

Dossier réalisé à l'occasion de la publication du catalogue raisonné Peintures italiennes du Musée Fabre.

On y présente quelques jalons de l'apprentissage et de la pratique artistique par le dessin, la copie et les références préconisées à l'époque de François Xavier Fabre et Alexandre Cabanel.

On propose aussi quelques ressources actuelles du Musée Fabre et du Musée de moulages de l'Université Paul Valéry et du Musée du Site de Lattara.

Ce dossier peut être associé au programme limitatif pour l'enseignement de spécialité d'histoire des arts en classe terminale.

« Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVII^{ème} - XIX^{ème} siècles. »
(Un extrait du texte officiel figure en dernière page)



F.X. Fabre, d'après Raphaël, *La Vierge à la chaise*, 1798, huile sur toile, diam. 80 cm, Montpellier, Musée Fabre.

Lettres de Champollion. L'extrait présenté ici évoque la haute estime faite aux œuvres du Musée Fabre et à François-Xavier Fabre (Montpellier, 1766 – Montpellier, 1837, peintre et donateur du Musée de Montpellier) par Jean-François Champollion (1790 – 1832, il est le premier à déchiffrer les hiéroglyphes).

« À Montpellier j'ai retrouvé l'excellent M. Fabre, que j'avais connu en Italie; il m'a fait visiter en détail le beau musée de tableaux et la riche bibliothèque dont il a fait don à sa ville natale. C'est une chose merveilleuse qu'une telle réunion. Encore des neiges et du froid en quittant Montpellier ».

Jean François Champollion Le Jeune, *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, Firmin Didot, Paris 1833, p. 372 [31^e lettre, Bordeaux le 2 mars 1830]. Remerciements à M. Gabolde pour cette référence.

Apprendre en s'inspirant du travail de François Xavier Fabre, 1766 – 1837.

La société des Beaux arts de Montpellier (1779 -1787) évoque les dernières années du Siècle des Lumières, qui virent la création des premières expositions artistiques, de la première école de dessin, et du premier musée fondé dans la capitale des États du Languedoc.

La formation des jeunes talents est au cœur du projet de la Société des beaux-arts. Installée dans les classes du collège des jésuites, les élèves peuvent y suivre des leçons gratuites de deux heures tous les jours. On y enseigne le dessin du corps humain d'après des gravures, des sculptures, comme d'après le modèle vivant, de même que l'architecture, d'après des modèles d'ornements et de bâtiments célèbres.

Dès l'âge de treize ans, François-Xavier Fabre fut élève de l'École de dessin créée à Montpellier de 1779 à 1783. Grâce au soutien d'un des membres de la Société, le jeune homme put résider à Paris auprès du peintre le plus en vue de cette époque : J.- L. David, puis remporter le grand Prix de Rome, la plus haute distinction artistique au XVIIIème siècle.

En 1787, F. X. Fabre s'installe donc en Italie au Palais Mancini, siège de L'Académie de France à Rome. EN 1793, Fuyant une émeute contre la France, il quitte Rome et s'établit à Florence. C'est là qu'il réalise plusieurs copies de *La Vierge à chaise* de Raphaël.

https://museefabre.montpellier3m.fr/EXPOSITIONS/Le_Musee_avant_le_Musee_LA_SOCIETE_DES_BEAUX-ARTS_DE_MONTPELLIER_1779-1787
<https://fabre.montpellier3m.fr/L-histoire-de-la-collection-italienne#s>



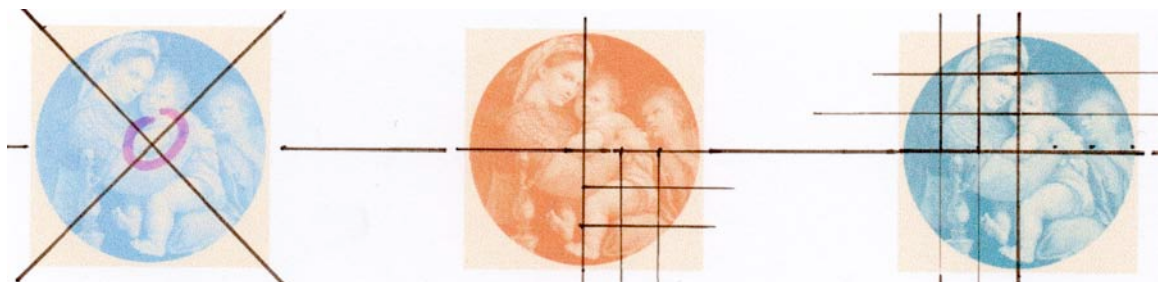
Raphaël, *La Vierge à la chaise*, 1513, 1514, huile sur bois, diamètre 71 cm, Palais Pitti, Florence, Italie.

https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Vierge_%C3%A0_la_chaise



François Xavier Fabre, d'après **Raphaël**, *La Vierge à la chaise*, 1798, huile sur toile, 76,5 x 75,5 cm sans cadre, 97,5 x 97,5 avec cadre, Montpellier, Musée Fabre.

