



Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

1 | 2005
Théories

Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique

Mouna Mekouar



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/222>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Mouna Mekouar, « Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique », *Images Re-vues* [En ligne], 1 | 2005, document 6, mis en ligne le 01 septembre 2005, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/222>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Étudier ou rêver l'antique. Félix Ravaisson et la reproduction de la statuaire antique

Mouna Mekouar

1 Le sujet que nous abordons s'inscrit dans une étude plus large, qui consiste à mesurer la place qu'occupe la photographie de sculptures antiques dans la formation du regard et du goût des artistes du XIX^e siècle. Nous essaierons à travers l'exemple choisi ici, de démontrer quels peuvent être les enjeux de cette production photographique et sa réception chez certains artistes du XIX^e siècle.

2 L'objet de notre exposé porte sur l'analyse d'un corpus photographique – les *Classiques de l'art* – réalisé sous la direction de Félix Ravaisson. Ce corpus¹ est constitué essentiellement de reproductions de sculptures antiques destinées à l'enseignement du dessin. Néanmoins, sont mêlées à ces images d'après l'antique,



quelques photographies d'après des dessins des maîtres de la Renaissance. Ces images – les *Classiques de l'art, modèles pour l'enseignement du dessin publiés sous les auspices du ministre de l'instruction publique* – se distinguent des photographies à portée documentaire : elles sont conçues pour servir de guide dans l'apprentissage du dessin, elles suivent une méthodologie précise. Elles imposent donc une grille de lecture spécifique ; une grille de lecture régie par des intentions didactiques. Conformément aux exigences théoriques et aux attentes artistiques de Félix Ravaisson, ces images offrent donc une certaine vision de

l'antique. Une vision qui jongle, comme nous le verrons, entre affirmation et/ou émancipation des canons de beauté académique.

- 3 Aussi devons-nous comprendre dans un premier temps les idéologies et les théories artistiques que sous-tend cette production pour être à même, ensuite, de s'interroger sur la place qu'occupe cette production dans le panorama visuel et artistique contemporain.

Les Classiques de l'art : un projet photographique, des enjeux politiques

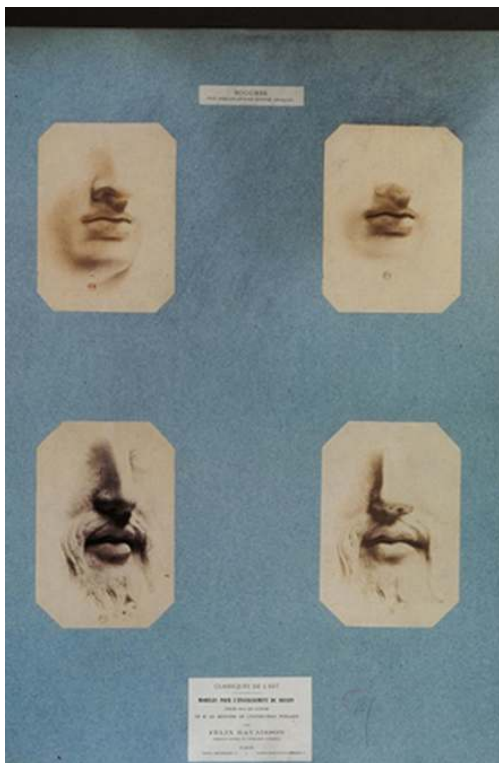
- 4 Félix Ravaisson² qui est à l'initiative de ce vaste chantier, est de ce type d'hommes caractéristique de l'esprit encyclopédique du XIX^e siècle. Agrégé de philosophie, il laisse une œuvre philosophique³ relativement importante dans la pensée du XIX^e siècle tout en assumant de hautes fonctions publiques. Inspecteur général des bibliothèques de France en 1839, il devient Inspecteur général de l'Instruction publique en 1849, avant d'accepter le poste de conservateur des antiques et de la sculpture moderne au musée du Louvre de 1870 à 1887. Et, pour couronner le tout, on lui reconnaît quelques compétences artistiques, puisqu'à plusieurs reprises il expose au Salon, sous le nom de Laché, des portraits qui furent d'ailleurs remarqués par les critiques. Il maîtrise donc à la fois la théorie, mais aussi la pratique du dessin.
- 5 En effet, à la demande du Ministre de l'Instruction publique M. Fortoul, il rédige en 1853, un rapport sur l'enseignement du dessin dans les lycées ; rapport qui donne la première impulsion à la réalisation des *Classiques de l'art*. Ces images répondent donc d'une problématique plus vaste, celle de l'enseignement du dessin.
- 6 L'idée que l'enseignement du dessin est un élément constitutif de l'éducation et un facteur de développement industriel et économique est une idée récurrente, à travers tout le XIX^e siècle. L'enseignement du dessin dépasse donc le cadre strict des écoles de dessin comme en témoigne l'importance donnée à cette discipline à tous les degrés, de l'enseignement primaire aux grandes écoles d'ingénieur. Il doit assurer l'hégémonie du « bon goût » à la française par rapport aux autres nations et surtout à la concurrence anglaise.
- 7 Or, une période nouvelle débute pour l'enseignement du dessin avec l'avènement des expositions universelles. Lors de la première exposition, organisée à Londres en 1851, la France n'apparaît pas à son avantage face à la concurrence anglaise qui excelle dans les « arts appliqués à l'industrie ». Cette exposition révèle donc aux Français la nécessité de réformer cet enseignement.
- 8 Se propage alors l'idée que, face à l'avancée de l'Angleterre, la France doit renouer avec les grandes traditions de l'art. La préoccupation des Français se manifeste par la création de nouvelles institutions et par de nombreux débats. Ces débats sont nourris par la production de textes fondamentaux dont le premier est celui de F. Ravaisson : un rapport marquant pour la discipline. Ravaisson dira lui-même en 1885 lors d'une conférence à l'Ecole Spéciale d'Architecture : ce rapport, « ce fut là le point de départ du mouvement en faveur de l'enseignement du dessin qui depuis s'est étendu »⁴. Ainsi, ce texte insufflé un nouvel élan à l'enseignement du dessin au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle.
- 9 Mais dans quel cadre ce rapport fut-il réalisé ? Dès 1852, le Ministre de l'Instruction publique, M. Fortoul, se saisit de la question de l'enseignement du dessin dans les lycées.

Le manque d'uniformité et de résultats probants dans l'enseignement secondaire avait rendu nécessaire la réorganisation globale de l'enseignement du dessin. Et la préoccupation du ministère, qui est aussi celle de la commission, sera de choisir parmi toutes les méthodes proposées la « bonne méthode », celle qui permettrait de préparer la jeune élite au dessin et au jugement esthétique.

