



---

## « Le dessin dans l'Encyclopédie, entre beaux-arts et technique »

par Camilla Pietrabissa  
publié le 29 sept. 2023

Pour retrouver ce dossier sur l'ENCCRE :

<http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/dossier/D00-c3909b750025>

Pour citer ce dossier :

Camilla Pietrabissa, « Le dessin dans l'Encyclopédie, entre beaux-arts et technique », *Édition numérique collaborative et critique de l'Encyclopédie*, dossier publié le 29 sept. 2023, consulté le 15 mai 2025. DOI :

## Dossier transversal

Cet article est publié dans le cadre des actes du colloque international « Les planches de l'*Encyclopédie* en lumière » qui s'est tenu à Paris du 19 au 21 mai 2022.

### Le dessin : un art universel ?

Dans le projet encyclopédique, le dessin est à la fois objet de définition et instrument essentiel à la représentation visuelle, sous forme d'illustration. L'incipit du *Prospectus* déclare que « Le Manuscrit & le Desseins [en] sont complets », ce qui suggère la relation étroite dès le début entre discours et illustrations (t. I, 1750, p. 1). Le dessin est central à la réussite du projet épistémologique de l'*Encyclopédie*, parce que « Un coup d'œil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus qu'une page de discours » (t. I, 1750, p. 4). L'article DESSEIN, terme de l'art de Peinture (t. IV, 1754, p. 889b–891a) (t. IV) et les planches de la série Dessein (t. III, 1763) dans le *Recueil des planches* (t. III) s'inscrivent donc dans un ensemble textuel qui reste complexe et problématique par rapport au problème général de la *mimésis* dans le projet encyclopédique. Comme pour l'article ART, (*Ordre encyclop. Entendement. Mémoire. Histoire de la Nature. Histoire de la nature employée. Art.*) (t. I, 1751, p. 713b–717b), dont le caractère autoréflexif sert à penser les catégories des connaissances humaines articulées dans l'*Encyclopédie* (Martine, 2005), l'article DESSEIN et les planches correspondantes auront pu engendrer des réflexions sur la représentation visuelle dans le *Recueil*, et notamment sur le rapport avec la représentation textuelle.

Pourtant, les auteurs qui ont contribué au domaine du dessin n'abordent pas un discours théorique sur la nature des illustrations : le choix des auteurs pour les textes du discours et de l'explication des planches – Watelet, Blondel et Prevost – ainsi que de l'artiste qui présida à la conception et l'exécution des planches – Cochin – donnent au domaine du dessin un caractère éminemment pédagogique et pratique, où l'image et la technique de sa production sont considérées comme transparentes (Marin, 1989). Depuis les années 1960, la recherche sur la structure formelle de la plupart des planches en a montré la nature utopique ou idéologique à l'égard de la représentation des arts et des métiers (Barthes *et al.*, 1964 ; Libois, 1987 ; Birn, 1988). Même si la structure des planches n'est pas bipartite, la série consacrée au dessin participe de cette approche car le problème esthétique de *mimésis* – l'écart entre l'objet représenté et sa représentation – n'est pas mis en question. D'autant plus que les définitions du terme « dessein » se multiplient dans les articles.

Le réseau textuel qui s'agence autour de l'article principal Dessein est constitué, au minimum, des deux articles – DESSINER et DESSINATEUR (I et II) – et de l'explication de la série Dessein (t. III, 1763) dans le *Recueil des planches*. En outre, une liste de 28 articles, parmi lesquels on trouve AME, *terme d'Architecture & de Dessein* (t. I, 1751, p. 353b), BOSSE (*travailler d'après la*), en *Dessein* (t. II, 1752, p. 338b) et PONCIS, (Dessein.) (t. XIII, 1765, p. 14b), contient le mot « dessein » et ses variantes en tant que désignants. Enfin, par le système des renvois multiples propre à l'*Encyclopédie*, l'article renvoie à plusieurs autres articles mais aussi à des traités canoniques de l'histoire de la pratique artistique. À l'article Dessein, par exemple, on trouve des renvois à ESQUISSE, (*Peinture.*) (t. V, 1755, p. 981b–982b). Le cadre épistémologique de référence est celui des Beaux-Arts, si l'on considère que l'article DESSEIN a comme désignant « terme de l'art de Peinture ». Le concept de beaux-arts en tant qu'arts visuels est peu utilisé dans l'*Encyclopédie*, même si la peinture et la sculpture sont considérées comme les arts les plus importantes pour leur capacité d'imiter la nature. Dans le *Discours Préliminaire*, on explique que « À la tête des connoissances qui consistent dans l'imitation, doivent être placées la Peinture & la Sculpture, parce que ce sont celles de toutes où l'imitation approche le plus des objets qu'elle représente, & parle le plus directement aux sens » (t. I, p.xij). Le dessin, en tant qu'art lié premièrement à la peinture, n'est pas envisagée comme un art universel mais plutôt comme un art propre de l'artiste de profession.

D'une part, les articles et les planches correspondantes renseignent sur la notion de dessin codifié par le système institutionnel de l'art – c'est-à-dire, l'imitation de la Nature et surtout la représentation visuelle du corps humain. D'autre part, on s'aperçoit que cette notion ne s'applique pas facilement à l'ensemble des planches du *Recueil*, destiné à promouvoir le dessin technique comme pratique universelle. Considérant les planches dans leur totalité, le dessin apparaît surtout comme un instrument de représentation synthétique des arts et des métiers ; mais dans le domaine particulier du troisième tome du *Recueil*, le dessin devient un art noble qui requiert une application méthodique, suivant des principes et des règles élaborées dans le milieu académique.

