L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle

Christophe Henry

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3421>

DOI : 10.4000/perspective.3421

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 271-278

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Christophe Henry, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3421>

7. Krzysztof Pomian, « Winckelmann Polski », dans *200 lat Muzealnictwa warszawskiego. Dzieje i perspektywy*, Varsovie, 2006, p. 15-24 ; Witold Dobrowolski, *Stanisław Kostka Potocki's Greek Vases, A Study Attempt at the Reconstruction of the Collection*, Varsovie, 2007.

8. Jolanta Polanowska, « L'entre d'un étranger sur le Salon de 1787' Stanisława Kostki Potockiego – tekst z pogranicza sztuki i polityki », dans *Ikonotheka*, 2000, 14, p. 237-246 ; *idem*, « Polémique de Dominique Vivant Denon avec Stanisław Kostka Potocki 'L'ist Pana De Non w odpowiedzi na list cudzoziemca o Salonie 1787' », dans *Ikonotheka*, 2002, 15, p. 191-203.

9. « Oglądałem Kolisé. Dzieło to dzisiaj ledwo w trzeciej części istniejące, przecież dzisiaj jeszcze ogromne, jest świadkiem, że kto je stawiał, musiał być panem świata, jak kościół św. Piotra będzie świadkiem, że ci, którzy go wystawili, musieli także być panami świata », dans *Dziennik podróży de Stanisław Staszic (1777-1791)*, vol. 1, Varsovie, 1903, p. 135.

10. « by odwiedzić ciało święte, to jest domek św. Piotra », *ibid.*, p. 131.

11. Marzena Królikowska-Dziubecka, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776-1777, 1780-1782)*, Varsovie, 2003.

12. Andrzej Rottermund, « Portret dwóch braci », dans *Folia Historiae Artium*, 1998, 4 (nouvelle série), p. 61-66 ; *idem*, « Polski Grand tour, czyli problem Królewskiej podróży do Italii », dans *Wiek Oświecenia*, 1999, 15, p. 135-148.

13. *Złoty Dom Nerona. Wystawa w 200-lecie śmierci Franciszka Smuglewicza*, (cat. expo., Varsovie, Musée national, 2008), Varsovie, 2008.

14. Róża Kąsinowska, *Dobrzyca. Fortalicja, Pałac, Muzeum*, Dobrzyca, 2007.

15. *Thorvaldsen w Polsce*, (cat. expo., Varsovie, château royal, 1994), Varsovie, 1994.

Andrzej Rottermund, château royal de Varsovie
a.rottermund@zamek-krolewski.pl

l'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle

Christophe Henry

– Renaud d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Berlin, 2003. 256 p., 20 fig. n. et b. ISBN : 978-2701135229 ; 27,90 €.

– Ernst Ulrich LeBen, *L'école royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004. 176 p., 149 fig. n. et b. et coul. ISBN : 978-2903824464 ; 60 €.

– Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (collection Histoire), 2006. 358 p., 13 fig. n. et b. ISBN : 978-2753503168 ; 22 €.

L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle fait l'objet d'une bibliographie soutenue dont une des caractéristiques était jusqu'ici d'être majoritairement le fait de l'érudition germanique et anglo-saxonne. Dans la lignée des *Academies of art* de Nikolaus Pevsner¹, les publications d'Arthur Birembaut et de Reed Benhamou se sont en effet attachées à rendre plus perceptible et compréhensible l'une des infrastructures institutionnelles dont on peut penser qu'elle soutient la production artistique de la seconde moitié du siècle². Depuis cinq ans, l'intérêt des historiens pour les soixante écoles de dessin créées en France entre 1727 (toulouse) et 1792 (annecy) s'affirme encore, mais dans une optique différente. Désormais, ce sont moins des anglo-saxons que des Français, et moins des historiens de l'art que des historiens des sciences de l'éducation, qui s'intéressent à la question, à l'exception notable d'Ulrich LeBen, qui étudie depuis quinze ans la question de l'incidence artistique des écoles de dessin au travers de l'histoire de l'école royale gratuite de dessin de Jean-Jacques Bachelier.