- 10 Dès le 21 juin 1853, un arrêté charge une commission de présenter au ministre un plan d'étude pour l'enseignement du dessin dans les lycées impériaux. Cette commission⁵, composée d'éminents artistes comme Delacroix, Flandrin ou Ingres, est présidée par Félix Ravaisson qui est alors Inspecteur général de l'Instruction publique. Ses travaux aboutirent à la fin de l'année 1853 à un arrêté qui réorganisait l'enseignement du dessin dans le secondaire et d'un imposant rapport rédigé par Ravaisson⁶.
- 11 En remettant en cause l'usage des modèles de dessin gravés ou lithographiés et la validité pédagogique des nouvelles méthodes parues dans la première moitié du XIX^e siècle, ce rapport s'inscrit dans le débat contemporain ; un débat qui cherche à renouveler la discipline. En effet, dans bien des cas, l'enseignement du dessin consiste en un travail machinal de copie⁷ qui ne forme pas l'élève à la compréhension du relief. Or, ces modèles, dénués de tout intérêt artistique et pédagogique, ne présentent aucune alternative à l'imitation servile. Au lieu de voir et d'interpréter eux-mêmes, les élèves apprennent les manières de voir et d'interpréter de leurs maîtres. Ces modèles – considèrent les contemporains – paralysent l'intelligence de l'élève.
- 12 Et, c'est pour pallier cette insatisfaction générale que de nouvelles méthodes ont proliféré au cours de la première moitié du XIX^e siècle. Elles se proposent d'apprendre à l'élève à dessiner à partir de moyens géométriques et/ou à partir de principes intuitifs. Mais, ces nouvelles méthodes sont à leur tour critiquées par certains. Ravaisson attaque ces méthodes dès l'introduction de son rapport, les considérant comme « expéditives » et « pernicieuses »⁸. Il rappelle que le dessin ne se limite pas à des tracés géométriques ou à des tracés simplifiés. Il pense que ces méthodes ne peuvent conduire qu'à des automatismes et à la suppression du jugement personnel. « Calquer n'est point dessiner, ce n'est point dessiner que de construire géométriquement ou d'après des formules »⁹, déclare-t-il.
- 13 C'est donc pour éviter que le dessin ne devienne un calque mesuré et que le dessinateur ne fasse une besogne mécanique, que F. Ravaisson propose une alternative. Une méthode qui s'appuie sur « l'autorité des grands maîtres dont les doctrines sur la théorie et la pratique de l'art et sur la manière de l'enseigner se sont conservées jusqu'à nous »¹⁰.
- 14 Félix Ravaisson demeure sur le plan pédagogique fidèle au grand principe traditionnel, celui de la difficulté croissante des sujets proposés. Il faut imiter les images planes avant d'imiter les reliefs, et imiter les parties avant d'imiter les ensembles. Et les *Classiques de l'art* répondent de ce postulat : certaines photographies, par exemple, ne présentent que des détails de visages, isolés les uns des autres, grâce à un jeu subtil de concomitance entre mise au point et profondeur de champ. De ce jeu l'objet photographié ne laisse apparaître que la partie souhaitée – en l'occurrence ici, la bouche (fig. 1). Son programme se base donc sur les principes académiques qui régissent le dessin : la perspective, l'anatomie et l'étude de la structure du corps humain. Il redonne une prééminence à l'étude de la figure humaine (ce que bon nombre de nouvelles méthodes avaient rejeté) qui, seule, peut garantir la qualité de la production artistique. Selon lui, quiconque sait dessiner ou comprendre la figure humaine est capable de représenter tout autre forme

ornementale ou géométrique. On retrouve là l'argumentaire désormais classique des partisans des méthodes académiques.

Fig. 1. Bouches, Les *Classiques de l'art*



Modèles pour l'enseignement du dessin, ap. 1853, épreuve sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

- 15 Et, il considère que pour étudier la figure humaine, l'élève doit s'appuyer sur des exemples empruntés aux chefs-d'œuvre antiques. Il assigne à l'étude de l'antique le rôle de faire ressortir les beautés et les ressources de la nature. Aussi, prône-t-il l'utilisation des modèles antiques à l'image du comte de Laborde¹¹ qui déclare que « c'est là un point capital ; l'art grec pour tous et pour tout, l'art grec et la nature »¹².
- 16 Or, cette étude de l'antique doit être menée avec clarté et méthode de manière à éviter les pastiches serviles : il s'agit avant tout de favoriser l'imagination des élèves. L'usage de l'antique est, aux yeux de Ravaisson, compatible avec l'originalité la plus indépendante. C'est pourquoi cette initiation aux beautés de la figure antique doit s'accompagner, selon lui, d'explications orales (le sujet représenté, le sculpteur, la place qu'occupe l'œuvre dans l'« évolution des arts ») de manière à permettre aux élèves de considérer cet art d'une nouvelle manière.
- 17 La méthode proposée est donc, dans son schéma global, traditionnelle. Néanmoins, Ravaisson fait quelques concessions aux tendances contemporaines, en ce qui concerne notamment, le rôle de la géométrie dans l'apprentissage du dessin. Précédant l'étude de la figure humaine, il propose l'imitation de solides réguliers et d'ornements empruntés au règne végétal. Les *Classiques de l'art* répondront de ce choix¹³ ; choix qui n'est pas sans rappeler le principe de la progression géométrique (géométrie - ornement - figure) adoptée par certains « promoteurs » du dessin linéaire. Et, sous l'influence des débats

relatifs à l'application de l'art à l'industrie, il semble concevoir aussi comme possible l'étude de « formes artificielles » (mobilier, objet décoratif). Néanmoins, il ne se rallie pas pour autant aux conceptions rationalistes qui comptaient sur le dessin pour associer beauté et utilité dans la production industrielle.

