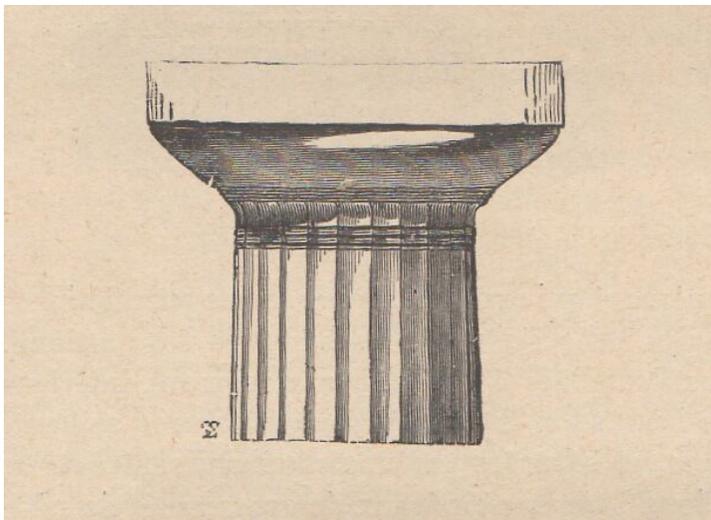


Fig. 2. Chapiteau dorique, Grammaire des arts du dessin (1867), p. 150

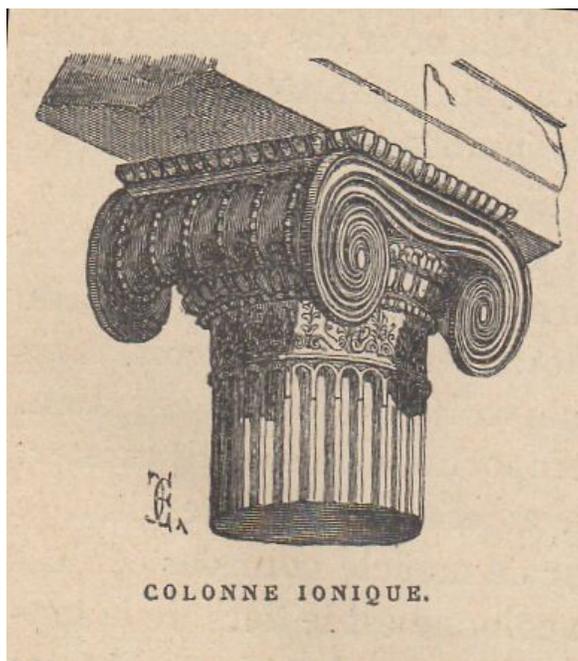


Fig. 3. Chapiteau ionique, *Grammaire des arts du dessin* (1867), p. 179

ordres permet de situer un registre proprement artistique appelé « décoration », où l'intention esthétique dialogue avec les autres finalités de l'objet. Les motifs s'appuient sur les nécessités structurelles, mais répondent également à des besoins symboliques ou mémoriels qui relèvent du « sentiment ».

« L'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction »

Du dorique au corinthien, les ordres déclinent une gamme de relations entre décoration et construction. Blanc peut ainsi poser un précepte selon lequel « l'essentiel de la décoration doit être engendré par la construction²⁴ », bien qu'il ait noté précédemment dans le même ouvrage que « les formes employées dans l'architecture ne sont pas toujours engendrées par les besoins de la construction²⁵ ». Loin d'être contradictoires, ces propositions définissent le territoire où il situe l'art de la « décoration ». Elles reflètent un débat contemporain auquel Blanc se montre particulièrement sensible. En effet, les préceptes développés dans la première *Grammaire* s'ajustent dans ses articles sur Félix Duban, Léon

²⁴ *Ibid.*, p. 320.

²⁵ *Ibid.*, p. 181.

Vaudoyer et Louis Duc. Au contact de cette génération d'architectes se précise une nouvelle approche des relations entre structure et ornement (**fig. 4**).