Jusqu'à la fin des années 1990, l'enseignement du dessin était envisagé en fonction de ses conséquences sur la production artistique et eu égard à son rôle éventuel dans la réhabilitation du modèle antique et de l'*exemplum virtutis* entre 1740 et 1815. Cette lecture demeure sous-jacente, mais la problématique majeure porte sur l'enseignement du dessin comme champ

d'étude des structures sociales et des institutions pédagogiques, dans une lignée initiée il y a trente ans par Daniel Roche³. Jouant d'une synthèse stimulante entre histoire institutionnelle et nouvelle histoire, les auteurs s'attachent à la description statistique du phénomène de l'enseignement du dessin et à la définition des différents types d'acteurs qu'il implique: élèves et professeurs étudiés du point de vue de leur identité et de leur progression sociales, cours et leçons analysés en regard de leurs sources et de leur finalité, initiateurs et protecteurs envisagés à l'appui des statuts et des financements qu'ils mirent en place.

Sur le plan documentaire, l'enquête est généralement irréprochable et il ne fait pas de doute que chacun de ces ouvrages apporte son lot de précisions et d'éclaircissements sur un sujet d'autant plus complexe qu'il se situe à la croisée de l'histoire de l'art, l'histoire économique et sociale et l'histoire de l'éducation. Dans un tel contexte interdisciplinaire, comme c'est le cas dans l'adoption du dessin par les sciences historiques de l'éducation, la fusion des problématiques due au transfert d'un sujet d'étude d'une discipline à l'autre entraîne parfois une certaine réduction du corpus d'idées actif dans le champ d'étude original, en l'occurrence l'histoire de l'art.

Figure humaine et dessin géométrique

L'ouvrage de Renaud d'Enfert illustre bien ce double phénomène de réduction et de rénovation des points de vue, et ce jusque dans son titre: *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique 1750-1850*⁴. D'Enfert part d'un constat d'ordre culturel et pédagogique: l'enseignement du dessin a aujourd'hui muté en un enseignement des arts plastiques dont l'objectif conçu comme désintéressé d'initiation aux arts et aux pratiques culturelles est finalement très éloigné de l'enseignement du dessin tel qu'il s'était instauré entre le milieu du xviii^e siècle et la fin du Second Empire.

S'intéressant à ce qui précède l'époque de cette « grande synthèse républicaine des années 1870-1880, qui tente de réunir en un même corps de doctrine deux grands modèles didactiques, l'un basé sur l'étude du corps humain (la figure humaine), l'autre fondé sur le dessin géométrique » (d'Enfert, p. 9; fig. 1), l'auteur revient sur la formation d'une discipline en considérant aussi bien ses enjeux sociaux que ses origines culturelles, ses sphères d'émergence comme ses attendus politiques. Des années 1780 aux années 1850, l'enseignement du dessin évolue en effet de la sphère corporative à la sphère publique; or, loin d'impliquer une simplification consécutive de ses formes et procédés, ce passage entraîne un véritable foisonnement de l'offre de formation graphique.

Après les résistances à l'intégration du dessin dans les écoles secondaires et à son enseignement purement technicien dans les écoles centrales autour de 1800, on est assez surpris de voir se réinstaller dans les années 1820 un enseignement par écoles ou sections spécialisées tel qu'il existait avant la Révolution. Mais cet accroc dans l'évolution vers un enseignement généralisé n'est expliqué ni dans ses raisons ni dans ses conséquences. L'idée d'une expansion de l'enseignement du dessin, au-delà du décompte statistique des créations de cours, repose avant tout sur l'inventaire des modélisations pédagogiques: ainsi, l'une des catégories de l'enseignement du dessin sous l'ancien Régime – l'étude sur le motif d'objets inanimés – génère au cours de la première moitié du xix^e siècle une pédagogie du dessin sinon innovante du moins nouvelle: celle du dessin linéaire.

Fondé sur la maîtrise de la géométrie, et donc sur une base rationnelle, le dessin linéaire a une finalité à la fois pratique et sociale puisqu'il autorise une transmission optimale des projets visuels à destination concrète (arts décoratifs, ménagers, industriels et architecture). À ce titre, le dessin linéaire est identifié par d'Enfert comme le médium d'une transmission d'un « bon goût » dont on aurait aimé qu'il soit analysé d'un point de vue idéologique. En effet, la réduction du dessin à la ligne et de la figure à la géométrie permit au xix^e siècle de réaliser l'une des idées fondatrices des écoles du siècle précédent: faire du dessin un outil de participation sociale et d'obéissance civique et rendre ainsi cette pratique utile à la

1. Nicolas Pinet, *Nouveau cours de dessin*, Namur, 1805, planche VI.

société (fig. 2). Mais là où les enseignants du xix^e siècle disposaient d'une distance suffisante pour comprendre qu'à cette fin il fallait renoncer à la diversité des inspirations et des styles et rendre obligatoire une pratique de conformation à un modèle logique et rationnel (la réduction du visible utile à la géométrie), les professeurs des lumières demeuraient tributaires d'une culture de la complexité et de la diversité des modèles: l'antique, la nature dans toutes ses manifestations et l'exemple des maîtres permettant de se guider.