- 18 A ses yeux, la discipline ne peut relever de cette définition ambiguë, si récurrente au XIX^e siècle, qui jongle entre finalité culturelle et finalité professionnelle. Pour Ravaisson, l'enseignement du dessin doit avant tout se proposer de former l'œil, l'esprit et le goût de l'élève. Il s'agit d'apprendre à l'élève à voir et à rendre ce qu'il voit. Enseigner le dessin, c'est avant tout « enseigner à l'œil à bien juger »¹⁴.
- 19 Or, deux mesures garantissent l'application de ces nouvelles dispositions : des conditions de recrutement réglementées au niveau national et l'approbation par le ministère des modèles destinés à l'apprentissage du dessin. Ces modèles doivent être choisis pour leur capacité à faire comprendre les principes d'harmonie et d'unité. Et, c'est pourquoi les « dessins ou les estampes, soit qu'ils représentent des parties de la figure humaine ou des figures entières devront être la reproduction fidèle de types empruntés aux meilleurs maîtres de tous les temps. La photographie, aussi pourra, venir en aide, au crayon et au burin, soit en multipliant des dessins de bons auteurs [...], soit même en offrant des reproductions immédiates [...] de la sculpture [...] »¹⁵.
- 20 Et cette foi de Ravaisson - si originale et innovante pour l'époque - dans la portée scolaire des modèles photographiques parvient même à convaincre les autorités pédagogiques, puisqu'il fut stipulé, dans l'article 3 de l'arrêté du 29 décembre 1853 concernant l'enseignement du dessin dans les lycées, que les élèves apprendront « le dessin des parties de la tête et de la tête entière, d'après des estampes ou des photographies »¹⁶. Par ailleurs, il ne cesse d'insister sur le rôle bénéfique que ces bons exemples peuvent jouer auprès de la jeunesse. « Si l'on faisait autant que possible de chaque lycée un musée [...] en plaçant [...] des reproductions par le moulage, par la gravure ou la photographie, des chef-d'œuvres en tout genre de l'art des anciens et celui des modernes »¹⁷.
- 21 C'est donc dans cette perspective que Ravaisson se propose de réunir une collection de modèles photographiques. Néanmoins, et cela malgré l'appui et le soutien du ministère de l'Instruction publique, cette production s'étale sur plus d'une vingtaine d'années¹⁸. Si cela prouve de quelque manière le succès des planches qui se verront rééditées, cette extension dans le temps est probablement la conséquence à la fois de restrictions budgétaires mais aussi de certaines lenteurs administratives.
- 22 En effet, nous savons, d'après une note conservée aux Archives nationales¹⁹, non datée et non signée, que le projet de Ravaisson est au départ faramineux : il souhaitait fournir ses modèles à tous les lycées de France. « La dépense qu'il aurait fallu faire pour donner à tous les lycées des collections complètes des nouveaux modèles allait à 170 000 F. Elle effraya M. Rouland qui renonça à ce projet »²⁰. Néanmoins, il est stipulé dans cette même note qu'« une somme de 400 F a été mise à la disposition de M. Ravaisson en 1862 pour continuer ses recherches ».
- 23 Et Ravaisson persévère dans ce sens. Dès la nomination de Victor Duruy au poste de ministre de l'Instruction publique en 1863, il reprend son entreprise. Grâce à des lettres conservées aux Archives des musées nationaux²¹ nous apprenons que, dès le 19 décembre 1863, le ministre demande en personne au surintendant des Beaux-Arts, le comte de Nieuwerkerke, « de faire en sorte que toutes facilités lui [à Ravaisson] soient données

pour reproduire ou faire reproduire par la photographie ceux des plâtres qui pourraient servir au but qu'il se propose et qui intéresse un des services de mon ministère ».

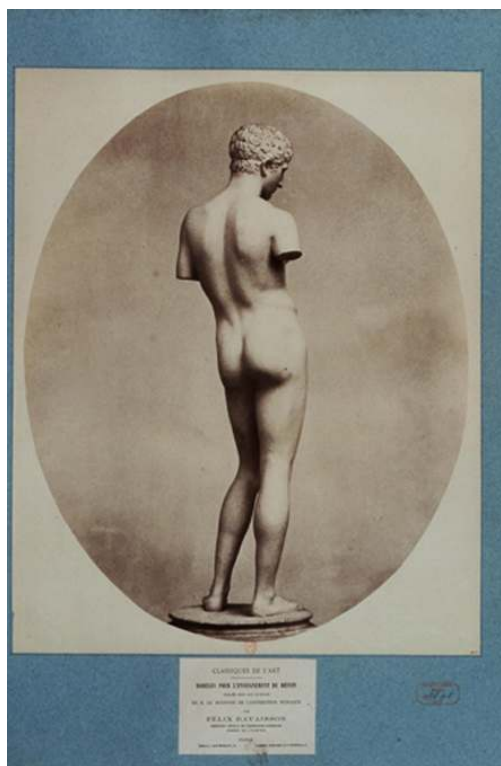
- 24 Remarquons au passage que le choix de photographier les œuvres à partir de plâtres est intentionnel. En effet, le ministre prie le surintendant « de faire prescrire pour le même objet, le moulage en plâtre de quelques antiques du musée du Louvre ». Néanmoins, Ravaisson n'obtiendra satisfaction pour la réalisation des moulages que quatre ans plus tard, en 1867 ; ce qui montre combien la lenteur administrative contribue aussi à prolonger ce projet dans le temps.
- 25 Si de nombreuses étapes de cette production photographique restent à élucider, nous avons pu, grâce à cette petite note conservée aux Archives nationales, identifier au moins trois des photographes qui participent à cette vaste entreprise. « M.M Lemer cier, Jolly-Grangedor et Thomson sont les artistes qui se sont principalement occupés de ces travaux, d'après les ordres qui paraissent leur avoir été donnés par M. Ravaisson »²².
- 26 Peintre et professeur de dessin dans les écoles professionnelles, Jolly-Grangedor rejette, dans son enseignement, tous les procédés « expéditifs » : il cherche à faire réfléchir ses élèves sur la manière de procéder. En effet, « il fait copier à ses élèves des fac-similés des œuvres des grands maîtres reproduits par la photographie afin que tout en apprenant à copier, l'élève se forme le jugement et apprenne ce qui est la beauté dans l'art. [...] Pour lui, l'enseignement historique et esthétique doit toujours accompagner la leçon pratique »²³. Nous ne sommes pas étonnés de voir appliquer, ici, les principes que Ravaisson lui-même préconisait dans son rapport.
- 27 Aux qualités pédagogiques de Jolly-Grangedor, s'ajoutent celles de Lemer cier qui semble avoir expérimenté plusieurs techniques photographiques et différents procédés d'impression. Enfin, nous n'avons pu recueillir que très peu d'informations sur Thomson. Il semble avoir prolongé son activité dans le domaine de la reproduction d'œuvres d'art puisqu'il présente en 1882 un album de photographies d'après des sculptures gallo-romaines à la Société française de photographie. S'il est possible de distinguer différents styles de prises de vue, il nous est pour l'instant impossible d'attribuer ces photographies. Il reste donc de nombreuses inconnues à élucider avant de pouvoir comprendre comment cette collection a été formée et diffusée.
- 28 Cette collection de modèles photographiques s'est constituée selon le principe de la livraison. Chaque livraison se compose de six planches : une planche à figures géométriques, une d'ornements, une d'éléments pour l'étude de la figure et trois autres qui représentent, en règle générale, soit des têtes, soit des torses d'après l'antique. Si la prégnance de la statuaire antique est incontestable dans le choix des modèles, on peut apprécier le « non-conformisme » de Ravaisson qui se démarque dans le choix des dessins en présentant à côté de grands maîtres de la Renaissance, tels que Raphaël et Léonard de Vinci, des maîtres du Nord, tels que Dürer ou Holbein.