Au-delà de la question des sources des planches, les éditeurs mettent en avant une conception selon laquelle les dessinateurs de l'*Encyclopédie* esquissent d'après nature les ateliers, les machines, et les environnements où se trouvent les objets naturels. L'entreprise des planches est fondée chez eux sur la nécessité de produire des dessins à partir des objets réels en se conformant à un format et à une structure formelle homogène. De fait, plusieurs auteurs de l'*Encyclopédie* sont à la fois enquêteurs dans les ateliers et dessinateurs féconds, comme Louis Jacques Goussier (1722-1799), auquel on peut attribuer 1282 planches et 74 explications (Schwab *et al.*, 1984, p. 461). Son éloge dans le *Discours préliminaire* définit de manière explicite le lien entre dessin et arts mécaniques : « M. Goussier, [...] qui joint la pratique du Dessin à beaucoup de connoissances de la Méchanique, a donné à M. Diderot la figure de plusieurs instrumens & leur explication. Mais il s'est particulièrement occupé des figures de l'Encyclopédie qu'il a toutes revûes & presque toutes dessinées » (t. I, *Discours préliminaire*, 1751, p. xlv).

Cependant, le but indiqué dans le *Prospectus* de rendre accessible au public les procédés de travail de l'artiste (non pas un 'artiste' au sens moderne, mais l'ouvrier anonyme de l'art du dessin) qui, pour sa part, ne saurait expliquer son métier, n'est pas réalisé pour le dessinateur. On ne trouve pas « des vûes qu'il n'eût peut-être jamais eues, & des observations qu'il n'eût faites qu'après plusieurs années de travail » (p. 5) parce que, comme on verra, la plupart de planche ont été tirée des traités très connus à l'époque. Finalement, la déclaration du *Prospectus* (p. 4) : « On a envoyé des Dessinateurs dans les Ateliers » dans le cas de la série sur le dessin prend un sens particulier. Au lieu de se rendre chez les dessinateurs de l'*Encyclopédie* même, la série des planches nous transporte dans la salle exclusive de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, où les professeurs font poser le modèle dans le cadre de la formation des élèves.

Par conséquent, la notion de dessin dans le réseau textuel et visuel de l'*Encyclopédie*, fondée sur les normes pédagogiques conçues pour la peinture académique, demeure contradictoire. Quel est le rapport entre dessin artistique et dessin technique au sein du projet encyclopédique ? Quel statut pour le dessin technique exécuté pour la documentation des arts et des métiers ? On s'attachera à montrer en premier lieu que dans le domaine comprenant les articles du discours et les planches du *Recueil*, le dessin est une des composantes des beaux-arts, soit un art libéral. Au premier abord, on pourrait donc dire que le dessin technique – en tant qu'art mécanique – n'est pas envisagé dans les articles et les planches de l'*Encyclopédie*. Le cas de la « chambre obscure », machine à dessiner présentée de manière différente dans deux séries de planches, sera analysé par la suite pour voir comment la question du dessin technique reste toutefois présente.

### Les définitions de dessin : des notions multiples

Dans sa définition de « dessein », Claude-Henri Watelet (1718-1786), auteur de plus de 30 articles dans le domaine des beaux-arts, présente une double signification (t. IV, 1754, p. 894a) :

Le mot DESSEIN signifie en premier lieu la *production* qu'un artiste met au jour avec le secours du crayon ou de la plume. Dans une signification plus générale dont cette première dérive sans doute, il veut dire *l'art d'imiter* par les traits les formes que les objets présentent à nos yeux.

Du point de vue théorique, l'auteur fait référence à l'imitation comme principe fondamental de l'esthétique classique européenne, et au dessin comme pratique ou technique propre de l'artiste visuel (Wittkower, 1965). Watelet ne tient pas compte de la polysémie du terme « dessein » (écrit avec un E), par exemple la notion de dessein comme « idée » qui sous-tend le tableau, utilisé dans la littérature artistique depuis Giorgio Vasari et encore courante au XVII<sup>e</sup> siècle. Ensuite, l'article évoque brièvement le débat, interne au monde académique de l'art et terminé depuis des années, entre dessin et coloris (Lichtenstein, 1989). La majorité de l'article décrit le processus d'apprentissage du dessin, ce qui est l'objet de la série des planches. Enfin, il mentionne brièvement les différentes « moyens pour dessiner » ou typologies de dessin, particulièrement l'esquisse, terme auquel il renvoie (ESQUISSE, (*Peinture*.) (t. V, 1755, p. 981b-982b)) (Michel, 2004).

