Artefact

Techniques, histoire et sciences humaines

2 | 2014

Art et industrie : les enjeux de la formation (XVIII^e–
XX^e siècles) / Qu'est-ce qu'un outil simple ?

Le « trompe-l'œil » des beaux-arts : la formation des dessinateurs au XVIII^e siècle

Frédéric Morvan Becker

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/artefact/8805>

DOI : 10.4000/artefact.8805

ISSN : 2606-9245

Éditeur :

Association Artefact. Techniques histoire et sciences humaines, Presses universitaires du Midi

Édition imprimée

Date de publication : 11 septembre 2014

Pagination : 17-27

ISBN : 978-2-271-08150-6

ISSN : 2273-0753

Référence électronique

Frédéric Morvan Becker, « Le « trompe-l'œil » des beaux-arts : la formation des dessinateurs au XVIII^e siècle », *Artefact* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 11 mai 2021, consulté le 24 août 2021. URL : <http://journals.openedition.org/artefact/8805> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/artefact.8805>

Artefact, Techniques, histoire et sciences humaines est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Le « trompe-l'œil » des beaux-arts : la formation des dessinateurs au XVIII^e siècle

Frédéric MORVAN BECKER¹

Résumé

Les écoles gratuites de dessin créées en France au XVIII^e siècle doivent être envisagées sous l'angle de leur utilité, seule raison de leur création, seule justification de leur financement par l'État et seule garantie de leur pérennité. Ces écoles académiques étaient destinées à offrir aux jeunes artistes, artisans et ouvriers des manufactures une formation théorique de dessin, un apprentissage de la copie, seul instrument de reproduction avant l'invention de procédés mécaniques ou chimiques, dans le but d'améliorer la qualité de leurs productions, ceci dans le contexte d'une concurrence commerciale européenne. Au-delà des beaux-arts, longtemps considérés comme leur débouché principal, de nouveaux débouchés s'offrent aux élèves aussi bien dans les ateliers de gravure que dans les bureaux des services publics (bâtiments, travaux publics, manufactures royales) ou les agences d'architectes. Si la plupart des élèves ne quittent jamais le milieu de l'artisanat provincial, un certain nombre d'entre eux, soigneusement repérés et formés, deviennent des collaborateurs qualifiés, des dessinateurs que l'on n'appelle pas encore des « techniciens ».

Mots-clés : *arts et métiers, beaux-arts, dessin, école académique, enseignement, services publics.*

Abstract

The free schools of design, created in France during the XVIIIth century, must be considered through their utility, which was the only reason for their creation, the only justification for their financing by the State, and the only guarantee of their durability. These academic schools were designed to offer young artists, artisans and factory workers theoretical training in drafting, drawing and copying. Copying was the only way to make reproductions before the invention of mechanical and chemical processes, and this was done

with the goal of improving the quality of their work in the context of a growing competitive market in Europe. Beyond the Fine Arts, new possibilities opened up to the students in engraver's workshops, in offices of public services (buildings, public works, royal factories) or in architectural agencies. If most students never left the provincial craft industry, some them who where carefully chosen and educated, might become qualified collaborators, draftsmen that could not merely be called « technician ».

Keywords: *academic school, arts and crafts, design (drawing, drafting), education, Fine Arts, public services.*

Le « trompe-l'œil » est une illusion, une illusion qui cache une vérité. S'intéresser à la place du dessin, à l'éducation qu'il suppose, aux métiers pour lesquels il est indispensable, c'est remettre en question une vision surannée qui attribue au dessin une simple valeur esthétique². Au XVIII^e siècle, dans le contexte de la tradition classique établie depuis la Renaissance et dans un univers qui dispose de peu de moyens mécaniques de reproduction, le dessin revêt avant tout un caractère utilitaire et sa valeur tient dans sa précision, son exactitude, sans pour autant négliger son « agrément ». Le dessin est alors nécessaire à de très nombreux métiers, qu'ils ressortent des arts libéraux (les « beaux-arts ») ou des arts dits « mécaniques ». La formation initiale au dessin ne prend pas des formes très différentes selon ces destinations. Elle commence pour tous par un apprentissage des éléments : l'acquisition d'outils de base qui appartiennent à la géométrie, au tracé des formes élémentaires, que l'on peut considérer comme un langage, et l'exercice de la copie à main levée qui tient autant à l'éducation du regard qu'à celle de la maîtrise manuelle du maniement