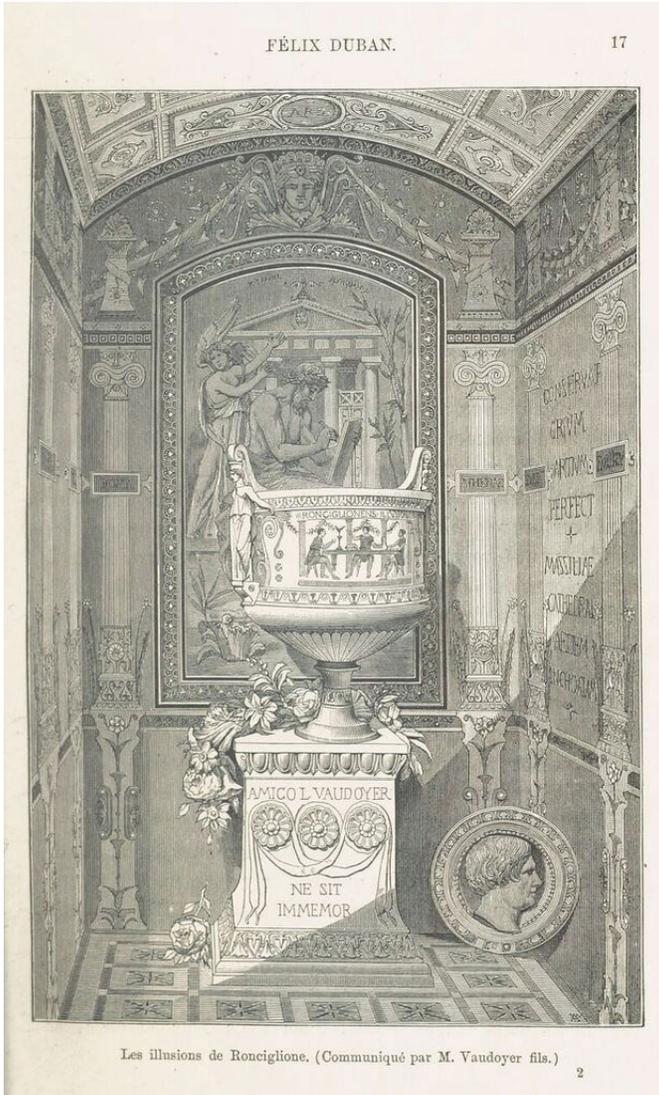


Fig. 4. « Les illusions de Ronciglione », gravé d'après un dessin de Félix Duban dédié à Léon Vaudoyer en mémoire de leur séjour italien. *Les Artistes de mon temps* (1876), p. 17

Blanc se fait l'interprète d'une attitude critique à l'égard de l'autorité des modèles académiques rapportés de Rome. Par-delà Vignole et Vitruve, il insiste sur la relecture *in situ* de l'architecture antique, dont il a lui-même fait l'expérience lors de son voyage à Athènes. Il crédite également la génération de Duban, Labrousse, Duc, Vaudoyer, d'avoir, dans les années 1820 et 1830, contribué à cette remise à jour des principes fondamentaux de l'architecture antique, parallèlement à la réévaluation de l'architecture gothique qu'allait poursuivre Viollet-le-Duc. L'architecture grecque d'une part, l'architecture gothique d'autre part, sont alors présentées par Blanc comme les deux incarnations magistrales de ce principe selon lequel « la décoration doit être engendrée par la construction ». L'idée structurelle se déclinerait en deux grands embranchements : la plate-bande et l'arc. Premièrement la plate-bande est fondée sur l'utilisation de grands éléments de pierre capables de franchir de longues portées, les ordres grecs exprimant au mieux l'articulation entre le support vertical et l'entablement horizontal. Deuxièmement l'arc est lié à l'utilisation de petits matériaux et magnifié dans les voûtes gothiques.

L'architecture romaine est présentée comme un contremodèle parce qu'elle mélange ces deux principes. L'argumentaire est redevable du sixième des *Entretiens sur l'architecture* d'Eugène Viollet-le-Duc, auquel Blanc emprunte également – sans pour autant le citer – l'illustration (**fig. 5**). L'arraché du théâtre de Marcellus montre un système d'arcades sur lequel est apposé une plate-bande dénaturée puisque l'architrave en est « composée de plusieurs morceaux²⁶ ». Excellents constructeurs, les Romains sont de médiocres artistes, ils plaquent « un habillement sans rapport avec la chose habillée²⁷ ». L'appareil ornemental est ici indifférent à la réalité structurelle puisque les ordres deviennent un « simple revêtement » appliqué à une industrie constructive qui procède de l'arc²⁸.

Si cette démonstration s'inspire des écrits de Viollet-le-Duc, Blanc est pourtant loin de partager la thèse de ce dernier, selon laquelle les formes architecturales devraient être entièrement déterminées par le raisonnement du constructeur. Son appréciation nuancée des relations entre construction et décoration trouve ses références chez les architectes qui ont obtenu le prix de Rome et séjourné à la Villa Médicis dans les années 1820. Leurs relevés interrogeaient les principes grecs en amont de leur interprétation romaine. Ils s'intéressaient aux modèles dorique et ionique d'abord importés dans les monuments de Sicile, de Paestum

26 Eugène VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, Vve A. Morel & Cie, 1863, p. 212-214. L'illustration montrant l'arraché du théâtre de Marcellus est utilisée par Blanc la même année : Charles BLANC, « Grammaire des arts du dessin. Architecture », *Gazette des Beaux-arts*, 5^e année, t. XV, n° 1, juillet 1863, p. 26.

27 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 272.

28 *Ibid.*, p. 265.