D'Enfert peut ainsi restituer à cette forme raisonnée de dessin sa valeur maïeutique dans la progression des savoirs populaires. Démontrant preuves à l'appui le biais par lequel fut rendue possible la popularisation de la capacité graphique, il documente un réel point d'arrêt dans la pratique « de génie » qui s'était progressivement mise en place depuis la Renaissance. Mais pourquoi ne pas avoir assorti le passionnant propos relatif au dessin géométrique d'une présentation de la théorie du *disegno* qu'il contribua à démanteler? En effet, l'enseignement géométrique du dessin s'inscrit dans un contexte politique, socio-économique et intellectuel beaucoup plus favorable à une « performance » sociale et fonctionnelle du dessin qu'à la génération politique et transcendante qui en assura l'essor aux xvi^e et xvii^e siècles. Et si l'on prend en compte cette substitution des fonctions aux fins, des formations aux apprentissages et des usages socialisés aux pratiques sacralisées comme des problématiques propres à l'histoire de l'art – un peu négligées⁵ –, un nouveau profil d'interprétation de l'histoire du dessin devient alors possible.

Retour sur l'École royale gratuite de dessin

Dans sa monographie sur l'école royale gratuite de dessin fondée à Paris par Jean-Jacques Bachelier en 1767 (fig. 3 et 4), un des grands mérites d'Ulrich Iben est d'avoir pris acte du fait que les académies d'art de l'ancien Régime ne partageaient guère plus qu'un préfixe avec l'académisme qui se met en place au cours du xix^e siècle. Procédant en historien des arts du dessin, plastiques ou décoratifs, Iben pose le document, qu'il s'agisse d'une œuvre d'art instituée ou d'une archive visuelle, qu'il émane de l'école gratuite ou de l'époque considérée, comme le point de départ de sa réflexion. L'étude des témoins artistiques et visuels susceptibles de documenter l'un des pivots du renouveau de la production artistique de la fin de l'ancien Régime et du premier xix^e siècle devient ainsi prospective.

Grâce à des documents inédits découverts aux archives nationales et publiés en annexe (Iben, 2004, p. 111-152), l'auteur présente la fusion des attentes esthétiques (idéal de simplicité et d'utilité développé dans les arts depuis les années 1750) et économiques (volonté de définir une formation commune aux ouvriers qui soit fondée sur l'émulation et le sentiment du bon goût) comme le principe d'une entreprise dont Bachelier ne fut pas le seul pionnier mais dont il fut l'un des plus exemplaires. Connaisseur avisé des antécédents extra-territoriaux (cours de dessin en Angleterre et en Irlande) et nationaux (les petites écoles formées au sein des manufactures royales), Bachelier tint compte des idées des encyclopédistes en matière d'initiation au dessin des enfants et de la belle tenue des écoles privées d'art qui avaient germé à Paris et en province au cours de la première moitié du xviii^e siècle. L'école des arts de Jacques-François Blondel approuvée par l'Académie royale en 1743 ou encore celle de Jean-Baptiste Descamps à Rouen reconnue par le Roi en 1746 inspirèrent largement un projet qui, selon Iben, a ceci de supérieur qu'il « préfigure l'éducation qui se généralise après la Révolution » (Iben, 2004, p. 13).

L'école instituée par Bachelier participait d'un regain d'intérêt général pour l'enseignement du dessin qui toucha toutes les sphères de la société. Ainsi, malgré l'opposition du journaliste Sébastien Mercier, le projet puis l'entreprise bénéficièrent du soutien actif de Madame de Pompadour, dont Iben identifie clairement les motivations:

2. L.-B.

Francœur, *L'enseignement du dessin linéaire d'après une méthode applicable à toutes les écoles primaires*, Paris, 1827 : premier tableau.