Les *Classiques de l'art*, des images didactiques ?

- 29 Revenons-en à la question du choix délibéré de Ravaisson de ne photographier que d'après des plâtres. Ce choix a pu être dicté par des raisons pratiques et d'accessibilité notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres conservées à l'étranger. Mais dans le cas des œuvres conservées au Louvre, nous pouvons nous interroger sur ce choix. Pourquoi n'a-t-il pas fait photographier les originaux ? Cela aurait coûté moins cher et pris moins de temps.

Ainsi, pouvons-nous supposer que d'autres raisons, techniques et didactiques, commandent la décision de Ravaisson.

- 30 Avant tout, interrogeons-nous sur la manière dont les contemporains considèrent les moulages en plâtre. Instruments de diffusion des modèles, les moulages sont valorisés au XIX^e siècle à l'égal des originaux. « Le moulage fournit d'un ouvrage de sculpture une reproduction d'une absolue exactitude, au moins pour l'essentiel, qui consiste non dans la matière, mais dans les proportions et dans les formes »²⁴. Et, c'est là une définition de Ravaisson.
- 31 « Non dans la matière » : on a peut-être là en partie un élément de réponse. Matière inerte, surface régulière, le plâtre absorbe, de manière uniforme, la lumière. C'est donc une matière plus facilement photographiable que le marbre qui, selon l'incidence des rayons absorbe ou réfléchit la lumière.
- 32 Or, nous savons que Ravaisson et ses collaborateurs ont eu à résoudre quelques problèmes techniques : « la question s'est compliquée parce qu'on a cherché un autre moyen de reproduction [sous entendu ici une technique autre que l'estampe ou la lithographie] ; on a voulu employer la photographie et des essais nombreux ont été faits pour lui donner les conditions de durée nécessaires sans nuire à la perfection des demi-teintes »²⁵.
- 33 Rappelons qu'il est plus facile de reconstituer les demi-teintes, ce jeu subtil d'ombre et de lumière qui souligne le modelé, à partir d'une matière aussi docile à la lumière que le plâtre. Ainsi, pouvons-nous supposer que le plâtre est en partie choisi pour ses qualités actiniques de sorte qu'il offre aux photographes une alternative à la combinaison lumière/marbre.
- 34 Néanmoins, des raisons didactiques doivent aussi présider à ce choix. En privilégiant le moulage, Ravaisson peut jouer à l'infini du corps de la sculpture. Décomposée ou recomposée, la sculpture apparaît sous des formes multiples : elle est à chaque fois réinventée. Et, ces modulations répondent à la fois à des exigences didactiques comme à une nouvelle manière d'appréhender la statuaire.
- 35 Ces « morceaux choisis » photographiés sont préalablement définis. Dans une commande qu'il envoie au surintendant des Beaux-Arts²⁶, Ravaisson a pris le temps de préciser la « partie du corps souhaitée ». Et, bien souvent, il ne retient de la figure que le buste ou la tête.
- 36 Or, ne proposait-il pas dans son rapport « de ne laisser prendre à l'avenir pour modèles, entre tant de monuments qui nous restent de la sculpture antique, que ceux qui portent au plus haut degré le caractère de l'individualité et de la vérité, c'est-à-dire des portraits »²⁷. Les *Classiques de l'art* répondent aussi de ce critère : des têtes de Jules César, Néron, Homère se mêlent à une foule de « têtes idéales » (ou stéréotypées) représentant des Vénus ou des Apollon.
- 37 Néanmoins, limiter la sélection des œuvres au portrait ne peut être « viable » sur le plan pédagogique : la complexité à rendre compte des traits expressifs et de l'individualité des personnages peut rebuter les élèves. C'est pourquoi sont associés à ces « têtes », des torsos et des figures entières (fig. 2) de manière à répondre aux exigences didactiques.

Fig. 2. Figure de Jeune homme, Les *Classiques de l'art*

Modèles pour l'enseignement du dessin, ap. 1853, épreuve sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

- 38 La sélection que propose Ravaisson permet d'évaluer l'impact des évolutions esthétiques et des dernières découvertes sur son choix. Nous sommes étonnés de l'entendre dire à propos d'une tête d'Apollon : « cette belle tête grecque remplacerait avec avantage dans les écoles, celle de l'Apollon du Belvédère, qui bien qu'elle reproduise un beau type, n'est pas d'une si bonne époque, ni d'un excellent travail »²⁸. Cette remarque de Ravaisson rejoint celle du comte de Laborde qui déclare que « l'Apollon du belvédère, la Vénus de Médicis, le Laocoon et autres statues classiques trop connues, furent fabriquées [...] dans un style conventionnel, suivant un canon de beauté et certaines règles de proportions qui avaient toutes les qualités, excepté les plus importantes, l'étude naïve de la nature et l'inspiration du génie »²⁹.
- 39 A côté de ces « grands classiques » - l'Apollon du Belvédère ou la Vénus Médicis - émergent des *Classiques de l'art*, de nouvelles œuvres telles que les sculptures du Parthénon (tête de cheval et Thésée) ; fait assez rare pour l'époque pour être mentionné. Notons aussi l'absence notable de modèles jusque là considérés avec déférence : le Laocoon, l'Antinoüs du Belvédère, le Torse du Belvédère, et tant d'autres.
- 40 Ravaisson renouvelle donc le répertoire de modèles antiques en cherchant notamment à souligner son infinie variété. Il souhaite offrir aux élèves d'autres manières d'appréhender cet art en l'ouvrant sur de nouveaux horizons. Ainsi, se dessine, à travers ce choix, une certaine vision de l'antique. Une vision qui jongle entre affirmation et émancipation des canons de beauté.