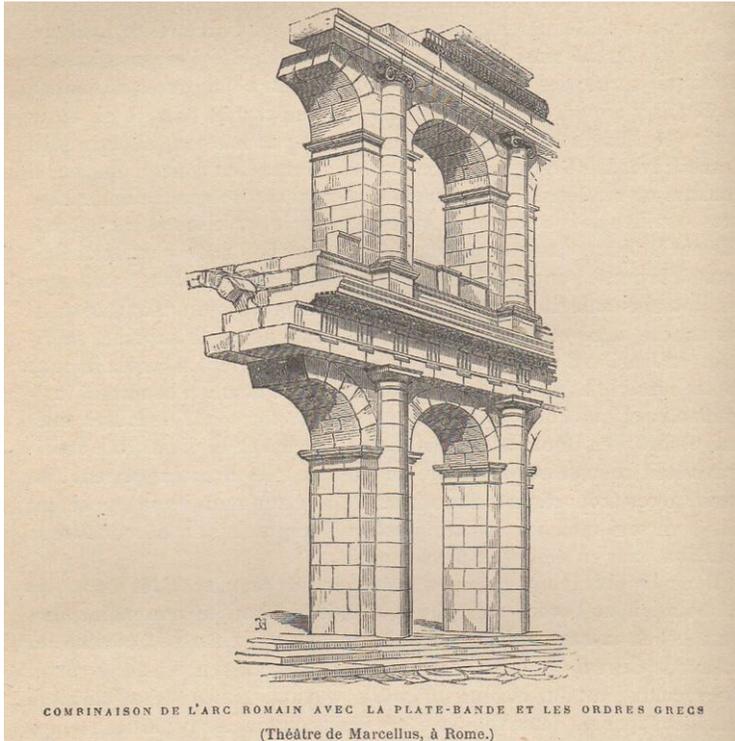


Fig. 5. « Combinaison de l'arc romain avec la plate-bande et les ordres grecs (Théâtre de Marcellus) », *Grammaire des arts du dessin* (1867), p. 268

ou de Pompéi avant d'être affaiblis par les Romains de l'Empire²⁹. L'idée selon laquelle l'architecture « doit varier selon le climat, les matériaux et la configuration du sol³⁰ » est également redevable de ce cercle. Duban, Labrousse, Duc et Vaudoyer sont considérés comme étant à l'origine d'un renouveau architectural non seulement par leurs restitutions, mais aussi parce que leurs réalisations discutent la relation entre les nécessités constructives et l'expression artistique.

Dans son hommage à Vaudoyer, Blanc met en scène sa découverte du principe selon lequel la « décoration doit être engendrée par la construction³¹ ». Il en aurait eu la révélation en 1849, face au portail du Conservatoire des arts et métiers, lors d'une discussion avec le sculpteur Elias Robert en train d'achever les caryatides (**fig. 6**). Il est plus probable que cette compréhension résulte d'échanges entre Vaudoyer et Charles Blanc au moment où ce dernier, alors directeur de l'administration des Beaux-Arts, encourage le développement de

29 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 3-4.

30 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 112-134.

31 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 225-226.

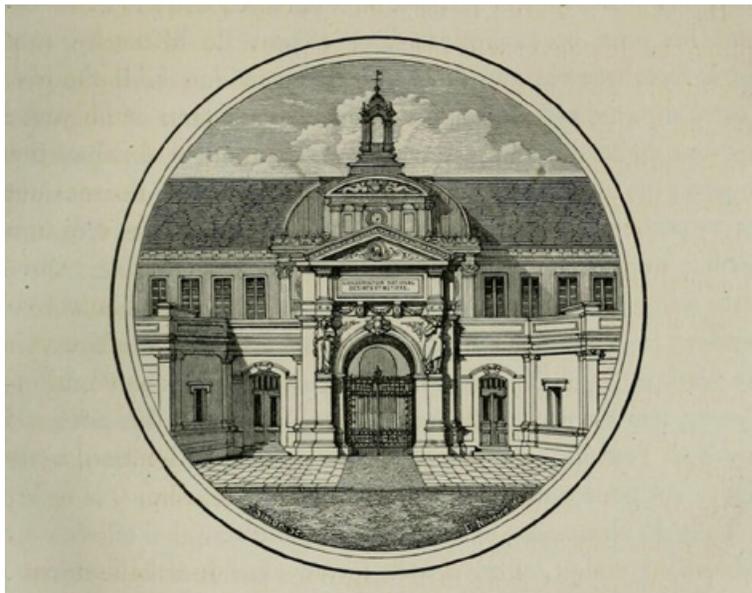


Fig. 6. Entrée du conservatoire des arts et métiers (Léon Vaudoyer architecte, Élias Robert sculpteur). *Les Artistes de mon temps* (1876), p. 233

la sculpture monumentale dans les édifices publics³². Selon le récit de Blanc, l'architecte aurait demandé au sculpteur d'affirmer les joints qui marquent la superposition des assises pour que les statues n'apparaissent pas comme des ornements additionnels mais comme « une évolution de la pierre elle-même, un relief énergique de la construction, et pour ainsi dire une parturition de l'édifice³³ ». Il s'agit de limiter l'illusion sculpturale en montrant sa soumission à l'appareil de construction.