La différence considérable entre cet article et le suivant – Dessein, en Architecture (t. IV, 1754, p. 891b) – se trouve dans la proposition explicite de ce dernier quant à l'utilité universelle du dessin. L'architecte et théoricien Jacques-François Blondel (1705-1774), auteur de plus de 500 articles, semble opérer ainsi une distinction entre la pratique de l'artiste – qui porte les traces du génie et de l'imagination – et celle de l'artisan, qui suppose la conformité aux règles de l'imitation (Roland Michel, 1992). La pratique du dessin n'est pas simplement adaptée à la profession du dessinateur (ici par exemple l'architecte), mais « devrait entrer dans le plan de toute éducation ; chez les hommes du premier ordre, pour acquérir du goût, dont le dessin est l'âme ; chez les hommes bien nés pour leurs usages personnels, & chez les artisans pour avancer et se distinguer plus rapidement dans leur profession » (t. IV, 891b). Dans le cas de l'Architecture, grâce à son indépendance vis-à-vis de l'Académie royale, Blondel promeut le dessin comme le complément de l'éducation idéale de l'homme des Lumières – c'est-à-dire selon la notion que l'éducation ait une utilité publique.

Une troisième notion de dessin se trouve dans l'explication des planches consacrées au Dessein (t. III, 1763) (*Planches*, t. III, 1763, p. 1-12). Celle-ci est comparable à celle donnée par Watelet pour l'accent mis sur l'imitation, mais présente néanmoins une différence fondamentale d'approche et de langage. Son auteur, Bonaventure Louis Prévost (1733-1816), avait écrit les explications de quatre sections et grava 259 planches (signées), y compris le frontispice dessiné par Cochin. On pourrait qualifier le caractère de son explication de « sensualiste » suivant l'esprit de Diderot : « L'art du Dessein, né de la sensation qu'ont éprouvé les hommes dans tous les temps à l'aspect du tableau de l'univers, est l'effet de l'hommage & du respect que nous rendons à la nature & à ses productions » (*Planches*, t. III, p. 1). Ici, l'auteur met l'accent sur l'art comme expérience de la nature et l'universalité de cette pratique ; il évoque la raison et l'expérience comme guides du dessinateur ; enfin, le terme « émulation », qui n'est pas courant dans le lexique des beaux-arts, se substitue à celui d'imitation.

Cette tension entre articles du discours et explications des illustrations est notamment dû au fait que dans le *Recueil des Planches* rien n'indique un lien précis entre les deux ((Darnton, 1992 (1ère édition: 1982), p. 44, note 26). De plus, dans un *nota* ajouté à l'*État* du tome II, Diderot explique le rôle des explications des planches comme « une pure et simple nomenclature des machines et des outils » (*Planches*, t. II, p. 6). En revanche, la rédaction et la qualité des explications évoluent au fur et à mesure de la publication des volumes (Pinault Sørensen, 2003), si bien que Prévost peut fournir une autre variation de la définition donnée par Watelet.

### Les planches : un manuel de pédagogie artistique

La sélection et la composition des planches de la série Dessein (t. III, 1763) suivent le propos de Watelet sur l'importance de l'étude et de la pratique, comme un manuel de dessin en 39 planches, 37 simples et une double. En collaboration avec Diderot, Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) supervise le travail de plusieurs graveurs interprétant des modèles inventés par des artistes qui en ont accordé l'utilisation (Pinault Sørensen, 1984). Prévost le présente dans l'explication comme celui « qui a bien voulu agréer ce plan & en diriger l'exécution, a aussi enrichi ce recueil de la vignette & de plusieurs autres desseins » (t. III, DESSEIN, p. 1). De fait, Cochin a participé très tard à l'*Encyclopédie*. Son dessin pour le frontispice, daté 1761 et exposé au Salon de 1764, fut gravé par Prévost en 1771 pour être livré aux souscripteurs de l'*Encyclopédie* et être inséré dans le premier tome (Michel, 1987, p. 109-110 et n°126). La série de planches Dessein (t. III, 1763) date aussi des premières années de la décennie 1760, quand Cochin était secrétaire de l'Académie royale de peinture et sculpture et avait travaillé sur plusieurs traités sur l'art, notamment pour l'éditeur-libraire Charles-Antoine Jombert.

De là le caractère éminemment pragmatique et didactique de la série, qui donne une place mineure aux genres tels le paysage (Pl. XXXII), ou la nature morte (qui en est exclue), se réduisant à un manuel de dessin de la figure humaine. Ce but est déclaré dans l'explication, qui renvoie à l'article Genre : « Le plus noble de tous ces genres est sans contredit celui-ci, par toutes les beautés qu'il présente. [...] C'est donc par cette raison, toutes choses étant égales d'ailleurs, que nous nous sommes appliqués particulièrement à traiter de la figure » (t. III, DESSEIN, p. 1). Ce concept est repris de l'article de Watelet (t. IV, 1754, p. 891a) :

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

Par rapport à l'évolution des manuels pour amateurs, où les genres mineurs devenaient de plus en plus importants, le choix de se focaliser sur la figure humaine était très normatif (Guichard, 2004). Dans le discours, on avait indiqué un parcours linéaire pour l'apprentissage qui est celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris (t. IV, 1754, p. 890a) :

L'usage a en quelque façon prescrit une méthode qu'il est bon de faire connoître. C'est celle que prennent les jeunes élèves lorsque d'habiles maîtres daignent diriger leurs premiers pas, & qu'ils suivent en continuant leurs études à l'Académie royale de peinture, lorsqu'ils ont mérité d'être admis à son école.

Ainsi, la vignette de la première planche, dessinée par Cochin, représente un professeur avec de jeunes élèves qui copient des desseins ou qui dessinent après la bosse ou d'après le modèle (*Vue d'une école de dessein, son plan & son profil*, Planche I). Selon cette image programmatique, il s'agit d'illustrer la progression de l'apprentissage dans un espace unifié. Sans que l'institution soit mentionnée, l'espace représenté dans la partie basse de la planche (en plan et profil) est la salle du modèle à l'Académie royale (Williams, 2015, p. 125-128).