du crayon et des autres instruments du dessinateur. Le mot « copie » résume à lui tout seul la pédagogie qui est mise en œuvre, aussi bien dans l'atelier artisanal (apprentissage qui n'a rien d'autodidacte – quoique souvent qualifié de « sur le tas » – puisqu'il est soumis à une correction et aux directives d'un maître) que dans la classe de dessin académique, suivie à temps partiel dans une école gratuite de dessin³ ou dans celles des académies royales parisiennes. Seuls varient le nombre et la qualité – la difficulté – des modèles mis à la disposition de ceux qui apprennent le dessin. De ce point de vue, il nous semble peu pertinent de faire une distinction entre dessin « artistique » et dessin « technique ». Ceux qui se destinent à l'architecture ou aux Ponts et Chaussées apprennent le dessin d'après le motif naturel (dont la figure humaine) puisqu'il entre pour une bonne part dans le dessin de l'ornement⁴. Ceux qui se destinent à la peinture doivent maîtriser la géométrie et la représentation en perspective. Les graveurs doivent maîtriser toutes les facettes du dessin, même si certains se spécialisent au sein d'ateliers qui pratiquent une division rationnelle du travail.

Dessin, dessinateur

« Dessinateur » ne désigne pas une profession au sens propre du terme puisque le dessin trouve ses applications dans de nombreux domaines et de nombreux métiers. Les articles « dessein », « dessiner » et « dessinateur » sont particulièrement éclairants sur le caractère utile que revêt le dessin tel qu'il est envisagé dans l'*Encyclopédie*⁵. Le premier, sous la plume de Claude Henri Watelet, receveur général des Finances et membre honoraire de l'Académie royale de peinture, réduit le dessin à un « terme de l'art de peinture », à la fois « production qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon ou de la plume » et, plus largement, « art d'imiter par les traits les formes que les objets présentent à nos yeux »⁶. Il précise :

« C'est par le dessein qu'on commence à s'initier dans les mystères de la peinture, et ceux qui s'y consacrent pour en acquérir la connaissance, l'âge dans lequel la main docile se prête plus aisément à la souplesse qu'exige ce genre de travail. L'usage a en quelque façon prescrit une méthode qu'il est bon de faire connaître. C'est celle que prennent les jeunes élèves lorsque d'habiles maîtres daignent diriger leurs premiers pas, et qu'ils suivent en continuant leurs études à l'académie royale de Peinture, lorsqu'ils ont mérité d'être admis à son école. »

C'est la seule institution qui soit nommée dans cet article qui a le mérite de préciser que le premier niveau de cet apprentissage consiste en l'imitation de dessins de parties avant d'aborder ceux

de figures entières, que l'on dessinera ensuite d'après la bosse et, enfin, pour les plus talentueux, d'après le modèle vivant, pédagogie entièrement centrée sur la figure humaine :

« On vient de regarder jusqu'ici le dessein comme ayant pour but d'imiter les contours et les formes du corps humain, parce que c'est en effet dans l'art de peinture son objet le plus noble, le plus difficile, et que celui qui le remplit se trouve avoir acquis une facilité extrême à imiter les autres objets. »

Animaux, paysages, draperies, fleurs, fruits, « tout enfin doit être dessiné, autant qu'on le peut, sur le naturel ».

L'article très académique de Watelet est complété par d'autres entrées, cette fois sous la plume de Jacques-François Blondel, le directeur de l'École des arts et professeur d'architecture, qui élargit le terme à des applications utiles, en particulier dans l'article « Dessein, en architecture⁷ », et ne redoute pas d'en aborder l'instruction :

« Le dessein peut être regardé comme le talent le plus essentiel à l'architecte [...]. Sans le dessein, le génie le plus fécond et le plus ingénieux se trouve arrêté dans ses productions [...]. Le dessein n'intéresse pas seulement l'architecte ; car sous ce nom on comprend en général la figure, l'ornement, l'architecture civile et militaire ; par cette raison on ne croit pas trop avancer de dire qu'il devrait entrer dans le plan de toute éducation ; chez les hommes du premier ordre, pour acquérir du goût, dont le

dessein est l'âme; chez les hommes bien nés pour leurs usages personnels, et chez les artisans pour avancer et se distinguer plus rapidement dans leur profession.»

C'est bien dans cet article qu'il faut chercher, si tant est qu'elle soit nécessaire, la caution encyclopédique aux formations provinciales au dessin qui s'adressent en effet à la fois aux diverses catégories de praticiens susceptibles de bénéficier des secours du dessin, et pas seulement à ceux qui se destinent aux «beaux-arts».