Le Palais de justice de Paris réalisé par Louis Duc est un autre exemple mobilisé dans la démonstration :

« Pour M. Duc l'art grec est comme une religion [...] Il sait à merveille qu'il faut imiter les Grecs, non pas dans leurs œuvres, mais dans les principes qui les leur ont inspirées et qui peuvent nous en inspirer d'autres. Rendre la convenance inséparable de la beauté, faire que la grâce ne soit qu'une saillie de l'utile, telle est la grande loi que suivaient les Grecs et que les Romains ont si souvent

32 L'introduction des sculptures dans les pilastres encadrant le portail serait liée à l'action de Blanc en faveur du développement de la sculpture décorative. Voir Barry BERGDOLL, *Léon Vaudoyer: Historicism in the Age of Industry*, New-York, Cambridge Mass., London, M.I.T. Press, 1994, p. 161.

33 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 226.

méconnue, en substituant une architecture de placage au principe, en général excellent, qui veut que la décoration soit engendrée par la construction³⁴. »

Parmi les nombreux commentaires que suscitent la façade du vestibule

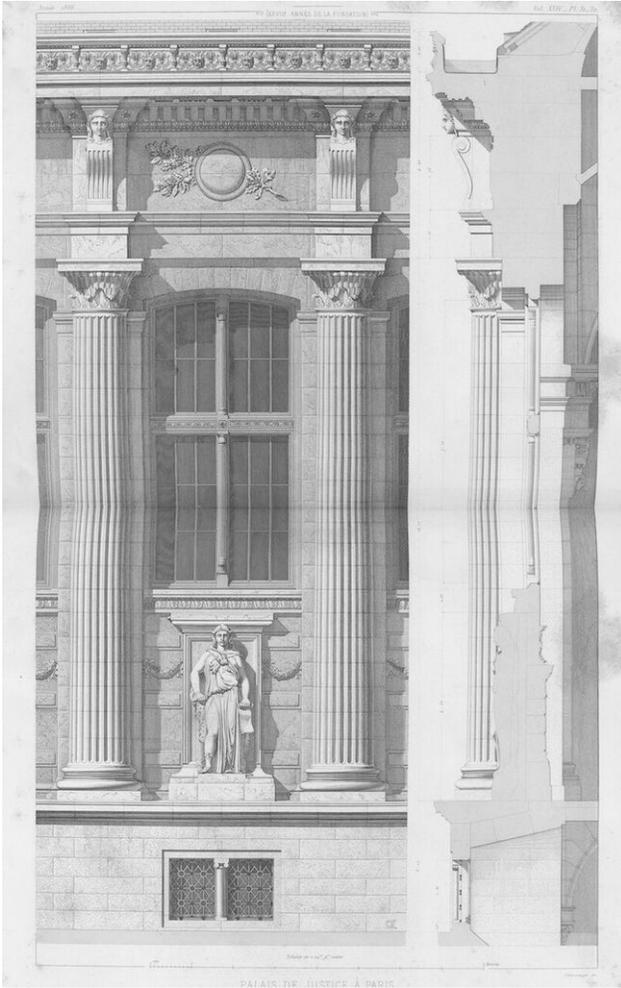


Fig. 7. Travée de la façade du palais de justice de Paris, montrant les colonnes engagées (Louis Duc architecte). *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, vol. XXIV, 1866, pl. 31-32

de Harlay, celui de Blanc relaie le plus finement les intentions de l'architecte. Blanc pointe le double rôle, décoratif et constructif, qu'assument les colonnes engagées de la façade. Décoratif, puisqu'elles offrent à la ville l'expression monumentale d'une colonnade. Constructif, puisque loin d'être un simple placage, elles assument un rôle dans la solidité en servant de contreforts aux voûtes qui couvrent l'intérieur de la salle des pas perdus (fig. 7). Ainsi Louis Duc, qui fait « un grand effort pour renoncer aux préjugés d'une éducation faite à Rome, entre le Colisée et le théâtre de Marcellus³⁵ », corrigerait les erreurs

attribuées à l'architecture romaine. Il confère un sens constructif à la colonne engagée et donne une apparence artistique au contrefort de la voûte intérieure. Duc inventerait une association vertueuse de l'ordre et de l'arc, ce que Duc

³⁴ Charles BLANC, « Le Palais de justice », *Le Temps*, n° 2714, 30 octobre 1868, n. p.

³⁵ Charles BLANC, « Duc Daumier Couture », *Le Temps*, n° 6565, 12 avril 1879, n. p.

lui-même désignait comme l'alliance de la poésie de l'un avec la nécessité matérielle de l'autre³⁶.