Le processus pédagogique pour apprendre à dessiner la figure humaine est ensuite démontré en entier, suivant les manuels pour artistes et amateurs publiés chez Jombert auxquels Cochin avait participé en tant qu'illustrateur. La série de dessins pour apprendre l'anatomie du corps humain commence par des modèles à l'aide d'un mannequin (Planches VI et VII), puis de parties du corps réduites à ses formes géométriques élémentaires (Planches VIII), des organes isolés et vues en différents positions (Planches IX-XIV), et enfin de modèle vivant

posant (Planches XV-XXI). Comme le montre David Pullins (*Cut and Paste : the Mobile Image from Watteau to Boucher*, Los Angeles : Getty Research Institute, à paraître), ces manuels suivent une série de publications qui remontent à Abraham Bosse (1604-1676) et son projet d'un traité, jamais publié, dont Jombert avait acquis les planches. En 1737, Jombert avait imprimé plusieurs de ces planches avec un nouveau frontispice. Pour comprendre le succès éditorial de ces publications, il faut remarquer que la même année l'éditeur Gabriel Huquier avait publié un autre livre d'académies sous le titre de *Premier livre de figures d'Academies gravées en Partie par les Professeurs de l'Académie royale*. Un autre manuel avec un texte théorique et pratique, qui aura une circulation majeure, sera publié en 1740 – *Nouvelle méthode pour apprendre à dessiner sans maître* – et sera suivi en 1755 par la *Méthode pour apprendre le dessin*, où le texte est devenu beaucoup plus long, tandis que les planches ont été réduites à 100. Comme pour tous les manuels précédents, normalement de petit format, le sujet occupe la page en entier : ainsi, le format bipartite typique du *Recueil des planches* est utilisé seulement pour la première planche – vignette en haut et diagramme en bas – et dans un autre cas, celui de la chambre obscure.

Quelques exemples montrent à quel point la série réutilise les planches des manuels de Jombert : la planche 8 (édition 1755), illustrant les ovales des têtes (Pl. VIII. Dessin, Ovale. (t. III, 1763)), réutilise la planche originelle de Bosse utilisée dans les deux *Méthodes* (fig. 1) ; un autre exemple de ce remploi est la figure académique (Pl. XV. Dessin, Figure Académique. (t. III, 1763)), qui remanie la planche 39 dessinée par Cochin pour le manuel (fig. 2). Les planches qui suivent la série des académies (les modèles posés) utilisent des dessins d'autres membres de l'Académie royale, notamment Jean Jouvenet (Planche XIX) et Jean-Honoré Fragonard (Planche XXVII). La célébration des artistes contemporains rejoint l'hommage au travail historique des membres de l'Académie royale, par exemple dans les différentes expressions des passions, pour lesquelles on a recouru aux fonds du peintre de Louis XIV, Charles Le Brun (Planche XXV).