3. Plan de la classe de dessin d'après la gravure n° 46- C du corpus de l'architecture de l'École royale gratuite de dessin, coll. part.

4. Dessin anonyme (probablement exécuté par un professeur), séance de cours à l'École royale gratuite de dessin, Paris, Musée Carnavalet.

des productions décoratives d'excellence comme la porcelaine de Saxe lui avaient ouvert les yeux sur la nécessité de former des artisans spécialisés qui soient à même de concevoir les modèles en fonction des possibilités offertes par les techniques de réalisation (fig. 5). Cependant cet avantage ne suffit pas à convaincre l'Académie royale de parrainer l'entreprise, qui ne relevait pas de l'enseignement qu'elle dispensait, soit un enseignement de l'imagination fondé sur l'histoire et l'allégorie et non un enseignement des techniques structuré par l'intelligence de la reproductibilité. Si Bachelier n'obtint pas l'association statutaire à l'Académie, il réalisa le tour de force de contourner le privilège dont celle-ci disposait pour tout enseignement artistique à Paris en obtenant directement du Roi, le 20 octobre 1767, des lettres patentes l'instituant en tant qu'école royale. Comme le décrit bien Leben, ce statut de nouvelle institution approuvée, protégée et financée par le Roi permettait de se passer du contrôle de l'Académie royale. Dans les faits, les membres de celle-ci, à laquelle Bachelier appartenait à titre personnel, furent de constants conseils et de puissants soutiens pour l'école gratuite de dessin, agissant comme administrateurs de l'institution et membres du jury. C'est tout l'entourage du Roi et le réseau des académies parisiennes qui se mobilisèrent pour permettre l'accomplissement des visées de Bachelier.

La curiosité de Leben ne s'arrête pas aux circonstances mouvementées de la fondation et de la reconnaissance de l'école royale gratuite de dessin. L'enseignement et ses principes sont également étudiés; celui de la géométrie – qui devint le cadre réglementaire de l'enseignement du dessin au XIX^e siècle – fut conçu par Bachelier selon une fin pédagogique susceptible d'expliquer l'évolution de cet enseignement sur les deux siècles: «elle seule veut arrêter les écarts de l'imagination, la contenir dans les bornes de la raison et faire circuler [...] les idées dans des canaux réguliers» (Leben, 2004, p. 73).

Leben étudie également avec soin l'usage que les élèves de l'école firent des modèles gravés des grands maîtres (Raphaël, Michel-Ange, Poussin, Le Brun, Pieter Boel, Desportes, etc.) dans l'optique d'une application aux fins spécifiques de la décoration et de l'ornementation. Réinterprétée comme une obligation dans les années 1800, la pratique de la copie d'après les modèles gravés ne circonscrivait évidemment pas l'horizon de l'apprentissage du dessin proposé par l'école de Bachelier. En effet, si l'Académie royale disposait statutairement du privilège de poser le modèle vivant en vertu de l'ordonnance royale de 1676, les élèves de Bachelier l'étudièrent aussi, mais hors de l'enceinte de l'école. Cependant, par l'analyse des récompenses de concours (livres de géométrie, de mathématique ou recueils d'estampes de maîtres), Leben montre bien quelle importance conserva le modèle gravé au sein de l'enseignement: à tous les moments de l'apprentissage il demeura le sésame d'une trajectoire professionnelle gouvernée par le bon goût.

La convocation de l'histoire sociale, économique et politique dans cet ouvrage ne réussit pas à résoudre l'ambiguïté d'une double relation: celle de l'institution avec les œuvres produites et celle que ces réalisations entretiennent avec leur propre milieu. Depuis 1992, Leben a souvent insisté sur les problèmes d'une pareille démarche: aux yeux de l'histoire, les élèves de Bachelier demeurent le plus souvent d'intéressants anonymes ou bien des noms que l'histoire de l'art est loin d'identifier – à l'exception de Charles Percier – avec des fleurons de l'art de leur temps: les charpentiers Étienne Trompette et Magloire Fessard, les architectes Louis-Michel Thibault et Jean-François Delannoy, le peintre en décoration Jacques Louis François Touzé, les sculpteurs

Sébastien Cavé et Pierre Cartellier, pour ne citer que ceux qui connurent de belles situations sous l'Empire. On ne saura jamais – et c'est le cas pour la grande majorité des élèves des écoles de dessin de l'ancien Régime – si leur modeste fortune est due aux circonstances troublées dans lesquelles ils œuvrèrent ou bien à un déficit de formation théorique. À cet égard l'ouvrage de Lebey pose une question qu'il ne peut résoudre : comment s'articulent les données factuelles relatives aux acteurs, aux statuts et aux enseignements avec l'histoire de l'art, sinon par le truchement de la personnalité charismatique de Bachelier ?