Fig. 3. Tête de Vénus de Chypre, *Les Classiques de l'art*

Modèles pour l'enseignement du dessin, ap. 1853, épreuve sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

- 41 Or l'affirmation de nouveaux canons de beauté prend aussi forme et sens par la prégnance d'œuvres non restaurées au sein des *Classiques de l'art*. Ce sont des fragments de corps, des têtes aux blessures béantes (fig. 3), des corps sans tête ni bras, des torses fracturés qui sont reproduits et donc magnifiés par la photographie. Planche après planche, c'est un nouvel univers de formes qui émerge des *Classiques de l'art*. Cette lecture révèle le regard innovant que portent Ravaisson et ses contemporains sur ces œuvres du passé. Un regard qui s'appuie sur un nouveau rapport au passé. En effet, ce n'est que depuis peu que conservateurs et archéologues se refusent de restaurer ces « fragments nés d'un passé entier »³⁰. Aux yeux des contemporains, « l'antique restaurée présente des discordances graves ; l'ensemble n'est qu'une œuvre bâtarde, et dans cet ensemble, les beautés du fragment disparaîtront en partie »³¹.
- 42 Or, Ravaisson pousse encore plus loin cette « lecture épurée » des œuvres antiques puisqu'il propose en 1860, au Palais de l'industrie, une exposition d'œuvres antiques « pures de toutes restaurations ». Cette collection, « ce spécimen [...] frappa les connaisseurs »³².
- 43 Ainsi, le regard conjoint du monde scientifique et du monde de l'art renouvelle la perception de la statuaire antique. C'est au cours de cette même période que le fragment trouve son autonomie esthétique (la première statue fragmentaire exposée au Salon date de 1864). Et, c'est forte de cette double autonomie, à la fois érudite et artistique, que la statuaire s'émancipe de son ancienne acception : elle se réinvente en investissant de nouvelles formes. Ce sont ces nouvelles « manières d'être et de paraître » que Ravaisson

se propose de magnifier par la photographie. Ces nouvelles manières qui sont toutes, les unes comme les autres, des images possibles du beau. A la « beauté du modèle » qu'incarnait la sculpture antique se substitue « la beauté de la représentation » que suggèrent ces photographies.

- 44 Or, le choix de la photographie contribue à ériger le fragment en forme autonome, et cela grâce notamment au principe du cadrage. En effet, le cadrage photographique permet de détacher un morceau du réel de son contexte - la sculpture, en l'occurrence ; et prise dans un plan qui rompt tout *continuum* historique, l'image s'apparente au portrait. Parenté qui est ici soulignée par le choix de l'encadrement : la forme du médaillon. Cette forme donne à ces têtes idéalisées et/ou stéréotypées une dimension plus individualisée. Ce choix formel n'est pas sans rappeler la volonté de Ravaisson de privilégier le portrait dans les modèles dédiés à l'enseignement du dessin.
- 45 Et, c'est de cette joyeuse et savante combinaison entre lumière, fond et angle de vue que l'image de la sculpture sort renouvelée. Ravaisson, en cherchant à suggérer les demi-teintes, baigne les œuvres sculptées dans une lumière vaporeuse. L'image perd alors de sa précision au profit d'une plus grande subtilité dans le rendu du modelé. Or, cette symphonie de blancs obtenus laisse la figure émerger d'un halo poétique qui donne à l'œuvre une dimension intemporelle.
- 46 Ces images s'inscrivent hors temps et hors contexte. En effet, dé-contextualiser une sculpture - en la plaçant sur un fond neutre - c'est l'auréoler de cette intemporalité, c'est aussi l'émanciper de sa définition de sculpture. « Fille d'architecture », la sculpture perd ses repères, son point d'appui : le cadre architectonique. Elle est ainsi détournée au profit de sa « silhouette ». La lecture est orientée, elle est orientée autour de la figure humaine qu'elle suppose représenter. Vue de dos, de face, en plongée ou en contre-plongée, cette image revisitée rivalise en originalité. Et, c'est donc aussi par le choix de l'angle de vue, que ces images prennent vie et « re-donnent vie » aux œuvres sculptées.
- 47 Or, le rendu des images, ce rendu pictural n'est pas sans nous rappeler certaines techniques du dessin. Ainsi, ces images sont-elles, sauf exception, plus proches de l'esthétique des études d'après l'antique d'un Gustave Moreau que d'une beauté photogénique « conventionnelle »³³.
- 48 Vu la destination des images, modèles pour l'enseignement du dessin, il semble que cette « lecture picturale » est intentionnelle chez Ravaisson. Elle est d'autant plus intentionnelle qu'elle permet à Ravaisson d'occulter l'art mécanique que représente la photographie.
- 49 « La photographie d'après un chef-d'œuvre de la statuaire ne devra pas seulement reproduire fidèlement mais elle devrait le reproduire sous l'aspect le plus favorable et avec la disposition de la lumière la plus propre à en faire ressortir le caractère et la beauté. Disposer un modèle, l'éclairer, c'est de l'art [...]. Le résultat ne peut être justement qualifié de brutal »³⁴. C'est ainsi que Ravaisson se défend de ceux qui reprochent à la photographie sa « perfection qui sent la mécanique », son aspect « tout homogène ».
- 50 Mais saura-t-il faire de même devant les critiques qui se dressent contre l'aspect anti-didactique de ces photographies ?
- 51 « Ces épreuves fussent-elles aussi parfaites que celles obtenues devant les plâtres moulés sur les statues antiques, je les écarterais de l'enseignement, parce qu'elles ne résolvent pas pour l'élève aucune difficulté et qu'elles faussent ses idées sur plusieurs points

essentiels »³⁵. Ainsi, le comte de Laborde et d'autres jugent-ils les photographies dédiées à l'enseignement du dessin.

- 52 Or, les points qui peuvent induire l'élève en erreur sont ceux-là mêmes que Ravaisson utilise pour justifier le choix du médium photographique. En effet, les intentions qui ont présidé à la réalisation de ces images étaient de présenter, sans transposition graphique subjective, des exemples de la statuaire antique de manière à proposer aux élèves une nouvelle méthode de traitement du contour et du modelé fondée sur la copie de sujets dépourvus de toute convention pré-établie. C'est une manière pour Ravaisson de proposer une alternative à la copie servile des hachures et de toute autre convention graphique.
- 53 La conviction de Ravaisson dans l'usage de la photographie pour aider l'élève à trouver en lui-même les modes de transposition graphique des demi-teintes et des ombres est pour le moins originale. Mais cette idée est loin d'être partagée de tous : « Les élèves ont besoin du ton précis, de la touche animée et de l'indication du faire propre à l'artiste »³⁶.
- 54 Par ailleurs, en préconisant cette méthode, le risque de voir les élèves utiliser la technique du frottis d'estompe pour suggérer dégradés et ombres est d'autant plus grand ; technique considérée par Ravaisson et ses contemporains comme une solution de facilité. Ainsi, pouvons-nous voir comment et combien cette production est jalonnée de contradictions lorsqu'il s'agit de passer de la théorie à la pratique.
- 55 Or, dès 1868, Jules Laurens, dessinateur lithographe reconnu de ses pairs, réalise une version lithographiée, des *Classiques de l'art*, intitulée *Etudes Classiques de l'art*³⁷. Confronter ces lithographies aux photographies permet de considérer à la fois les qualités didactiques des unes et des autres, mais aussi leurs limites dans le champ de la pédagogie de l'art.
- 56 Si ces lithographies s'appliquent à suggérer ombres et lumières, modelés et demi-teintes, par une transposition graphique claire et précise, elles proposent des sculptures une image disproportionnée, inversée ou parfois même réinventée. Et ce sont ces défauts-là que Ravaisson cherche à éviter en optant pour la photographie.
- 57 Mais cette version lithographiée, qui sera récompensée lors de l'exposition de *l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie* en 1869, n'est-elle pas une preuve de l'attachement des milieux enseignants aux procédés traditionnels ? Un attachement qui sera appuyé d'une résolution de la commission des lycées et des collèges en 1878 (arrêté du 21 mai 1878, article 6) qui limite dorénavant l'usage de la photographie à la reproduction des dessins de maîtres.
- 58 Il semble donc que les enseignants ont retenu les possibilités documentaires offertes par les reproductions d'après sculptures, mais qu'ils soient demeurés attachés à l'emploi de modèles graphiques pour l'enseignement.