L'exposé didactique sur le Palais de justice souligne également le choix d'un ordre corinthien, moins austère que le dorique, pour traduire une idée modernisée de la justice comme protection plus que comme menace. Blanc commente l'interprétation très sobre composée d'un seul rang de panaches, le second rang de feuilles étant à peine épanoui, comme s'il adhérerait encore à la corbeille. L'échelle de la ville est également évoquée. La façade entière adresse une interprétation de la justice moderne qui s'exprime moins par la sévérité des pleins, comme l'illustrait la prison d'Aix de Claude Nicolas Ledoux dans la *Grammaire des arts du dessin*, que par la ligne horizontale du couronnement : « l'expression morale du calme, de la gravité et même de la fatalité³⁷ ».

« Une décoration qui se construit »

Dans la *Grammaire des arts du dessin*, l'analyse comparée des architectures romaine et grecque se conclut ainsi :

« [Les Grecs] seuls nous enseigneront non seulement une architecture admirable, mais les principes en vertu desquels on pourra la changer, la transformer, en inventer une autre. Par eux la convenance et la beauté ont été soudées si merveilleusement qu'elles sont devenues inséparables. De l'étude approfondie de leurs monuments se dégage cette vérité lumineuse : que l'architecture n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit³⁸. »

S'il réitère ici ses réserves à l'égard d'une décoration apposée a posteriori sur une résolution utilitaire et technique, la proposition finale va plus loin en réaffirmant l'antériorité de l'intention esthétique sur les nécessités constructives.

Transposée à l'architecture contemporaine, la formule termine également la monographie qu'il consacre à Duban : « c'est surtout par allusion aux ouvrages de Duban que nous pouvons dire : l'architecture, dans son acception la plus noble, n'est pas tant une construction que l'on décore, qu'une décoration qui se construit³⁹ ». Charles Blanc s'attarde sur les aquarelles de Duban, un architecte qui, dit-il, a surtout fait œuvre de décorateur, un « décorateur de premier ordre »

36 Louis Duc interprète plus positivement les tentatives romaines : « voyez les efforts des romains pour donner à l'arc droit de noblesse par son mariage avec l'ordre ! Dans toute leur architecture, la poésie de l'ordre vient s'allier à la nécessité matérielle de l'arc. » (Louis Duc cité par Paul SÉDILLE, *Joseph-Louis Duc architecte (1802-1879)*, Paris, Vve A. Morel & C^{ie}, 1879, p. 10).

37 Charles BLANC, « Le Palais de justice », *Le Temps*, n° 2714, 30 octobre 1868, n. p.

38 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, op. cit. à la note 1, p. 274.

39 *Ibid.*, p. 22.

capable de « concevoir l'architecture avec le génie d'un peintre⁴⁰ ». Le prétexte de l'hommage posthume publié dans *Le Temps* est une exposition de dessins organisée à l'école des Beaux-Arts en 1872, deux ans après le décès de l'architecte⁴¹. Elle présente notamment un ensemble de vues de villas de Pompéi ou de Baïa qui, bien qu'imaginaires, offrent au spectateur la restitution d'un idéal : « si la décoration antique ne ressemblait point à l'imitation que l'architecte en a fait, ce serait l'antique qui aurait tort⁴² » (fig. 8). Elles décrivent « la vie romaine



Fig. 8. Félix Duban, *Pompéi*. Musée Condé, Chantilly. RMN.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

⁴¹ Sur ces dessins, voir Bruno FOUCART, « Duban, un peintre. Les aquarelles de fantaisie », in Sylvain Bellenger, Françoise Hamon, *Félix Duban 1798-1870 : Les couleurs de l'architecte*, Paris, Gallimard, 1996, p. 206-208.

⁴² Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 6.

dans ce qu'elle avait de plus somptueux et quelquefois de plus intime⁴³ ». Elles montrent l'union de la vie et de l'art puisque les éléments éphémères qui enjolivent le quotidien familial et social – inscriptions, boucliers, accessoires et guirlandes – tendent à se fondre avec l'ornementation plus pérenne, peinte ou sculptée, des édifices. Ces dessins soutiennent aisément l'interprétation d'une intention d'embellissement qui précède la construction. Ils véhiculent également l'hypothèse d'une origine domestique et quotidienne de l'ornementation monumentale et suggèrent une forme de continuité entre la décoration intérieure et l'architecture publique, entendue comme art de décorer les villes. La *Grammaire des arts décoratifs* développe bien plus avant cette idée.