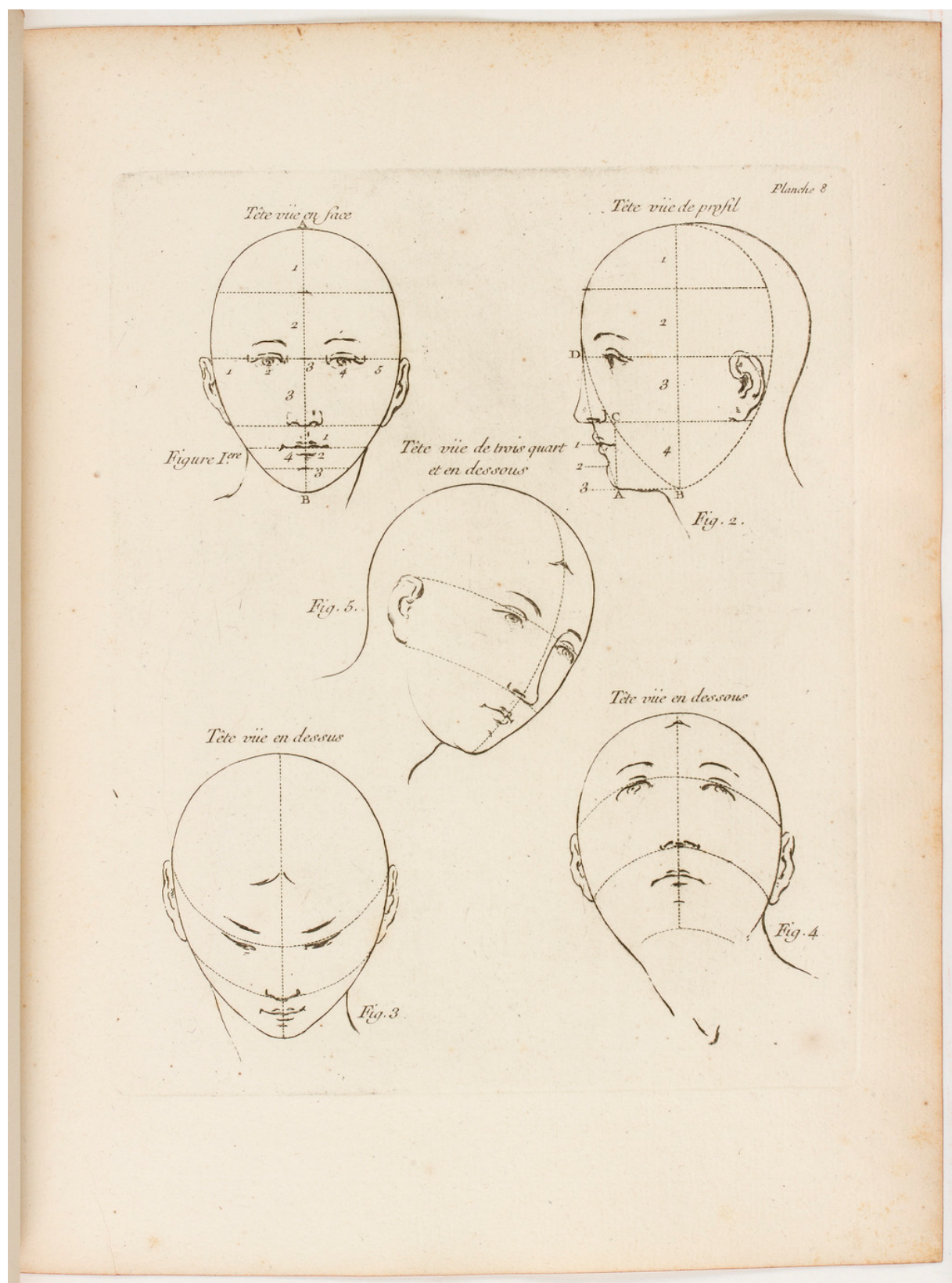


Figure 1. Abraham Bosse, Planche 8, Charles-Antoine Jombert, Methode pour apprendre le dessein, Paris, Charles-Antoine Jombert, 1755, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet (NUM 4 RES 1574)

Si la suite des planches ainsi composée est conforme à la pédagogie académique et aux manuels de l'époque, visant à représenter surtout la figure humaine, les planches qui montrent la chambre obscure, placées parmi les instruments du dessin en début de série, font basculer en quelque sorte la notion classique de dessin vers la technique. Après la Planche I, *Vue d'une école de dessin*, on trouve une planche avec les instruments principaux pour le dessin, y compris le châssis de réduction avec un dessin qui représente une tête de femme (Planche II, fig. 16 et 17). Par contre, la planche qui suit, *Description et usage du Pantographe* (Planche III), utilise un dessin de paysage et architecture pour montrer le fonctionnement de l'instrument, même si dans l'explication on déclare que celui-ci fonctionne « pour toute sorte de desseins » (t. III, DESSEIN, p. 6). Le cas de la chambre obscure, illustrée par deux planches (Planche IV et V), est plus explicite sur l'utilité de l'instrument pour dessiner le paysage et sur son usage par différentes catégories de dessinateurs.