Les écoles de dessin au XVIII^e siècle

Quoiqu'il soit un peu téméraire d'affirmer qu'il n'existait pas de synthèse sur la question antérieurement à 2004 (on songe à l'article « Public and private art education in France 1648-1793 » de Reed Benhamou⁶), l'ouvrage de Agnès Lahaie, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle*, inventorie effectivement une grande partie des sources publiées et des matériaux mis à la disposition de la recherche par la bibliographie ancienne et récente pour la question, en tentant de les organiser sous une forme quasi tripartite : le contexte du surgissement des écoles de dessin et les circonstances de leur création ; les statuts et les financements ; les professeurs, les leçons et les élèves. S'appuyant sur l'analyse croisée des recensements statistiques et des sources institutionnelles reproduites en annexe (règlements, statuts, correspondances), Lahaie s'attache à établir le profil et le rôle de chacune des parties prenantes de ce qu'il faut bien nommer un phénomène, en revenant fréquemment sur les légitimes questions qu'il pose : les soixante écoles de dessin recensées constituent-elles effectivement un ensemble

statutairement et institutionnellement homogène ou bien faut-il les envisager comme un ensemble d'initiatives liées aux intérêts spécifiques des villes et des provinces ?

À fin d'y répondre, Lahaie propose plusieurs explications et notamment le besoin d'un renouveau pédagogique inspiré par les philosophes, en particulier par Rousseau, avec la pédagogie de l'expérience mise en scène dans *l'Émile ou De l'éducation* (1762). Pareillement, l'idéal d'utilité, lieu commun des discours de fondateurs d'école avant même celui de Jean-Baptiste Descamps, primé par l'Académie française en 1767, fait l'objet d'une analyse culturelle qui identifie clairement ses sources historiques : la théorie de l'art d'un Léonard de Vinci et la philosophie de John Locke, le mouvement des écoles charitables créées à Paris à partir de 1680 ou la pastorale moralisante d'un Louis Bertrand Castel ou d'un Monsieur de Rozoy.

Dans cette perspective, Lahaie inscrit la réhabilitation des arts mécaniques qui s'opère à l'appui de la remise en question par *l'Encyclopédie* (1751-1772) du rapport traditionnel à la pratique, d'Alémbert soulignant dans son *Discours préliminaire des éditeurs* (1751) que « c'est peut-être chez les artisans qu'il faut chercher les preuves les plus admirables de la sagacité de l'esprit, de sa patience et de ses ressources » (Lahaie, 2006, p. 31). En tant que mouvement, le phénomène de fondation des écoles de dessin ressortirait donc à un renouveau pédagogique et social s'appuyant sur la réhabilitation d'une part méprisée de l'intelligence et ayant pour fin l'entraide sociale. On comprend mieux que dès 1767 l'idée d'une « utilité de l'établissement des écoles publiques de dessin » ait fait florès, relançant les espoirs de compétitivité économique face à la concurrence européenne, dans le secteur textile notamment (Lahaie, 2006, p. 37-40).

Difficilement vérifiables, ces causalités demeurent envisageables si l'on reste attentif à la chronologie des fondations et aux particularités des cas. C'est la raison pour laquelle Lahaie s'efforce de restituer le contexte urbain de l'émergence des écoles de dessin, partagée entre renouveau des arts et débat corporatif lié au développement urbain (fig. 6). L'ambition de travailler hors des cadres corporatifs a sans doute suscité le désir, chez nombre de fondateurs d'écoles de dessin, de mettre en place des

5. Jean-Jacques Bachelier, planche n° 335 des modèles d'ornement de l'École royale gratuite de dessin, Paris, Bibliothèque de l'INHA.

6. Nicolas Truit, *La distribution des prix de l'académie de dessin et de peinture de la ville de Dunkerque*, Dunkerque, Musée des beaux-arts.

protocoles de « formation supérieure de qualité » pour les ouvriers et les artisans locaux, sur le modèle des premières écoles provinciales de dessin, comme celle de Rouen, ou sur celui de l'école du génie de Mézières, créée par le comte d'Argenson en 1749.