L'architecture comme décoration des villes : « l'embellissement de l'habitation des sociétés »

L'examen des moyens d'expression de l'architecture, développé dans la *Grammaire des arts du dessin*, ouvre ainsi vers une théorie de la décoration qui est plus explicite dans le projet des trois volumes qui devaient initialement composer la *Grammaire des arts décoratifs*. Cette seconde grammaire devait progresser « du simple au composé », suivant « les trois aspects sous lesquels se présente le genre humain⁴⁴ », de l'individu à la société. Partant de l'ornement de la personne en examinant « L'Art dans la parure et le vêtement », l'enquête se poursuit à l'échelle de la famille par l'étude de « La Décoration de la maison », avant d'aborder enfin dans un troisième livre l'embellissement de l'habitation des sociétés, c'est-à-dire « La Décoration des villes et des monuments ».

Qu'il s'agisse de la personne, de l'espace domestique ou de l'architecture publique, la décoration est présentée comme une politesse, un effort de sociabilité, quand l'absence d'ornement est, à l'inverse, une incivilité. L'homme social soigne sa propre apparence et sa demeure, de même que la beauté architecturale répond, selon les termes utilisés dans la *Grammaire des arts du dessin*, à une idée de devoir à l'adresse de la collectivité. Quelle que soit l'échelle, les procédés formels de l'ornement sont universels : les hommes ont utilisé et utiliseront « pour orner leurs personnes, leurs demeures ou leurs temples » la répétition, l'alternance, la symétrie, la progression ou la confusion, désignés comme les « lois de l'ornement⁴⁵ ».

Blanc rapporte fréquemment les principes de la parure et de la décoration à l'architecture. Un jeu de miroir s'installe entre la figure humaine qui est le

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁴ Charles BLANC, *L'Art dans la parure et dans le vêtement*, *op. cit.* à la note 13, p. 64.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 4.

modèle du beau pour les édifices et l'architecture qui sert de référence pour l'embellissement des personnes. Ainsi des genres de coiffures féminines, rapportés aux trois ordres de colonnes exprimant respectivement la sévérité, la grâce ou la magnificence ; du vêtement, où le lourd doit porter le léger ; ou encore des différents types de parures pour les couvre-chefs – annulaires, pendants ou directionnels – selon des catégories empruntées à un texte de Gottfried Semper sur la détermination formelle de l'ornement⁴⁶.

Après *L'Art dans la parure et dans le vêtement* et *La Décoration de la maison*, l'examen des principes de la décoration à toutes les échelles se prolonge par la série d'articles publiés dans *Le Temps* entre mai et septembre 1879⁴⁷. Consacrés à la décoration des villes, ils constituent le début du troisième volume de la *Grammaire des arts décoratifs*. Pour donner au grand public les moyens d'apprécier les grands travaux d'aménagement urbain, Blanc présente l'embellissement des villes comme un art des édiles qui travaillent à l'urbanité en collaboration avec la nature. En toile de fond sont évoquées les transformations parisiennes de la seconde moitié du XIX^e siècle : l'aménagement de voies hiérarchisées, de promenades urbaines, l'installation de monuments mais aussi de places, de jardins et de squares comme autant de décorations de la ville, c'est-à-dire d'une civilité désormais déployée à l'échelle de la société tout entière. Cette conception du monument comme décoration des villes aide à comprendre certaines des réserves de Blanc vis-à-vis de l'architecture gothique. S'il admire la beauté intérieure des voûtes des cathédrales qui procurent un sentiment d'élévation incomparable, il déplore en revanche l'absence de politesse d'une architecture qui rejette au dehors tout l'appareil de la solidité – contreforts, arcs-boutants –, au détriment de l'apparence externe et de l'urbanité. Il opposait d'ailleurs, plus largement, à l'occasion du Salon de 1874, deux écoles d'architecture. D'un côté, l'individualisme des constructions médiévales qui privilégient la commodité intérieure représente « le parti gaulois de la liberté ». De l'autre, à l'époque classique, le « parti romain de l'autorité⁴⁸ » fait prévaloir l'unité urbaine, la

46 « VIII. Dans sa forme et dans ses ornements, le chapeau, comme le costume en général, doit se rapporter à ces trois forces de la nature et de la vie : l'attraction, la croissance et le mouvement » (Charles BLANC, *L'art dans la parure et le vêtement*, op. cit. à la note 13, p. 115-132). Voir Gottfried SEMPER, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbolik*, Zurich, Verlag von Meyer & Zeller, 1856 et sa traduction française par Paul CHALLEMEL-LACOUR : « Esthétique. Cours de M. Semper : de l'ornementation et du style, de leur signification symbolique dans l'art », *Revue des cours littéraires de la France et de l'Étranger*, 11, n° 32, 8 juillet 1865, p. 513-520 et n° 33, 15 juillet 1865, p. 539-442.

47 Voir note 12.

48 Charles BLANC, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

régularité et la symétrie extérieure. Les constructions s'y soumettent, parfois au détriment de l'intérieur.