De même, les deux articles intitulés «Dessinateur⁸» forment un contraste éclairant. Le premier désigne «celui qui sait rendre au crayon les objets tels que la nature nous les présente [et] celui qui sait exécuter sur le papier, avec les crayons, des sujets d'imagination, et les représenter comme on les aurait vus dans la nature s'ils avaient existé»; le second, alors que son intitulé semble plus restrictif, fait apparaître un horizon plus étendu et plus conforme à la diversité des expériences menées durant les années 1740 et 1750⁹, et il reste d'un intérêt exceptionnel pour la condition du dessinateur et ses compétences, qui se trouvent pour le coup valorisées:

«DESSINATEUR, en architecture, est celui qui dessine et met au net les plans, profils et élévations des bâtiments, sur des mesures prises ou données. Pour mériter ce titre, il ne suffit pas de savoir lever un plan et le mettre au net, il est important de bien dessiner non seulement l'architecture, mais aussi d'avoir une connaissance plus que superficielle de la sculpture, de la peinture, de la

perspective et du clair obscur, ce qui se rencontre rarement. Il est vrai que ces études, qui sont indispensables pour former un bon dessinateur, demandent l'exercice de plusieurs années. Qu'il est rare que les hommes aisés veulent se donner la peine de surmonter les dégoûts que porte après soi l'application d'une étude si longue, et que les hommes d'une fortune médiocre sont souvent retenus par des considérations particulières à pousser leurs études jusqu'à un certain point! C'est par ces deux raisons que nous avons en France peu d'habiles dessinateurs; presque tous se raidissent contre la figure et l'ornement, s'imaginant que ces deux parties doivent regarder en particulier le peintre et le sculpteur; cependant il est très probable qu'il est impossible de dessiner seulement un plan dans lequel continuellement il entre des courbes qui émanent du goût, qu'on ne peut gironner des marches, contourner un limon d'escalier, varier les formes d'une pièce, enfin varier un profil, si l'on n'a puisé dans l'exercice du dessein la variété des formes que nous offre la nature prise dans chaque degré de ses productions.»

Mais ne pourrait-on en dire autant de n'importe quel dessinateur, qu'il se trouve engagé dans un métier artisanal, y compris la peinture sous toutes ses formes, dans la production manufacturière, dans les services techniques de l'État comme les Ponts-et-Chaussées, où Blondel enseigne justement le dessin d'architecture aux futurs ingénieurs et à leurs collaborateurs? Se dessine également en filigrane, dans le discours de Blondel, la nature même d'un dessin

utilitaire qui serait indissociable du goût, de l'imitation éclairée de la nature, et même de l'invention :

« Or, si un homme destiné à piquer des plans doit avoir quelques connaissances de la figure et de l'ornement, quelle profondeur de talent ne doit-on pas exiger de celui qui doit rendre les pensées d'un habile architecte, sous lequel il est dessinateur ? comment lui confier la conduite d'une décoration ? quels seront les rapports et les comptes qu'il pourra rendre de l'exécution de la menuiserie, de la sculpture, serrurerie, dorure, etc. ? comment enfin se rendra-t-il digne d'un emploi plus éminent, s'il n'a occupé plusieurs années de sa jeunesse à un travail sans relâche sous d'habiles maîtres, et qu'il ne joigne continuellement à cela la théorie à la pratique, et qu'il soit aidé de dispositions naturelles, qui lui fassent mettre du feu, du génie et de l'invention dans ce qu'il produira. »

Du point de vue de l'apprentissage du dessin en vue d'applications professionnelles, voire techniques, Blondel nous apparaît parfaitement en phase avec les fondations des écoles gratuites de dessin, en province comme à Paris¹⁰, qui se proposent, elles aussi, d'embrasser toutes les facettes du dessin pour former des élèves à partir du corpus académique, déceler leurs talents et les orienter professionnellement. Il ne faut cependant pas perdre de vue la hiérarchie entre les éléments – le niveau élémentaire du dessin d'imitation suffisant pour copier – et la composition qui caractérise la peinture d'histoire aussi bien que la conception architecturale, et qui est réservée aux niveaux supérieurs. C'est à ce niveau

seulement que l'« invention » est admise, mais encore faut-il qu'elle soit conforme à un certain nombre de règles qui font consensus.