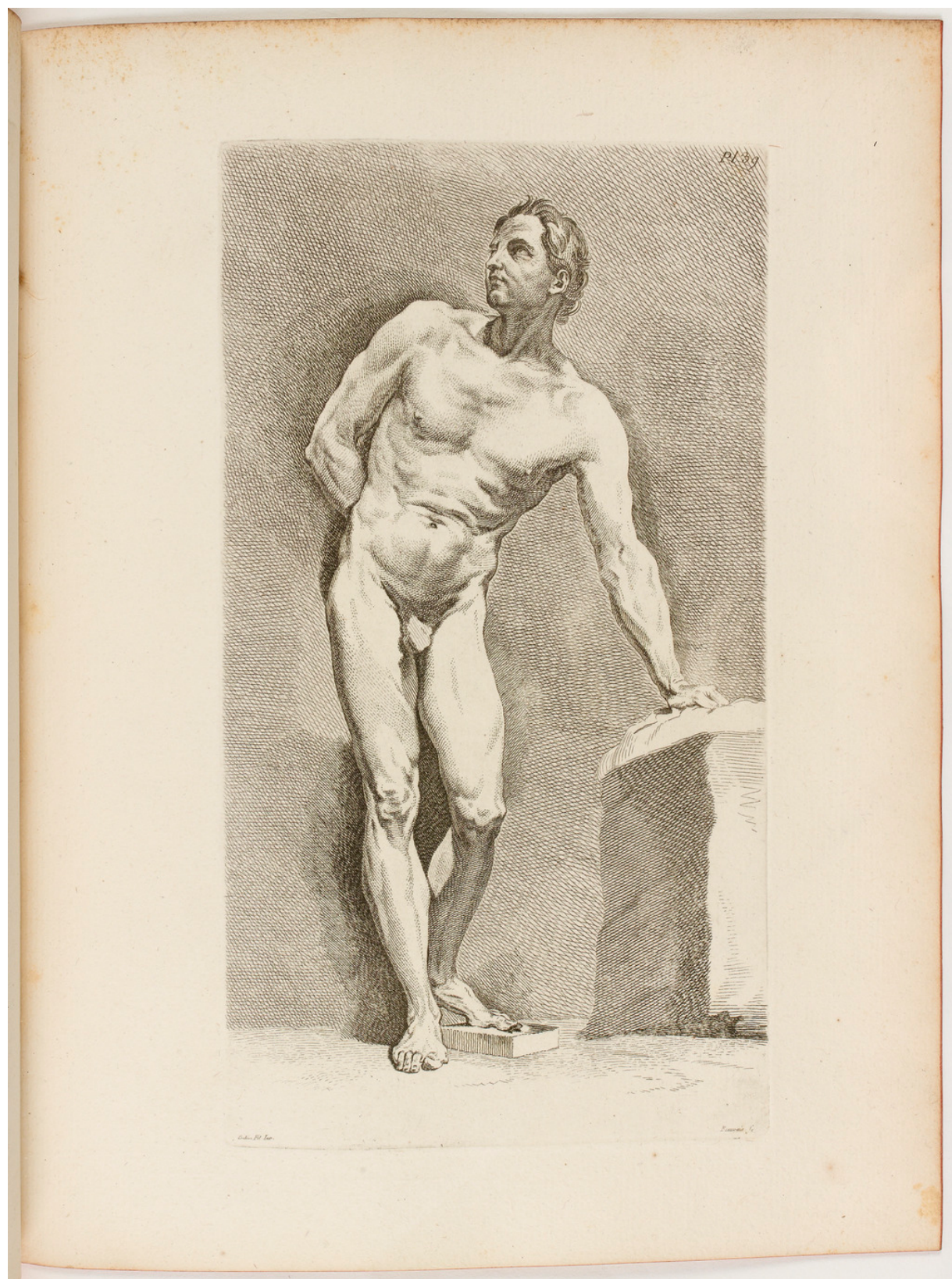


Figure 2. Nicolas-Dauphin de Beauvais d'après Charles-Nicolas Cochin, Planche 39, Methode pour apprendre le dessein Paris, Charles-Antoine Jombert, 1755, Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet (NUM 4 RES 1574)

### La chambre obscure : instrument de dessin ou machine de vision ?

On se sert quelquefois pour dessiner des paysages, des ruines ou des vûes perspectives, de la chambre obscure ; cet instrument a cet avantage, qu'il représente les objets tels qu'ils sont dans la nature, de manière que ceux même qui ne savent pas dessiner, peuvent facilement représenter tout ce qu'ils veulent très correctement ; mais lorsque l'on possède le dessein, on ne doit point abuser de la facilité que cet instrument procure ; en ce qu'il refroidiroit le goût, & que cette habitude arrêteroit insensiblement les progrès dans l'art (t. III, DESSEIN, p. 4).

La chambre obscure décrite par Prévost constitue en quelque sorte un objet frontière dans le domaine du dessin, parce que cette machine est plus utile aux amateurs qui sont intéressés à la machine en tant qu'instrument de vision qu'aux artistes de profession, qui doivent faire attention à ne pas glisser dans des maniérismes. Les deux vignettes dont ce paragraphe est l'explication se limitent à montrer la construction en bois de deux types de machines. Dans la première, la vignette en haut de page représente deux typologies de chambre obscure, une dite « en chaise à porteur », l'autre dite « en pavillon », placées sur la terrasse d'une maison de campagne ; la partie inférieure représente le « développement » de la chambre obscure en chaise à porteur, avec le détail de la planche en bois qui supporte le papier et son cadre (Pl. IV.

Dessein, *Chambre Obscure*. (t. III, 1763)). La deuxième planche illustre en détail la deuxième typologie portative, plus légère et donc pratique pour les excursions (Pl. V Dessein, *Chambre Obscure*. (t. III, 1763)).

Dans l'article du discours (ayant le désignant « Optique »), la chambre obscure a plusieurs applications. Comme dans le texte de Prévost, elle est surtout une machine « amusante » parce qu'elle donne la possibilité de dessiner correctement à ceux qui n'ont pas d'éducation artistique (t. III, 1753, p. 62b) :

La chambre obscure sert à beaucoup d'usages différents. Elle jette de grandes lumières sur la nature de la vision ; elle fournit un spectacle fort amusant, en ce qu'elle présente des images parfaitement semblables aux objets ; qu'elle en imite toutes les couleurs & même les mouvements, ce qu'aucune autre sorte de représentation ne peut faire. Par le moyen de cet instrument [...] quelqu'un qui ne sait pas le dessein pourra néanmoins dessiner les objets avec la dernière justesse & la dernière exactitude ; & celui qui sait dessiner ou même peindre pourra encore par ce même moyen se perfectionner dans son art.

Par contre ici D'Alembert, auteur de l'article, observe que son usage suscite des interrogations philosophiques sur la nature de la vision, ce qui n'était pas présent dans le texte de Prévost. L'histoire moderne de la chambre obscure est marquée par la question de sa présumée utilité pratique pour la représentation fidèle de la nature (Bubb, 2010, chapitres V et VIII). Un certain scepticisme caractérise sa réception dans le milieu artistique ce qui n'est pas le cas pour les encyclopédistes, pour lesquels la chambre obscure a surtout une fonction épistémologique. Par rapport aux autres instruments du dessin tels que le pantographe, il s'agit d'une véritable « machine » dans le sens de dispositif technique et, en même temps, de modèle du système de connaissance encyclopédique (Martine, 2006). Le fait que l'article renvoie à *ŒIL ARTIFICIEL*, défini comme « machine » et comme « espece de chambre obscure » (t. XI, 1765, p. 395b), place celle-là non seulement dans le domaine artistique mais dans celui des instruments techniques du savoir – ici, la Vision comme capacité d'apercevoir. Par ailleurs, la chambre obscure en tant que modèle de vision est présente dans beaucoup d'articles du domaine de l'Optique, de la Physique mais aussi de la Métaphysique (voir par exemple, *SENSATIONS*, t. XV). Effectivement, la chambre obscure se multiplie dans l'*Encyclopédie*.