Dans ses articles sur les grands monuments de son temps, l'Opéra de Paris ou la cathédrale de Marseille, Blanc observe la conciliation de ces deux aspects : au dedans, la commodité et les effets du spectacle intérieur, au dehors, une contribution à la beauté de l'espace urbain, expression de civilité à l'égard de la ville⁴⁹. C'est aussi, on l'a vu, le fondement de l'analyse de la façade du Palais de justice, interface entre la qualité intérieure du vestibule voûté et la traduction monumentale adressée à la ville. En 1878, l'architecture des bâtiments de l'Exposition universelle fait l'objet de commentaires sous ces deux angles⁵⁰. Les termes de la critique évoluent en faisant plus de place aux aspects pratiques, auparavant peu discutés. Le palais du Trocadéro est ainsi vanté pour ses qualités internes (la commodité, les circulations, les essais acoustiques) puis pour ses qualités externes. La forme courbe et concave de ses deux ailes convient, souligne l'auteur, à un monument destiné à réunir les multitudes et l'édifice offre à la capitale une immense décoration dont le principal motif est la cascade monumentale.

Jardins et constructions en métal. Vers une architecture de la démocratie

Les articles de 1879 sur la décoration des villes s'attachent surtout aux rôles des jardins, principalement à partir des exemples parisiens contemporains (les bois de Vincennes et de Boulogne, les Buttes-Chaumont). Ils offrent une introduction à la compréhension des travaux paysagers d'Adolphe Alphand. L'enjeu d'urbanité est une nouveauté par rapport au chapitre que la *Grammaire des arts du dessin* avait précédemment consacré aux jardins. Blanc explique désormais que dans une ville dense, les promenades publiques doivent rendre aux habitants ce que l'expropriation leur a pris, et transposer l'agrément auparavant assumé par les jardins privés. Il décrit également les moyens formels propres à ces travaux paysagers. Les ressources des végétaux, dans leur désordre apparent, offrent un contrepoint décoratif à la régularité des systèmes architecturaux, selon un principe que l'on peut rapprocher de la « confusion », l'une des « lois de l'ornement » énoncée en introduction de la *Grammaire des arts décoratifs*. Les promenades et jardins qui s'installent sur un mode libre seraient également caractéristiques d'un style nouveau. Ils constituent une décoration en accord

49 Charles BLANC, « Le nouvel Opéra », *Le Temps*, n° 5003, 27 décembre 1874, n. p.

50 Charles BLANC, « Exposition universelle. I. Architecture », *Le Temps*, n° 6622, 1^{er} mai 1878 et n° 6270, 20 juin 1878, n. p.

avec les nécessités de la vie sociale et urbaine du siècle. Le dernier de cette série d'articles aborde l'esthétique pittoresque des architectures des jardins : volières, clôtures, huttes ou cabanes, dont la légèreté est rapprochée du style chinois. Les serres, ces « constructions pour l'habitation des plantes » constituent « une nécessité convertie en élégance, une magnifique décoration ⁵¹ ». Elles combinent la variété qu'apporte la végétation au rythme et à la légèreté d'une architecture de métal. Blanc crédite même l'art des jardins d'avoir contribué à la rénovation de l'architecture moderne par l'utilisation du métal. Il cite le cas du Crystal Palace, conçu par le paysagiste Paxton pour accueillir les fleurs de l'industrie humaine lors de l'Exposition universelle de Londres de 1851. L'art des jardins déployés à l'échelle urbaine devient le corollaire d'une architecture métallique désormais envisagée comme l'expression architecturale de la démocratie.

Ses positions sur l'architecture de métal évoluent radicalement entre le début des années 1860 et la fin des années 1870. La *Grammaire des arts du dessin* exprimait en effet des doutes vis-à-vis des moyens esthétiques du métal, plus limités que ceux de la pierre et peu compatibles avec les valeurs esthétiques conventionnellement associées à l'architecture monumentale ⁵². La finesse de supports trop fragiles à l'œil et la prédominance des vides lui semblaient alors représenter une réduction des ressources expressives. Son commentaire très négatif sur les bâtiments de l'Exposition universelle de 1867 confirme ce jugement : « il semble donc que nous ayons été condamnés d'avance à une baraque monstre, à une tente colossale en tôle et en verre, sous laquelle viendront camper et se promener des armées de marchands et des armées de visiteurs, accourues de tous les points du globe ⁵³. » Ce point de vue est néanmoins nuancé à l'occasion du Salon de 1874. L'entrée de l'architecture dans « l'âge de fer » est désormais perçue comme le signe d'un « nouvel ordre des choses » :

« Vouées au culte de l'utile, façonnées aux idées positives et possédées par l'ambition de vaincre la matière et de refaire notre planète, les générations futures [...] verront peu à peu se substituer [à la pierre] ces matériaux métalliques, d'une portée immense, qui permettent de couvrir d'immenses vides sous des voûtes dont la hardiesse n'a plus rien d'effrayant. Des peuples entiers pourront se réunir à l'abri de l'inclémence des cieux. Les murs finiront par n'être plus que des rideaux ⁵⁴. »

51 Charles BLANC, « La Décoration des villes. Jardins », *Le Temps*, n° 6767, 31 octobre 1879, n. p.

52 Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, *op. cit.* à la note 5, p. 132-133.