Selon Lahalle, la sclérose des structures corporatives de la fin de l'ancien Régime et la nécessité dans laquelle le royaume était d'y remédier suppose une connexion culturelle forte entre une pédagogie fondée sur l'expérience, une politique fondée sur l'utilité et une culture professionnelle fondée sur le dessin. Mais pour s'imposer face aux protocoles de l'apprentissage au sein des métiers, les nouvelles structures avaient incontestablement besoin d'une légitimité paradoxale : celle qu'étaient à même de leur procurer les arts libéraux, en particulier l'enseignement académique du dessin. L'auteur revient à plusieurs reprises sur la complexe instauration d'un enseignement tourné vers des activités souvent prosaïques – le projet d'école de dessin de Besançon doit permettre de développer l'exploitation des carrières de marbre locales (Lahalle, 2006, p. 77) – mais qui nécessite, pour se mettre en place, l'aval, sinon la protection, de la seule institution habilitée en matière d'enseignement du dessin : l'académie royale de peinture et de sculpture. Mais comment organiser l'enseignement dont les apprentis avaient besoin hors du cadre des métiers et sans bénéficier du soutien de l'académie royale ? ce furent souvent des sociétés académiques, comme à Dijon, Rouen et Auch, qui constituèrent un premier cadre de légitimité à l'enseignement provincial du dessin ; puis, sur un modèle rendu exemplaire par le peintre Descamps à Rouen, une cooptation du fondateur de l'école par l'académie royale de peinture et sculpture lui accordait le droit d'enseigner en conformité avec ses statuts. Dans un second temps, et à force de menées renouvelées et de démarches incessantes, le fondateur-académicien obtenait les lettres patentes qui faisaient de son école une institution royale ou académique.

ce modèle de création, qui n'entraînait pas toujours l'octroi du droit de dessiner d'après toutes les sortes de modèles – comme on le voit avec le cas de l'école royale gratuite de Bachelier –, ne fut pourtant pas des plus partagé. En effet, les soixante établissements conçus dans le but

d'enseigner le dessin dans la France des Lumières présentaient tous des profils particuliers. Il vaut mieux replacer ces fondations dans le contexte d'un aménagement de la hiérarchie et de la géographie artistique du territoire programmé par Paris ; tel un effectif réseau civique et politique, l'avènement des écoles de dessin semble donc ressortir à une motivation d'ordre économique et préindustriel. Au vu de la notoriété généralement limitée des professeurs, du contenu simplifié des enseignements et de l'absence de révélation artistique des élèves, l'enseignement du dessin contribua à la réforme de l'apprentissage et des métiers, laquelle s'appuya sur le système des arts libéraux pour convaincre de sa noblesse sans pour autant renoncer aux finalités spécifiquement utiles des arts mécaniques.

Peut-être parce que plus des deux tiers des écoles de dessin furent créées après 1764, Lahalle entrevoit dans l'école de Bachelier un modèle pédagogique, sans doute un peu trop providentiel (Lahalle, 2006, p. 214). En fait, l'auteur aurait pu accorder autant d'importance à l'exemple de Rouen qu'à celui de Paris, pour des raisons chronologiques évidentes, mais aussi pour des raisons de méthode : l'école de Jean-Baptiste Descamps, vingt ans avant l'école royale gratuite de Bachelier, s'adapta à un contexte territorial, économique et sociologique qui était beaucoup plus assimilable à celui des cinquante autres fondations couvrant l'ensemble du territoire entre 1746 et 1792 qu'au contexte parisien.

L'enseignement du dessin vu du Grand Siècle
 Au terme de cette recension, il paraît utile d'interroger le fondement supposément philosophique du mouvement des écoles de dessin et de revenir sur la relation qu'il entretint avec le legs du Grand Siècle, en partant des réflexions

de Bruno Belhoste sur l'enseignement technique, la médiatisation critique du corpus d'idées hérité du Grand Siècle par le second ^{xviii}^e siècle et l'intervention tardive et contradictoire des philosophes dans ce domaine de l'éducation⁷. Le modèle de formation que ces derniers préconisaient restait effectivement celui de l'apprentissage, « où le savoir passe directement par imitation du maître à l'élève, sans médiation d'un corpus théorique »⁸.