S'il n'est pas aisé de donner une définition du dessin au XVIII^e siècle, il est indispensable de rappeler qu'il possède alors une valeur universelle¹¹. Nous l'adoptons dans le sens de « représentation » et d'« appropriation » du monde, sous la forme d'un langage universel, mais également comme unique moyen de reproduction et de diffusion des images, prises alors comme « modèles¹² ». Sans oublier que le dessin est également un des principaux outils de la médiatisation du pouvoir politique¹³. Sans négliger le dessin d'agrément, qui entre cependant dans cette définition large, nous nous intéressons ici plutôt au dessin « utile », un dessin codifié, qui laisse peu de place à la fantaisie ou à l'imagination, qui possède des règles et des principes qui nécessitent un apprentissage. L'acquisition des principes élémentaires du dessin, qui peut se faire dans des contextes bien différents, répond à des besoins et trouve son application dans de nombreux domaines.

L'enseignement élémentaire du dessin est finalement le même pour tous, et c'est justement une des caractéristiques principales des écoles gratuites de dessin que d'accueillir au sein d'une même structure « scolaire » tous les « commençants », qu'ils appartiennent au milieu artisanal, les plus nombreux, ou à ceux de la bourgeoisie urbaine et même de l'aristocratie, y compris les jeunes filles pour ces deux dernières catégories. L'objectif de ces écoles est de leur faire acquérir un niveau, tant de dessin géométrique que de dessin d'imitation de la nature, suffisant pour la plupart de

ceux qui rejoignent les ateliers familiaux, et nécessaire pour ceux qui s'orientent vers les professions «nobles». C'est dans ce contexte que sont repérés les talents qui vont permettre à un petit nombre d'élèves d'entreprendre des études supérieures, toujours basées sur la correction du dessin, dans les arts libéraux, qui sont encore regardés comme un artisanat «supérieur» (peinture, sculpture), ou dans des professions dans lesquelles prime un dessin exact, plus ou moins technique (gravure, architecture, travaux publics ou génie, cartographie, mécanique)¹⁴. Ces deux orientations peuvent mener au sommet de l'échelle sociale et professionnelle, mais pour un nombre

d'élus qui reste très limité. C'est sur des exemples de réussite «spectaculaire» que se font les réputations des écoles de dessin, ce qui en donne une image tronquée, reprise par la plupart des études (souvent locales) qui leur ont été consacrées depuis le XIX^e siècle¹⁵. Il faut en effet distinguer les élèves «primés», modèles pour les autres élèves dans un contexte fondé sur l'émulation, et ceux qui retournent au monde des «arts et métiers», les plus nombreux, et enfin ceux qui vont former une «classe» nouvelle, intermédiaire, celle des «dessinateurs» que l'on nommera plus tard les «techniciens»¹⁶.

Un enseignement technique ?

22

Pour bien mesurer la place de l'enseignement académique du dessin destiné aux arts et métiers, et par-là même celle des écoles gratuites, dans le contexte plus large de l'histoire de l'éducation, il faut porter une attention toute particulière aux aspects théoriques et aux expériences dans le domaine de l'enseignement «technique», qui ont été étudiés principalement par les historiens de l'enseignement et par ceux des sciences et des techniques, et que les historiens de l'art, quant à eux, ont naguère négligés¹⁷.

En 1966, Frederick B. Artz en a dressé un large panorama et placé, dans sa préface, la France à l'avant-garde :

«The French, in the three and a half centuries between about 1500 and 1850, developed all, or nearly all, the basic forms of modern technical education

[...] all countries modeled their technical schools on those of France [...] in the gradual transfer of technical training from an apprenticeship system where one learned a calling on the job to one where one learned much of his technical profession in a school, France played the dominant role.»

Cette thèse sera reprise en 1987 par James Edmonson : «Before 1850, France possessed the first fully developed system of technical education¹⁸.» Ce rôle précurseur joué par la France doit beaucoup à la politique mise en œuvre par Colbert, tant dans l'organisation de la société que dans le développement du commerce, laquelle est systématiquement rappelée tout au long du siècle des Lumières.