Les « Classiques de l'art & Co »

- 59 Néanmoins, les modèles de Ravaisson semblent avoir été estimés par ses contemporains. Considérés comme « de très beaux modèles d'un enseignement très élevé »³⁸, ils obtiennent une médaille d'or lors de l'exposition universelle de 1878. Valorisés sur le plan pédagogique, ils sont aussi appréciés pour leur « qualité photographique » : ces photographies font partie de l'exposition de la Société française de photographie tenue en 1874 au Palais de l'Industrie.

- 60 Mais ce qui nous importe, si l'on veut poursuivre cette enquête, c'est de nous interroger sur l'existence d'autres modèles photographiques d'après la sculpture antique.
- 61 Dans le compte rendu de l'exposition des Académies, Ecoles des Beaux-Arts de 1868 à Bruxelles, nous apprenons qu'un certain Van Gogh (oncle de Vincent), dépositaire de la maison Goupil, expose des photographies d'après des statues antiques « qui étaient considérées comme superbes. C'est une des plus heureuse application de la photographie, et ces reproductions si belles doivent remuer profondément l'élève qui a le sentiment de l'art »³⁹.
- 62 Or, au cours de la même année, l'année 1868, les *Classiques de l'art* sont intégrés à la liste officielle des modèles adoptés pour l'enseignement du dessin dans les établissements scolaires de la ville de Paris⁴⁰, au même titre que des lithographies de Romain Julien, des planches photographiques d'après dessins de maîtres de Braun ou des photographies d'après l'antique de Bilordeaux⁴¹. A l'inverse des autres, les photographies de Bilordeaux (fig. 4) sont le fruit d'une commande. Elles sont exécutées à la demande de la direction de l'inspection des écoles municipales de dessin : ce sont donc des modèles destinés exclusivement aux écoles de la ville de Paris. « Admirablement exécutés [...], nous croyons devoir les plus grands éloges à ces modèles »⁴².

Fig. 4. A. Bilordeaux, Tête d'Apollon,



Etudes de dessins d'après l'antique et des grands maîtres, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France

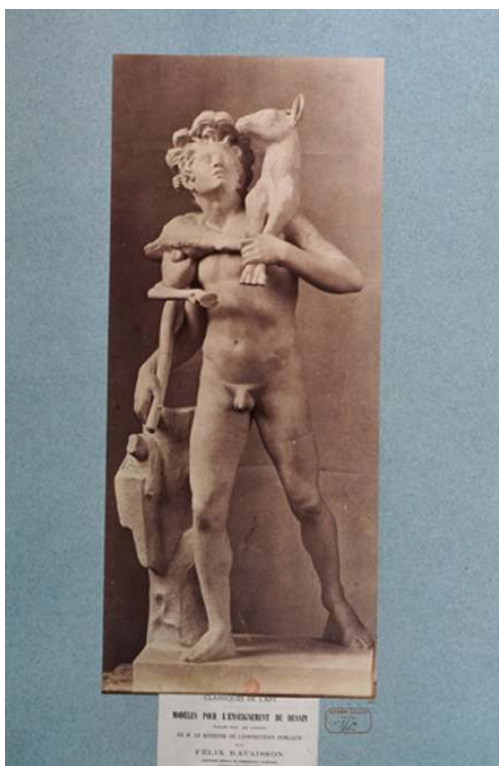
Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

- 63 Simplicité, inventivité visuelle, plongée dans l'espace et dynamisme caractérisent ces prises de vue qui offrent un spectacle de la réalité digne du surréalisme. Et, nous n'ajouterons pour commenter ces images qu'une citation de Ernest Lacan : « Les portraits de Bilordeaux ont un caractère particulier. Chacun d'eux est une composition savamment

étudiée, sans que pourtant on puisse sentir la recherche. [...]. L'air circule autour, si restreint qu'en soit le cadre, le relief en est saisissant »⁴³. Ce commentaire de Lacan à propos des portraits de Bilordeaux fait écho à la lecture que ce photographe offre des têtes antiques. Or, cette lecture n'est pas sans rappeler la recommandation du rapport de Ravaisson de privilégier le portrait comme modèle. Et c'est donc à l'intérieur de cette application, l'enseignement du dessin, que ces œuvres peuvent être considérées. En effet, les photographies de Bilordeaux, par leur originalité et leur inventivité, peuvent être facilement détournées de leur signification originale.

- 64 Les *Classiques de l'art* comme les photographies de Bilordeaux sont, comme nous l'avons vu précédemment, des modèles sélectionnés par la ville de Paris de manière à offrir aux élèves un enseignement adapté et cohérent. Prenant conscience des enjeux de l'enseignement du dessin, la ville de Paris, grâce au règlement préfectoral du 16 février 1865, réorganise la discipline à tous les niveaux. Elle l'introduit dans les écoles primaires, crée des classes d'adultes de manière à permettre à tous les Parisiens (artisans, ouvriers, élèves, etc.) d'acquiescer dans les meilleures conditions les bases du dessin. Par ailleurs, les écoles libres de dessin, dont quelques-unes existaient depuis de longues années, bénéficient alors de subventions de la ville. Une fois subventionnées, ces écoles se développent considérablement et participent de manière non négligeable à l'avènement de la nouvelle avant-garde.
- 65 L'école Lequien - école subventionnée - a eu parmi ses élèves Georges Seurat, qui fut au cours de sa formation un élève appliqué et très consciencieux du programme académique. Parmi les dessins qu'il réalise dans les années 1875-1877, nous trouvons de nombreuses copies d'après l'antique et d'après des dessins de maîtres. Dessins qui par le choix du sujet et par la lecture faite de l'œuvre d'art copiée laissent croire que Seurat a travaillé d'après les photographies de Bilordeaux, mais aussi d'après les *Classiques de l'art*. Rappelons que l'école Lequien, comme toute école subventionnée, devait se fournir en modèles dans la liste instituée par la ville de Paris. La confrontation du dessin d'après le *Faune au chevreau*⁴⁴ de Seurat (fig. 5) avec la photographie tirée des *Classiques de l'art* (fig. 6) est assez parlante.