Pour ce qui nous concerne ici, il suffit de comparer l'illustration de cette machine dans la série Dessein (t. III, 1763) et dans la sous-série Optique des planches de Sciences mathématiques (t. V, 1767) du *Recueil* (t. V, 1767). La planche présente les machines de vision à l'usage des verres, avec leur traduction en termes de géométrie, sans forcément faire référence au dessin (Pl. I. Optique. (t. V, 1767)). Y sont compris l'œil artificiel et la lanterne magique, deux machines qui relèvent de la même question de vision. Il s'agit d'une séparation nette entre construction technique et géométrique (Optique) et usage pratique de la machine (Dessein), qui laisse entendre un manque d'intérêt (ou de compétence ?) de la part de l'artiste pour les mathématiques – un problème qui avait caractérisé le débat académique en France au XVII<sup>e</sup> siècle autour de la perspective (McTighe, 1998). Par rapport aux questions théoriques posée par la perspective, la chambre obscure ouvre potentiellement le domaine du dessin à l'approche expérimentale ; mais comme pour la perspective, la pédagogie académique n'encourage pas les élèves à s'occuper de questions théoriques. La chambre obscure est donc le seul moyen, dans un contexte très normatif, pour ouvrir à des pratiques sur le champ (et d'après nature) tels que se faisaient au XVIII<sup>e</sup> siècle chez le public des amateurs des arts et des sciences. Les peintres académiques, au moins en théorie, ne se servent pas de technologie complexe, utilisant surtout leurs mains. Pourtant, le discours sur la chambre obscure en tant qu'instrument de vision était déjà entamé : on sait que le professeur de perspective à l'Académie royale dans les premières décennies du siècle avait lu devant l'assemblée un traité sur la vision comprenant un chapitre sur l'utilisation de la chambre obscure (Pietrabissa, 2022). Et du reste, dans le *Méthode* de Jombert on trouve une traduction française du petit traité de Willem Jacob's Gravesande sur la chambre obscure publié à La Haye en 1711 (Jombert, 1755, ch. VIII). La chambre obscure a donc toujours été une « machine de vision » plutôt qu'un instrument du dessin proprement dit.

Qui était donc le dessinateur idéal pour lequel Cochin a conçu cette série de planches ? Pour revenir aux ambitions du *Prospectus* d'honorer les artistes (au sens large...) et de mettre en lumière le savoir des artisans, l'ensemble des planches de la série DESSEIN semble contradictoire dans sa démarche de proposer une pédagogie académique fondée sur la représentation de la figure humaine, par rapport à l'importance du dessin technique dans l'*Encyclopédie*. Comme dans les manuels de l'époque, on apprend d'abord à dessiner par la copie d'autres dessins ou estampes ; une fois que cette pratique a été acquise, on passe au dessin « d'après nature ». Apparemment, dans l'explication de Prévost – de caractère « naturaliste » – comme dans les planches illustrant la chambre obscure, l'*Encyclopédie* excède les limites académiques donnés aux dessinateurs de profession et s'étend dans un champ social plus vaste. On entend ainsi un écho des débats qui se déroulent dans les journaux ou dans d'autres publications autour du dessin comme base de la science du connaisseur et pratique courante chez les amateurs des Lumières. En conséquence les lecteurs-élèves ne sont pas des aspirants dessinateurs sur le modèle des collaborateurs de l'*Encyclopédie*, qui, pour la plupart, pouvaient apprendre les techniques nécessaires pour les illustrations – perspective, architecture, etc. – dans les écoles pour les ingénieurs (Pinault Sørensen, 2016). La série est donc un manuel destiné aux lecteurs de l'*Encyclopédie*, et Blondel est le seul à mentionner d'autres groupes professionnels dans son article sur le dessin d'architecture.

Ainsi, l'*Encyclopédie* accueille dans ses pages le monde social de l'art, avec ses hiérarchies et ses nécessités pédagogiques. En principe, la notion de dessin promue par les planches devrait être, à lire l'*Explication* de la série, étroitement liée au sensualisme et au naturalisme qui sont la base de l'épistémologie encyclopédique (Belaval, 1950). De fait, Cochin pour les planches ainsi que Watelet dans l'article du discours, ne peuvent pas se défaire d'une notion plus noble de dessin, celle élaborée dans le champ des beaux-arts. Et même si la chambre obscure, par sa double présence comme machine optique et instrument de représentation, ouvre le champ à des questions théoriques, le dessin technique demeure hors de l'horizon d'attention de l'ouvrage. La pratique du dessin est surtout conçue comme base de la peinture et de la sculpture, mais ne donne pas d'autonomie à l'œuvre d'art en tant que telle. De manière cohérente avec le texte de l'article ART, (*Ordre encyclop. Entendement. Mémoire. Histoire de la Nature. Histoire de la nature employée. Art.*) (t. I, 1751, p. 713b–717b), Diderot rompt toute relation entre beaux-arts (arts libéraux) et arts mécaniques. En choisissant Cochin pour superviser la série des planches, il s'assure de rester dans un champ neutre et d'utiliser des planches déjà publiées dans des publications très connues. Par conséquent, le modèle mimétique du projet encyclopédique n'est pas respecté pour donner aux lecteurs, à sa place, un manuel standard pour pratiquer le dessin. Par ailleurs, le *Recueil de planches*, avec ses milliers d'illustrations techniques, fonctionne comme un manuel de dessin technique lui-même, car il contient les diagrammes et les explications des connaissances mathématiques nécessaires à cette pratique.