Il faut toutefois distinguer trois champs d'étude : à un extrême, la place

du dessin dans l'enseignement général élémentaire ou primaire, qui concerne les enfants de moins de douze ans ; à l'autre extrême les formations supérieures données dans les académies et les écoles d'ingénieurs, civiles ou militaires ; enfin les formations qui intéressent la classe d'âge intermédiaire correspondant à l'apprentissage (en général de douze à dix-huit ans). C'est bien dans cette catégorie médiane qu'il faut situer les écoles gratuites de dessin, laquelle ne fonctionne pas sans relations avec les deux autres : la première contribue à élever le niveau général de l'instruction élémentaire et permet de déceler les aptitudes qui permettent une orientation professionnelle, la seconde offre des perspectives réelles de débouchés professionnels. Diderot lui-même rappelle, en 1767, que le dessin peut être un ascenseur social, redouté par les classes supérieures :

« L'art demande une certaine éducation, et il n'y a que les citoyens qui sont pauvres, qui n'ont presque aucune ressource, qui manquent de toute perspective, qui permettent à leurs enfants de prendre le crayon. Nos plus grands artistes sont sortis des plus basses conditions. Il faut entendre les cris d'une famille honnête, lorsqu'un enfant, entraîné par son goût, se met à dessiner ou à faire des vers¹⁹. »

Les ouvrages d'Antoine Léon, l'historien français de l'éducation technique, distinguent plusieurs phases déjà définies par le sociologue Émile Durkheim, et dans lesquelles l'accent peut être mis sur la place du dessin, témoin d'une approche pratique, empirique, de l'instruction²⁰. Il propose de distin-

guer un « âge humaniste », dominé par l'enseignement littéraire, allant de la Renaissance aux Lumières, d'un « âge réaliste », inauguré par la Révolution, et qui « consacre les progrès de la culture historique et scientifique²¹ ». Si c'est au XVIII^e siècle que s'ouvre un large débat sur l'éducation, dans lequel l'enseignement du dessin occupe une place de choix, c'est bien dès le XVI^e siècle qu'il faut chercher avec lui les origines d'une pédagogie réaliste faisant une large place à un enseignement utile, dont le dessin, par ses applications multiples, est inséparable.

Antoine Léon formule une hypothèse, qui est de considérer les écoles gratuites de dessin comme l'un des meilleurs exemples d'institutions d'éducation technique de l'Ancien Régime. Au lieu d'une suite de noms de peintres, de sculpteurs et d'architectes issus de ces écoles – le « trompe-l'œil » des beaux-arts –, on peut alors tenter d'évaluer leur véritable enjeu et leur éventuelle réussite : former des dessinateurs (des techniciens du dessin) pour les arts, métiers et industries... Dans son introduction, il s'applique à définir la notion d'enseignement technique avec une double approche, celle des institutions et celle des « disciplines à finalité professionnelle, comme la technologie, le dessin ou les travaux d'atelier ». S'il oppose ensuite arts libéraux et arts mécaniques, c'est pour mieux montrer que leur frontière est insaisissable quand on envisage le dessin, dont l'éducation et les finalités résistent à cette différenciation. Le caractère universel du dessin avant l'ère de la reproduction « industrielle » est à l'évidence une donnée essentielle de la question. Il n'échappe pas à cet historien de

l'éducation qu'il est tout aussi absurde d'opposer l'enseignement théorique à l'acquisition d'une capacité par la formation pratique. Un des objectifs d'Antoine Léon était de fonder une histoire de l'enseignement technique, et nous le rejoignons dans ce désir de contribuer à une histoire de la pédagogie dans la mesure où elle témoigne de l'émergence et de l'évolution, dans la société d'Ancien Régime, d'une nouvelle catégorie socio-professionnelle, celle des « dessinateurs », c'est-à-dire des techniciens.

La thèse d'Yves Deforge sur *Le graphisme technique, son histoire et son enseignement* constitue, à la suite des travaux d'Antoine Léon, le premier travail français sur la formation technique par le dessin, véritable enjeu des écoles gratuites du XVIII^e siècle²². Il les inscrit dans un contexte plus large, des origines du « trait » jusqu'à la formation professionnelle contemporaine. Il ne se réfère, pour les publications étrangères, qu'à deux ouvrages généraux et, comme eux, il met l'accent sur les enjeux de l'acquisition par les techniciens d'un savoir théorique, sur son articulation avec la maîtrise d'une pratique, et sur leurs velléités d'évolution sociale, le plus souvent contrariées²³. Yves Deforge s'appuie principalement sur l'apprentissage traditionnel – communautés de métiers et compagnonnage – et sur les cours révolutionnaires :

« Pendant des siècles et jusqu'à la Révolution, le compagnonnage fut la seule force de contestation du pouvoir, des patrons et de l'ordre établi (représenté par les corporations), comme le montrent les condamnations qu'ils subirent comme "perturbateurs du repos public" ».