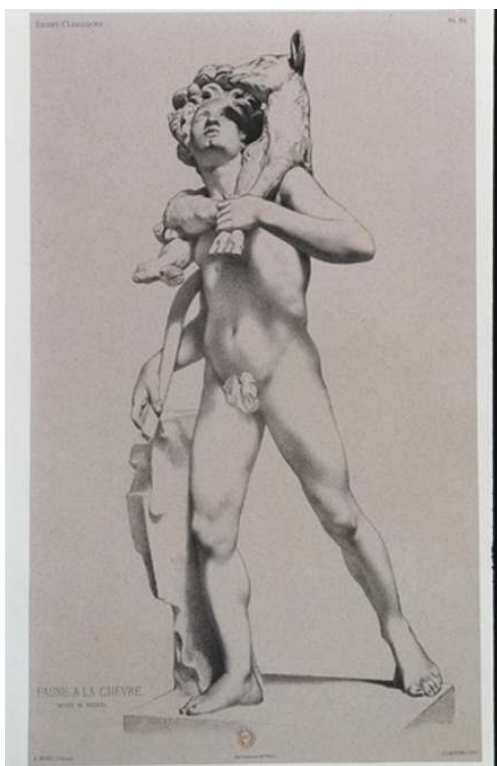
Fig. 5. Faune au Chevreau, Classiques de l'art



Modèles pour l'enseignement du dessin, ap. 1853, épreuve sur papier albuminé, Paris, Bibliothèque nationale de France

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

Fig. 6. Jules Laurens, Faune à la Chèvre



Etudes classiques de dessin autolithographiées, tirées de la collection des Classiques de l'art, 1868, Paris, Bibliothèque nationale de France

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque nationale de France, www.bnf.fr

- 66 Or, le dessin de Seurat, à l'inverse de la lithographie de Jules Laurens qui représente la même œuvre, se caractérise par une ligne de contour qui se voit absorbée par le modelé interne. La ligne devient une des composantes possible du dessin à l'égal des dégradés de clair-obscur. Dégradés qui sont d'ailleurs obtenus par un jeu de hachures plus ou moins dense, plus ou moins subtil (voir la partie postérieure du chevreau). Se créent ainsi des suites formelles, des surfaces de densité variable qui s'entrecroisent, s'enchevêtrent pour donner corps à la figure.
- 67 En fait, Seurat jongle ici entre deux procédés graphiques qui sont à première vue divergents : un dessin qui procède de la ligne, du contour et un autre qui joue de l'enchevêtrement de surfaces. Or, ces deux principes antithétiques donnent lieu dans la représentation à une simplification de la forme, à une forme synthétique du corps. Le modèle antique est donc réactualisé, il est revisité par une nouvelle esthétique. Ainsi, la photographie, dans son rôle d'interface, offre à l'artiste une nouvelle image de son modèle qui, une fois investie par l'artiste, revêt de nouvelles formes, celles des arts contemporains.
- 68 Le cas de Seurat est donc le fruit et l'exemple même de ce nouvel enseignement qui joue de différents modèles et de différentes méthodes offrant une multiplicité de lecture d'une même œuvre. C'est aussi un enseignement qui jongle entre deux grands modèles pédagogiques : la formation académique d'un côté et les nouvelles méthodes géométriques et intuitives de l'autre. Et, c'est de cet enchevêtrement entre méthodes et modèles qu'apparaît une nouvelle manière de considérer les canons de beautés et de les

transposer. Ce nouveau rapport qu'entretiennent les artistes avec les œuvres du passé - et notamment à l'antique - se traduit chez Viollet-le-Duc par une réflexion que nous utiliserons en guise de conclusion : « Ce sont les besoins d'une société qui se forme et se transforme. Ne cherchons pas à imiter celui-ci ou celui-là, servons nous des matériaux qui nous entourent, des éléments qui sont à notre disposition et nous aurons alors un art bien à nous, bien de son temps. Travaillons comme ont travaillé ceux qui nous ont précédés ; étudions non pas pour imiter, mais pour arriver aux résultats qu'ils ont atteints ; faisons comme ils ont fait ; mais non ce qu'ils ont fait »⁴⁵.

NOTES

1. Le Cabinet des Estampes de la BnF (côte Kz-365 (1-3) Boîte Fol) conserve actuellement 138 photographies de ce corpus (62 x 47,7 cm).
2. Namur, 1813 – Paris, 1900.
3. *Essai sur la métaphysique d'Aristote* (1837-1846), *De l'habitude* (1838), *La Philosophie en France au XIX^e siècle* (1867).
4. Félix Ravaisson, « Un Musée de moulages d'antiques », conférence prononcée à la séance d'ouverture de l'École spéciale d'Architecture, 11 novembre 1885, Paris, Delalain Frères, 1885-1886, p. 15-16.
5. La commission chargée par le ministre, H. Fortoul, de cette mission se constituait de Félix Ravaisson, Brongniart, Ingres, Picot, Simart, Belloc, Delacroix, Flandrin, Meissonnier, Jouffroy, Duc et Gustave Pillet. Néanmoins Ingres, Meissonnier et Jouffroy ne siègeront pas à la commission.
6. Félix Ravaisson, *De l'enseignement du dessin dans les lycées*, Paris, Paul Dupont, 1854.
7. Rousseau dénonçait déjà cette méthode qui consistait à « imiter des imitations » en 1762 dans son ouvrage *Emile* ou de l'éducation.
8. Félix Ravaisson critiquera en particulier les méthodes de Mme Cavé et d'Alexandre Dupuis. Néanmoins, Delacroix, qui était lui-même membre de la commission, ne partage pas le point de vue de Ravaisson puisqu'il a rendu un brillant hommage à la méthode de Mme Cavé dans un article paru en 1850 dans la *Revue des deux mondes*. (Eugène Delacroix, « De l'enseignement du dessin », *Revue des deux mondes*, juil-sept, 1850, vol. 7, p. 1139-1146). Ravaisson a donc fait prévaloir ses vues, et non celles de la commission, dans ce rapport.
9. Félix Ravaisson, *De l'enseignement du dessin dans les lycées*, op. cit., p. 20.
10. *Ibid.*, p. 3.
11. Figure marquante du monde des arts, il sera appelé à la conservation du musée des antiques au Louvre dès 1849. Il fut ensuite chargé par le gouvernement provisoire de rechercher dans les Tuileries les objets qui mériteraient le plus d'être conservés avant de devenir responsable des monuments de la Renaissance et de la sculpture moderne. En 1854, à la suite de désaccords administratifs, il donna sa démission et fut nommé, en mars 1856, directeur général des Archives de l'Empire. Et, c'est à l'issue de la première exposition universelle que le comte de Laborde, à la demande du gouvernement, rédigea un rapport sur l'application des arts à l'industrie, rapport qui sera marquant et déterminant pour la discipline.
12. Comte de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie, le passé, l'avenir*, Paris, Imprimerie impériale, 1856, p. 171-172.