Le langage visuel des planches de l'*Encyclopédie*, visant à synthétiser le sujet représenté en tant qu'opération mécanique, se révèle inadéquat pour décrire le chemin de l'apprentissage du dessin dans le champ artistique. Cette aporie, provenant de la multiplicité des notions de dessin, est manifeste dans le cas de la chambre obscure, dont l'utilité pour l'apprentissage du dessin est, finalement, pas autant efficace dans la pratique. Le dessin, base de tous les arts et de toute communication visuelle, est apparemment relégué au statut de d'entraînement pour la peinture et en même temps ennoblé par un rapport privilégié à la peinture du grand genre. L'omniprésence du dessin dans le projet encyclopédique atténue cette démarche et ouvre le discours à une notion de dessin vraiment universel, mais qui demeure

implicite dans le texte et les planches du domaine concerné.

## Bibliographie

### Sources primaires

*Nouvelle Méthode Pour Apprendre A Dessiner Sans Maître*, Paris, chez Jombert, 1740.

*Méthode pour apprendre le dessein*, Paris, chez Jombert, 1755.

### Sources secondaires

Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, Gallimard, 1950.

Raymond Birn, « Les mots et les images : l'Encyclopédie, le projet de Diderot et la stratégie des éditeurs », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 35/ (1988), p. 637-651 [consulter].

Martine Bubbs, *La camera obscura : philosophie d'un appareil*, L'Harmattan, Paris, 2010.

Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie 1775-1800. Un best-seller au siècle des Lumières. Traduit de l'américain par Marie-Alyx Revellat*, Editions du Seuil (1ère édition : Librairie académique Perrin), Paris, 1992 (1ère édition: 1982).

Charlotte Guichard, « Les "livres à dessiner" à l'usage des amateurs à Paris au XVIIIe siècle », *Revue de l'Art*, 143 (2004), p. 49-58 [consulter].

Jean-Louis Libois, « Scénographie des planches de l'Encyclopédie » dans Claude Letellier (éd.), *L'Encyclopédie et ses lectures. Actes de colloque, 13-14 décembre 1985*, Ecole Normale du Calvados, Caen, 1987, p. 103-116.

Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente : Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1989.

Louis Marin, *Opacité de la peinture : essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris, 1989.

Jean-Luc Martine, « L'ordre encyclopédique à l'épreuve des machines : les désignants dans la Description des arts », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 40-41 (2006), p. 193-207 [consulter].

Jean-Luc Martine, « L'article ART de Diderot : machine et pensée pratique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 39 (2005), p. 41-79 [consulter].

Sheila McTighe, « Abraham Bosse and the language of artisans : genre and perspective in the Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1670 », *Oxford Art Journal*, 21 (1998), p. 1-26 [consulter].

Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIIIe siècle*, Droz, Genève, 1987.

Christian Michel, « Le goût pour le dessin en France aux XVIIe et XVIIIe siècles : De l'utilisation à l'étude désintéressée », *Revue de l'Art*, 143 (2004), p. 27-34 [consulter].

Camilla Pietrabissa, « Learning to See : Optics and Landscape Drawing at the Académie Royale de Peinture et de Sculpture around 1700 » dans Thomas Kirchner et Sophie Raux (éd.), *L'art de l'Ancien Régime. Sortir du rang !*, arthistoricum.net, Heidelberg, 2022, p. 285-308.

Marianne Roland Michel, « Le Dessin : théories et techniques à travers les notices des Encyclopédies » dans Daniel Rabreau et Bruno Tollon (éd.), *Le Progrès des arts réunis, 1763-1815. Mythe culturel, des origines de la Révolution à la fin de l'Empire ?*, CERCAM, Bordeaux, 1992, p. 69-73.

Madeleine Pinault Sørensen, « Rôle et statut de l'image dans l'Encyclopédie » dans Martine Groult (éd.), *L'Encyclopédie ou la création des disciplines*, CNRS Editions, Paris, 2003, p. 131-151.

Madeleine Pinault Sørensen, « Diderot et les illustrateurs de l'Encyclopédie », *Revue de l'Art*, 66 (1984), p. 17-38 [consulter].

Madeleine Pinault Sørensen, « Le dessin technique » dans Liliane Hilaire-Pérez et al. (éd.), *L'Europe des sciences et des techniques : Un dialogue des savoirs, XVIe-XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 311-317.

Richard N. Schwab et al., *Inventory of Diderot's Encyclopédie. VII, Inventory of the plates, with a study of the contributors to the Encyclopédie by John Lough (Studies on Voltaire and the eighteenth century, 223)*, The Voltaire Foundation and the Taylor Institution, Oxford, 1984.

Hannah Williams, *Académie Royale. A history in portraits*, Routledge, Abingdon and New York, 2015.

Rudolf Wittkower, « Imitation, Eclecticism, and Genius » dans Earl R. Wasserman (éd.), *Aspects of the Eighteenth Century*, John Hopkins Press, Baltimore, 1965, p. 143-161.

par Camilla Pietrabissa, le 29 sept. 2023