Quant aux cours révolutionnaires, leur double finalité professionnelle et politique ne fait aucun doute, et la géométrie descriptive que Monge y introduisit était, dans l'esprit de son auteur, « un instrument de la libération de l'homme tout autant qu'un outil technique²⁴. »

Plus récemment, Renaud d'Enfert a également abordé l'histoire de l'enseignement du dessin en France et montré l'importance croissante de la géométrie dans l'apprentissage des éléments, jusqu'à une « institutionnalisation de l'enseignement du dessin linéaire » au début du XIX^e siècle²⁵. Mais, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la figure humaine, « académique », reste encore le modèle absolu d'un apprentissage progressif du dessin, des éléments géométriques et « naturels » les plus simples jusqu'au modèle vivant mis en attitude par un maître au sein d'un amphithéâtre de dessin. C'est une minorité de ceux qui apprenaient le dessin qui parvenait à cette classe du modèle ; la plupart des élèves, même à l'Académie royale, comme on en trouve parfois l'aveu, se contentait des éléments (géométrie) et donc d'un dessin linéaire suffisant pour la plupart des applications artisanales ou « techniques », alors que ceux qui se destinaient au métier de la « composition », l'essence du caractère libéral de l'art, et qui visaient à une reconnaissance personnelle, tant par la fortune que par la position sociale, devaient gravir les redoutables échelons de l'apprentissage du dessin de la figure.

C'est cette approche « politique et sociale » du sujet qui permet de mieux comprendre la véritable vocation des écoles gratuites de dessin, initiées par le

pouvoir central, même si elle sont pilotées par des élites locales, comme une tentative de réglementation de l'apprentissage du dessin technique, apanage du mouvement compagnonnique. Il y a en effet une filiation directe entre l'art du trait enseigné dans les Devoirs, la stéréotomie – dessin de la coupe des pierres et de la coupe des bois – enseignée dans les écoles de dessin, et la géométrie descriptive normalisée par Monge, dont les applications sont universelles. La meilleure preuve en est la définition de cette fameuse géométrie descriptive telle qu'elle figure en l'an III dans les *Programmes de l'enseignement polytechnique de l'école centrale des Travaux Publics*, future École polytechnique, sous le titre éloquent de « stéréotomie » :

« La géométrie descriptive est l'art de représenter sur des feuilles de dessin qui n'ont que deux dimensions les objets qui en ont trois, et qui sont susceptibles d'une définition rigoureuse, et de déduire de cette représentation exacte tout ce qui en résulte nécessairement de la forme des objets et de leur position respective. La science qui a pour objet d'exposer les méthodes de la géométrie descriptive, de les généraliser pour les rendre plus utiles, de les assujettir à toute la rigueur dont elles sont susceptibles en leur conservant néanmoins l'évidence qui est leur caractère propre, s'appelle *stéréotomie*. Le but des cours révolutionnaires de stéréotomie sera de faire connaître les procédés de la géométrie descriptive dans toute leur généralité, de les appliquer d'abord à la détermination rigoureuse des ombres dans les dessins [...]. L'application la plus ingénieuse de la géométrie descrip-

tive est celle qu'on a coutume d'en faire aux constructions graphiques de l'art de la coupe des pierres et de celui de la charpenterie. [...] Ce sont les méthodes de la géométrie descriptive qui servent de base aux opérations de la géographie [...]. Enfin cette géométrie peut servir à l'étude de la forme des corps [...], de toutes les machines élémentaires, et à celle de la composition des principales machines employées dans les arts²⁶. »

Ces quelques lignes rappellent finalement les domaines d'utilité du dessin technique et en donnent bien l'ampleur. On ne s'étonnera donc pas de trouver, bien avant que Monge ne théorise la géométrie descriptive dans le cadre de son enseignement à l'école royale du Génie de Mézières, des dessins qui répondent aux mêmes règles et aux mêmes objectifs de rigueur et d'exactitude, de lisibilité et de clarté. Cela vaut autant pour l'architecture et la construction que pour les machines et la cartographie, ainsi que pour les procédés de reproduction comme la gravure, et ce sont bien les domaines qui vont faire appel à de nombreux « dessinateurs techniciens ».