13. Certaines planches ne représentent que des solides réguliers ou des frises ornementales.
14. Félix Ravaisson., op. cit., p. 14.
15. *Ibid.*, p. 63.
16. *Ibid.*, p. 75.
17. *Ibid.*, p. 67.
18. Les dates du dépôt légal recueillies au Cabinet des Estampes sont 1868 pour les premières livraisons, 1873 pour les deuxièmes et 1875 pour les dernières.
19. A.N. F17 69 02. Voir aussi Anne Mac Cauley, « Photographs for Industry : The career of Charles Aubry », dans *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 14, 1986, p. 165.
20. M. Rouland fut ministre de l'Instruction Publique de 1856 à 1863.
21. A.M.N. Y13 Carton 1861-1870.
22. A.N. F17 69 02.
23. Charles Menn, *De l'enseignement des arts du dessin en Suisse au point de vue technique et artistique comparé à ce qui se fait dans les autres pays*, Genève, Bâle, Lyon, H. Georg, 1874, p. 318-319.
24. Félix Ravaisson, « Un musée à créer », *Revue des deux mondes*, mars 1874, p. 233.
25. A.N. F17 69 02.
26. A.M.N. Y13 carton 1861-1870. Lettre de Félix Ravaisson au surintendant des Beaux-Arts datée du 4 décembre 1863.
27. Félix Ravaisson, *De l'enseignement du dessin dans les lycées*, op. cit., p. 64.
28. Citation tirée de Meredith Shedd, « Phidias in Paris : Félix Ravaisson's Musée Grec at the Palais de l'Industrie in 1860 », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1985, p. 159.
29. Comte de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie...*, op. cit., p. 210-211.
30. Formule empruntée à Anne Pingeot dans l'introduction du catalogue d'exposition *Le Corps en morceaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
31. Charles Ravaisson, « La critique des sculptures antiques au musée du Louvre, à propos des catalogues en préparation », *Revue archéologique*, 1876, p. 327.
32. Félix Ravaisson, « Un musée à créer », art. cit., mars 1874, p. 239.
33. Ces photographies se distinguent nettement de la production contemporaine à visée documentaire où la statuaire est représentée selon des critères standardisés : angle de vue frontal, netteté parfaite, fond neutre, lumière uniforme.
34. Félix Ravaisson, « L'enseignement du dessin », dans F. Buisson, *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, 1ère partie, Paris, Hachette, 1882.
35. Comte de Laborde, *De l'union des arts et de l'industrie...*, op. cit., 1856, p. 214.
36. *Ibid.*, p. 214-215.
37. Jules Laurens, *Etudes classiques de dessin autolithographiées, tirées de la collection des Classiques de l'art publiés sous les auspices de son Excellence le Ministre de l'Instruction publique par M. Félix Ravaisson, Inspecteur général de l'Enseignement supérieur*, Paris, A. Morel, 1867. Un exemplaire de 97 planches (56,2 x 39,7 cm) est conservé aujourd'hui au Cabinet des Estampes sous la côte Kz-358-Boîte fol.
38. Charles Menn, *De l'enseignement des arts du dessin...*, op. cit., p. 325.
39. Ministère de l'Intérieur, *Exposition des académies, écoles des Beaux-Arts et congrès de l'enseignement des arts du dessin*, sept-oct 1868, Bruxelles, Charles Lelong, 1869, p. 337.
40. Préfecture du département de la Seine, ville de Paris, *Enseignement du dessin dans les écoles communales et dans les écoles subventionnées, règlements et répartition du service*, Paris, Charles de Mourgues, 1868.
41. Peintre, lithographe et dessinateur, Bilordeaux se passionne pour la photographie qu'il étudia chez Gustave Le Gray à partir de 1854. Ce corpus est constitué de 12 planches qui portent pour titre : *Ecoles municipales, études de dessins d'après l'antique et des grands maîtres*, photographiées par Adolphe Bilordeaux. Un exemplaire est conservé actuellement au Cabinet des Estampes de la BnF sous la côte Eo-150-Fol.
42. Charles Menn, op. cit., p. 325 et 328.

43. Citation tirée de la notice de Bilordeaux dans Michèle et Michel Auer, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Camera obscura, Hermance-Genève, 1985.
44. Dessin (0,63 x 0,487 cm) réalisé vers 1877, conservé aujourd'hui dans une collection particulière.
45. Citation de Viollet-le-Duc tirée de A. Ottin, *Rapport sur l'enseignement du dessin à l'exposition universelle de Paris en 1878*, Paris, A. Chaix et Cie, 1879.
-

RÉSUMÉS

A travers l'exemple « Les classiques de l'Art » dirigé par F. Ravaisson, cet article s'intéresse au renouvellement du regard sur la sculpture antique au XIX^e siècle. Cet ouvrage qui regroupe un corpus de photographies de plâtres reproduisant des sculptures antiques a une visée pédagogique dans l'enseignement du dessin ; ainsi, il participe à la formation du goût des artistes du XIX^e siècle. F. Ravaisson y présente des œuvres antiques peu diffusées, de plus il les fait photographier sous certains angles et dans une lumière qui leur donnent une dimension à la fois poétique et intemporelle. A cela, un cadrage particulier ajoute la touche finale à cette vision qui offre un nouvel univers des formes. Critiqué par certains et bien accueilli par d'autres, ce catalogue va faire des émules et laissera des traces dans l'émergence de certaines personnalités artistiques.

INDEX

Mots-clés : académisme, copie, enseignement, Ravaisson (Félix)

Index chronologique : XIX^e siècle

Thèmes : historiographie, photographie, réception, sculpture

AUTEUR

MOUNA MEKOUAR

Mouna Mekouar, après avoir achevé au cours de cette année universitaire un DEA sur la photographie de sculpture antique au XIX^e siècle, va préparer dès l'année prochaine une thèse sous la direction de Monsieur Lissarrague et Monsieur Gunthert à l'EHESS sur le même thème. Il s'agira notamment de voir comment cette production photographique transforme la manière de faire et de voir des artistes et des historiens de l'art au cours de cette période.

mounamekouar@noos.fr