53 Charles BLANC, *Les Artistes de mon temps*, *op. cit.* à la note 1, p. 406.

54 Charles BLANC, « De l'état des beaux-arts en France à la veille du Salon de 1874 », *Le Temps*, n° 4754, 21 avril 1874, n. p.

Si Blanc conçoit encore quelque « répugnance » à imaginer les équivalents futurs des basiliques construits en fer, il admet l'évolution probable des valeurs esthétiques : « il se peut que la science du sentiment soit renversée [...] par cette évolution de l'art⁵⁵. »

Le commentaire s'avère bien plus argumenté à l'Exposition universelle de 1878. Selon une vision progressiste qui pourrait être redevable de Léonce Reynaud et de Louis Auguste Boileau⁵⁶, l'avancée des civilisations s'incarnerait dans l'agrandissement des espaces pour le peuple et dans l'amincissement des supports, de l'Égypte ancienne aux cathédrales. Certes interrompu à la Renaissance, ce mouvement renaîtrait, à l'époque contemporaine, grâce à l'élan donné par l'architecture métallique : « De nos jours, l'avènement de la démocratie conduit les architectes à se faire ingénieurs et à chercher dans les constructions en fer la solution du problème qui consiste à réunir sous un abri commun des multitudes sans nombre⁵⁷. »

Les édifices de l'Exposition universelle incarneraient la promesse d'une civilisation bien différente de celles du passé, de peuples se réunissant non pour se combattre, mais pour se livrer « aux joutes de l'intelligence⁵⁸ ». Abordant le bâtiment du Champ de mars avec bienveillance, Blanc insiste désormais sur le potentiel esthétique des constructions en fer. Il vante les effets de l'espace intérieur de la galerie, que les dômes transforment en temple de l'industrie ayant les qualités lumineuses d'une église. Il loue la légèreté, la puissance et la hardiesse de la structure, et s'intéresse même aux détails d'un appareil de métal qui est à la recherche de sa juste expression artistique.

Une étude plus approfondie serait nécessaire pour mieux comprendre ce que la critique architecturale de Blanc doit à d'autres auteurs, par exemple à sa lecture du *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud, pour l'élaboration du texte comme pour celle des figures. De même, ses échanges avec les architectes contemporains, Vaudoyer, Duc, Duban, notamment dans le contexte

55 *Ibid.*

56 Louis Auguste BOILEAU, *Nouvelle forme architecturale*, Paris, Gide et Baudry, 1853. Blanc peut s'inspirer du récit historique de Boileau dont il commente longuement le modèle de « Halle basilique » présenté à l'Exposition de 1878. Charles BLANC, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 34-37. Sur ce projet et sa médiatisation, voir Laurent KOETZ, « Louis Auguste Boileau et le principe des « fermes-éclairantes » : inventions constructives et diffusion par l'image », in François Fleury, Laurent Baridon, Rémy Mouterde, Nicolas Reveyron, *Les temps de la construction. Processus, acteurs, matériaux* (Actes du 2^e congrès francophone d'histoire de la construction, Lyon, 29-31 janvier 2014), Paris, Picard, 2016, p. 525-532.

57 Charles BLANC, *Les Beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878*, *op. cit.* à la note 2, p. 25.

58 *Ibid.*, p. 2.

de son action publique au cours de ses deux directorats à l'administration des Beaux-Arts, mériteraient une enquête plus développée. Dans ses écrits, Blanc se fait l'interprète de cette génération auprès du grand public et formalise une théorie souvent plus implicite chez ces architectes. Il joue un rôle de passeur en tentant de concilier des valeurs esthétiques issues de la tradition académique, empruntant notamment à Quatremère de Quincy, avec des interrogations émergentes sur le sens des évolutions techniques en lien avec l'histoire sociale.

L'architecture joue indéniablement un rôle central dans le système esthétique de Blanc. La vision de l'art monumental, détaché des contingences matérielles, exposée dans les premiers chapitres de la *Grammaire des arts du dessin*, évolue vers la compréhension d'un environnement pour la vie des sociétés. De l'échelle du détail ornemental à celle de la ville, la décoration « au sens le plus noble » n'est pas conçue comme accessoire, mais comme une intention esthétique qui dialogue avec les autres finalités de l'objet, l'autonomie de l'expression négociant avec les formes utiles et nécessaires. Pivot entre les arts du dessin et les arts décoratifs, l'architecture permet ici d'élaborer ce que l'on pourrait désigner comme une théorie spiritualiste de l'art social ; résumée par cette idée de « faire de nécessité beauté ».