L'enseignement public du dessin au XVIII^e siècle s'inscrit au carrefour d'un ensemble de métiers qui ont le dessin pour base et qui débordent très largement du cadre traditionnel des « beaux-arts ». Il fait l'objet d'une politique nationale en faveur d'une rationalisation des applications utiles du dessin, dont l'une des conséquences est l'émergence d'une nouvelle catégorie de dessinateurs, issus de cet enseignement académique, et qui est déjà celle des « techniciens ». Il apparaît aujourd'hui

que ce «sujet central de l'historiographie du XVIII^e siècle» (Daniel Roche) connaît un regain d'intérêt et qu'il fait écho à des préoccupations contemporaines concernant les formations professionnelles. On peut en effet se réjouir que de nombreux travaux, monographiques ou plus généraux, soient entrepris, qui constitueront à terme un corpus autorisant une synthèse éclairée²⁷.

Notes

1. Frédéric Morvan Becker est architecte de formation (DPLG, École nationale supérieure d'architecture de Normandie). Il enseigne l'histoire et l'architecture dans les écoles nationales supérieures d'architecture depuis 2000 et a été éditeur chez Gallimard. Auteur d'une thèse sur la formation des techniciens du dessin au XVIII^e siècle (université de Paris 8-Saint-Denis-Vincennes, 2010, sous la direction de Daniel Roche puis de Philippe Minard), il prépare une HDR sur l'organisation du travail dans les ateliers d'architectes-graveurs. Contact : morvanbecker@hotmail.fr.

2. Cette réflexion s'inscrit dans la suite d'une thèse de doctorat en histoire sous la direction de Philippe Minard : Frédéric Morvan Becker, *L'école gratuite de dessin de Rouen ou la formation des techniciens au XVIII^e siècle*, université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2010 (consultable en ligne, à paraître en 2014). Le terme «trompe-l'œil» apparaît dans ce travail, avec la bénédiction de Philippe Minard, en tête du chapitre consacré aux débouchés offerts aux élèves issus de cette école.

3. Des écoles gratuites sont établies dans la plupart des villes manufacturières à partir de 1740 (Rouen) et également à Paris, en 1766, à l'initiative de Jean-Jacques Bachelier, mais c'est un Rouennais, Malhortie, qui dirige les études et produit les modèles gravés destinés à l'apprentissage de la copie.

4. On a même pu parler d'«ingénieur artiste» (Antoine Picon et Michel Yvon, *L'ingénieur artiste : dessins anciens de l'École des Ponts et chaussées*, Paris, Presses de l'École des Ponts et chaussées, 1989), notion à laquelle nous n'adhérons pas.

5. T. IV, 1754, respectivement p. 889-892, p. 894 et p. 894.

6. Watelet est également l'auteur de l'article «Élève», peu éclairant, et qu'il prétend «terme de peinture» (t. V, p. 506).

7. *Encyclopédie*, t. IV, 1754, p. 891.

8. *Ibid.*, p. 894. Le premier article est de Watelet, le second, «Dessinateur en architecture», de Blondel.

9. Outre la création d'écoles gratuites de dessin, le bureau des dessinateurs des Ponts-et-Chaussées devient, en 1747, l'école des Ponts-et-Chaussées; Blondel y enseigne l'architecture tout comme à l'Académie royale d'architecture dont l'enseignement est réorganisé.

10. Il est d'ailleurs à noter que l'on n'enseigne pas d'après le modèle vivant à l'école royale gratuite de dessin de Bachelier, à Paris; on n'y apprend qu'à partir de modèles gravés.

11. Dès le XIX^e siècle, les perfectionnements apportés aux procédés de reproduction mécaniques puis chimiques et numériques ont eu raison de cette valeur universelle et de l'utilité du dessin.

12. Cela vaut dans tous les domaines, des «arts décoratifs» aux «machines», en passant par l'anatomie.

13. Les ateliers des peintres officiels, que ce soit à Londres ou à Paris, sont de véritables manufactures de reproduction de portraits. Il ne s'agit en aucun cas de «mécénat».

14. La «sociologie» d'un groupe aussi divers que celui des «dessinateurs», de ceux qui maîtrisent le dessin – ce n'est pas une profession au sens propre du terme, mais une qualification – résiste aux analyses des sociologues contemporains comme Nathalie Heinich. Il nous oblige à revoir nos définitions des mots artiste et artisan. Voltaire lui-même, à propos du sculpteur François Marie Poncet, écrit que «ce n'est pas un simple artiste qui copie la nature, c'est un homme de génie qui donne la vie et la parole», *Voltaire's Correspondance*, Theodore Besterman (dir.), t. 93, Genève, 1964, lettre n° 18777.