S'opposant à cet égard aux promoteurs d'un enseignement technique formalisé dans un cadre scolaire, une part de l'élite intellectuelle du ^{xviii}^e siècle entra en conflit avec ces tardifs théoriciens et promoteurs de l'enseignement technique que furent les encyclopédistes. Dans l'*Encyclopédie*, la question n'est pourtant « pas abordée directement, même si une place très importante est accordée aux arts mécaniques et à leur perfectionnement en liaison avec les sciences » (Belhoste). En revanche, ce sont les frères des écoles chrétiennes et les ordres religieux – Jésuites compris – qui furent les pionniers remarquables de l'étude des arts utiles. Mais, dans la seconde moitié du ^{xviii}^e siècle, Rolland d'Erceville, l'achalotais, Diderot lui-même dans son *Plan d'une université pour le gouvernement de Russie* (1775), ou encore Condorcet (*Mémoires sur l'instruction publique*, 1791) furent les défenseurs de cette idée – la théorie éclairée par la pratique –, sans l'avoir pour autant initiée (fig. 7). Il y a donc un certain anachronisme à faire de Bachelier l'initiateur d'un système pédagogique qu'il n'a fait qu'adapter aux normes nouvelles, non sans s'inspirer copieusement du modèle constitué bien avant 1750. Arthur Birembaut avait vu juste quand il indexa les fondations d'école de dessin dans la seconde moitié du siècle sur un projet et une sensibilité typique de la fin du siècle précédent⁹. À cet endroit, on rappellera que le corpus des idées d'un Bachelier était déjà défendu vers 1700 par un Dupuy Du Grez¹⁰. Celui-ci réclamait une instruction plus raisonnée pour les artistes, ne s'appuyant pas seulement sur la théorie académique donnée par des auteurs, mais également sur la maîtrise d'un savoir plus pratique pour qu'ils puissent eux-mêmes appréhender les mesures et les proportions, et voulait faire profiter de cet enseignement les artisans pour lesquels la pratique du dessin était utile dans leur métier, ajoutant que si les bons ouvriers pouvaient se

faire valoir et se faire connaître dans une école publique de dessin, personne ne penserait plus à employer un personnel inapte et non qualifié.

Ne pas tenir compte sérieusement de ces antécédents empêche sans doute de comprendre que, vers 1770, le modèle pédagogique proposé par Bachelier empruntait aussi bien au legs du Grand Siècle qu'à la culture expérimentale des Lumières. D'où les nombreuses contradictions qui ont été relevées pour cet enseignement du dessin : officiellement royal mais déconnecté de toute émulation avec les grandes instances académiques monarchiques, gratuit mais subventionné à la personne, académique mais non savant, supposément scolaire mais adressé à des élèves dépourvus de tout prérequis intellectuels, tourné vers l'œuvre artistique et graphique mais pauvre en productions d'excellence. Bien perçue par de nombreux spécialistes de la question, cette rareté des œuvres et des chefs-d'œuvre est probablement à l'origine de l'interprétation essentiellement sociale et politique qui a été donnée du mouvement des écoles gratuites de dessin, envisagé comme une « performation » territoriale de l'école royale gratuite de dessin créée à Paris en 1767 par Bachelier. Affichant une vocation pédagogique exclusivement tournée vers de futurs artisans, cette institution a fourni à certains de ses historiens les moyens d'un relatif anachronisme.

Car si la structure pédagogique de Bachelier pouvait se dévouer aux seuls artisans, c'est bien parce que dans la même ville les futurs artistes allaient se former à l'Académie royale ou à l'Académie de Saint-Luc, les architectes à l'Académie d'architecture et à l'école des arts de Jacques-François Blondel et les ingénieurs à l'école des ponts et chaussées et à celle du Génie. Or, en province, les écoles de dessin supposément fondées sur le modèle de l'école royale gratuite devaient répondre à de multiples attentes : donner un

7. Charles-Nicolas Cochin, *Vue d'une école de dessin* [Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques*, vol. 3, « Dessin », planche II].

enseignement du dessin aux ouvriers, former ou initier les futurs artistes à l'échelle locale, préparer aux différentes écoles parisiennes, etc. La raison sociale des écoles de dessin de province était loin d'être identique à celle de l'école de Bachelier; il ne faudrait pas, à cet égard, supposer l'identité des structures sur la base de la ressemblance des appellations¹¹.

En l'occurrence, la confusion n'est pas seulement due à la globalisation historiographique, mais aussi à l'interférence des modèles entre eux au cours du siècle. La quête d'une définition globale de l'école de dessin au XVIII^e siècle ne peut qu'achopper sur le fait que l'étiquette regroupe au moins trois types d'institutions contradictoires: l'école académique de dessin, à vocation artistique et libérale, proposée par le Règlement de 1676; l'école professionnelle de dessin, à vocation artisanale et industrielle, dont la fondation de Bachelier est le modèle incontestable, mais dont les sources mercantilistes sont très certainement européennes; l'école municipale de dessin, à vocation mixte, et dont les multiples formulations provinciales, entre 1676 et 1792, témoignent de l'impressionnante diversité de la pédagogie du dessin en France au XVIII^e siècle.

1. Nikolaus Pevsner, *Academies of art, past and present*, New York, 1973 [Cambridge, 1940]; trad. fr.: *Les académies d'art*, Paris, 1999.

2. Reed Benhamou, «L'éducation artistique en province: modèles parisiens», dans Daniel Rabreau, Bruno TOLLON éd., *Le progrès des arts réunis, 1763-1815: mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire?*, (colloque Bordeaux/toulouse, 1989), Bordeaux, 1992, p. 91-97; «art et utilité. Les écoles de dessin de Grenoble et Poitiers», dans *Dix-huitième siècle*, 1991, 23, p. 421-434; «Public and private art education in France, 1648-1793», dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1993, Oxford, 308, p. 1-183. Benhamou s'inscrit souvent dans la lignée inaugurée par Arthur Birembaut, qui proposait dès 1964 d'étudier les écoles gratuites de dessin: Arthur Birembaut, «Les écoles gratuites de dessin», dans René Taton éd., *Enseignement et diffusion des sciences en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1986 [1964], p. 440-476. On consultera aussi l'intéressante mise au point de Vincent Bouvier d'Yvoire, «Les écoles gratuites de dessin au XVIII^e siècle», dans *Sources-Travaux historiques*, 1991, 26, p. 3-12.

3. Daniel Roche, *Le siècle des Lumières en province. Académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris/La Haye, 1978. Voir également Roger Chartier, Marie-Madeleine Compère, Dominique Julia, *L'éducation en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1976.

4. Pour l'enseignement du dessin au XIX^e siècle, on consultera: Stéphane Laurent, *L'art utile. Les écoles d'arts appliqués sous le Second Empire et la Troisième République*, Paris/Montréal, 1998.

5. En consultant les ouvrages ici présentés, on est surpris par l'absence de considération des points de vue et analyses d'un Christian Michel, dont l'étude approfondie de l'action prescriptive et théorique de Charles-Nicolas Cochin, conseiller constant des fondateurs d'écoles de dessin, éclaire le phénomène de façon déterminante: Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Paris/Rome, 1993.

6. Benhamou, 1993, cité n. 2.

7. Bruno Belhoste, «Enseignement technique», dans Michel Delon éd., *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, 1997, p. 400 [2007].

8. Voir sur ce point l'article trop souvent oublié de Harvey Chisick, «institutional innovation in Popular Education in Eighteenth century France: two Examples», dans *French historical studies*, 1977, 10/1, p. 41-73 et, du même auteur, *The Limits of reform in the Enlightenment: attitudes toward the education of the lower classes in eighteenth-century France*, Princeton, 1981.

9. Birembaut, 1986, cité n. 2, p. 440.

10. Bernard Dupuy Du Grez, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie et se perfectionner dans la pratique*, Toulouse, 1699, p. 119.

11. Notons d'ailleurs que dans ce débat, les sources mercantilistes et européennes de l'école royale gratuite de dessin sont presque totalement passées sous silence, privilégiant une fois de plus l'interprétation sociopolitique de l'institution alors que son modèle, s'il existe, est à rechercher dans le mouvement de création d'écoles professionnelles par les académies allemandes, italiennes et suisses durant la première moitié du siècle. Voir Pevsner, 1973, cité n. 7, chap. 5 et Bruno Belhoste, cité n. 25, p. 400.

Christophe Henry, Centre Ledoux, INHA
henry.ch@voila.fr