15. La thèse d'Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, 2006, est un recensement de cette historiographie locale, collecte qui ignore Rouen qui en a été le modèle.

16. Le terme n'est attesté qu'à partir des années 1830, comme extension du terme «mécanicien».

17. Exception notable, l'ouvrage très remarquable de Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, paru en 1940 (traduction française *Les académies d'art*, Paris, Gérard Montfort éditeur, 1999). La *Revue d'histoire des sciences* a consacré, depuis 1947, de nombreux articles à l'enseignement scientifique et technique. En 1969, dans «L'histoire des techniques, son objet, ses limites, ses méthodes», tome 22, Maurice Daumas pose les fondements d'une histoire technique des techniques, «œuvre de techniciens nécessairement sous peine d'erreurs graves, de confusions

forcées, de complète méconnaissance des conditions générales d'une fabrication ».

18. Frederick B. Artz, *The development of technical education in France 1500-1850*, Cambridge, MIT Press, 1966 ; James M. Edmonson, *From Mecanicien to Ingenieur, technical education and the machine building industry in Nineteenth-Century France*, Garland, New York & London, 1987. La même thèse avait été soutenue par J. D. Bernal dans son article « Les rapports scientifiques entre la Grande-Bretagne et la France au XVIII^e siècle » (*Revue d'histoire des sciences*, t. 9, 1956, p. 289-300), dans lequel il montre que, « tandis qu'en France, vers le milieu du siècle, on créait un certain nombre d'établissements d'enseignement dans les divers services de l'État [...], il n'y avait pas d'institutions officielles semblables en Angleterre ». L'Angleterre est alors dominée par un empirisme dont l'utilitarisme trouvera cependant un large écho en France. John Turpin, dans son article « The schools of design in Victorian Dublin », *Journal of Design History*, n° 2-4, 1989, p. 243-256, montre que le modèle est français, même si l'école de Dublin est précoce (1750).

19. *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 61.

20. Émile Durkheim, *L'évolution pédagogique en France*, Paris, Alcan, 1938. On peut également se reporter à la thèse de doctorat en droit (1944) de Jean-Pierre Guinot, *Formation professionnelle et travailleurs qualifiés depuis 1789*, Paris, Domat-Montchrestien, 1946, et, en particulier, au chapitre préliminaire consacré à la « formation professionnelle et l'apprentissage à la veille de la Révolution française ». On peut également citer l'ouvrage plus général de Gabriel Compayré, *Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le XVI^e siècle*, Paris, 1879 (reprint Slatkine, Genève, 1970, 2 vol.).

21. Antoine Léon, *Histoire de l'éducation technique*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1968, p. 23-24.

22. *Le graphisme technique, son histoire et son enseignement*, Seyssel, Champ Vallon, 1981. Né en 1929, inspecteur des enseignements techniques au ministère de l'Éducation nationale, Yves Deforge a fait un travail remarquable sur l'enseignement du dessin technique, qui donne une large place aux écoles gratuites de dessin. Il emploie sans guillemets le terme « technicien », anachronisme que nous adoptons avec lui (Abraham A. Moles a préfacé cet ouvrage).

23. P. J. Booker, *A history of engineering drawing*, Londres, 1963, et A. Lipmeister, *Technik und schule, die ausformung des berufsschulcurriculums unter dem einfluss der technik als geschichte des unterrichts im technischen zeichnung*, Wiesbaden, 1971.

24. Yves Deforge, *Le graphisme technique, son histoire et son enseignement*, op. cit.

25. Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France, figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003 ; du même, « La place du dessin dans la formation des ouvriers et des artisans en France, XVIII^e-XIX^e siècles », dans Gérard Bodé, Philippe Marchand (dir.), *Formation professionnelle et apprentissage, XVIII^e-XX^e siècles*, hors série de la *Revue du Nord*, coll. « Histoire », n° 17, 2003, p. 99-112. Renaud d'Enfert est historien et agrégé de mathématiques.

26. Convention nationale, *Programmes...*, Paris, pluviôse an III.

27. La journée d'étude organisée à l'université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis en juin 2012 par Stéphane Lembré et Audrey Millet, « Entre art et industrie : les enjeux de la formation technique (XVIII^e-XX^e siècles) » y contribue. On peut également se reporter à la *Revue de synthèse*, t. 133, 6^e série, n° 4, 2012, sous la direction de Liliane Hilaire-Pérez, consacré à l'« Esthétique de la technique ».