Ces deux images sont présentées en tenant compte de la différence des dimensions entre les deux œuvres. F.X. Fabre a réalisé une copie dont le diamètre mesure environ cinq centimètres de plus que l'original réalisé par Raphaël. Une copie réalisée avec un changement d'échelle à l'époque de Fabre repose, entre autre, sur la technique de la mise au carreau et toujours sur la justesse de l'observation et du dessin du copiste.



Une mise au carreau nécessite de l'attention dans l'observation et le geste. L'attention soutenue augure la possibilité d'imaginer comment l'artiste a composé. Des questions et des ressentis très pertinents peuvent émerger de ce type de recherche apparemment prédéfinie.

Apprendre en s'inspirant du travail de François Xavier Fabre, 1766 – 1837.

Pour un élève tel qu'a été F. X. Fabre, copier est une méthode d'apprentissage pendant qu'il était élève et aussi lors de son voyage de formation en Italie. Il obtient le prix de Rome en 1787.

« La pratique de la copie des grands maîtres constitue un élément décisif de la doctrine académique comme de la formation des jeunes élèves. Fabre a été particulièrement encouragé par son maître David à regarder Raphaël, ... » Lorsqu'il est à Florence, la copie est pour lui une source de revenus. « Il reçoit d'Allemagne des commandes de copies de La Vierge à la chaise, de Raphaël ... Il en vend sept et en garde une, toujours conservée au Musée Fabre. »

Peintures italiennes du Musée Fabre de Montpellier. Catalogue raisonné.

Apprendre et pratiquer en s'inspirant du travail d'Alexandre Cabanel, 1823 – 1889.



Alexandre Cabanel, *Etude pour le Paradis perdu: Satan chassé du paradis*, vers 1863-1867, pierre noire, mise au carreau au crayon graphite sur papier bleu, 45,5 x 55, Musée Fabre.



Apollonios, (suivant l'inscription figurant sur son piédestal), *Torse du Belvédère (détail)*, premier siècle de notre ère, marbre, hauteur totale 159 cm, Musée Pio Clementino, Musées du Vatican, Rome.



Moulage en plâtre du *Torse du Belvédère* au Musée de moulages Empereur Antonin, à l'Université Paul Valéry de Montpellier.

<https://www.univ-montp3.fr/fr/node/44>

Alexandre Cabanel, est lauréat d'un second Prix de Rome en 1845 et pensionnaire de la Villa Médicis jusqu'en 1850.

Proposition de pratique artistique

Dans un thème de recherche que l'on pourrait intituler « Dessin, variations et cohérence plastique » on proposerait aux élèves de travailler à partir des collections du Musée de Moulages de l'Université Paul Valéry et celles du Musée Fabre.

<https://www.univ-montp3.fr/fr/node/44>

https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES

Le court extrait du poème de P. Verlaine, *Mon rêve familial* pourrait être une piste incitative.

...« *Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même...Ni tout à fait une autre,* » ...

L'entièreté des documents est à prendre en compte car tout est susceptible d'initier une démarche créative (ex : les petits carreaux du support papier du dossier d'œuvre)

Voici plusieurs documents pouvant participer à l'élaboration d'une problématique.

Au musée Fabre et sur le site https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES

Consulter le dossier d'œuvre :

Sur le site du Musée Fabre, il est possible d'avoir accès à quelques dossiers d'œuvres. Voici la définition que nous propose Caroline Chaplain*, Médiatrice culturelle, Guide conférencière agréée, chargée des publics scolaires par intérim.

« *Je dirais que le dossier d'œuvre est une sorte de carnet de santé de l'œuvre, qui nous permet de connaître son histoire depuis sa création jusqu'à aujourd'hui.*

Le dossier d'œuvre se compose de plusieurs éléments, ce peut être des extraits d'articles de recherches ou d'extraits de catalogues d'expositions, de la correspondance, des photographies, etc. On y répertorie aussi ce qu'on appelle ses "mouvements", c'est-à-dire tout changement d'emplacement qu'elle a connu : soit parce qu'elle a été exposée dans un autre musée, soit parce qu'elle a bénéficié d'une restauration par exemple. D'ailleurs le dossier d'œuvre doit aussi comporter les rapports des interventions de restauration et les constats d'état. »

« Constat d'état : Avant de commencer toute restauration, un examen minutieux et détaillé de l'œuvre est toujours dressé : il s'agit du constat d'état. On y dresse les types de dommages observés et leur localisation sur l'objet. C'est une sorte de diagnostic de l'œuvre qui permet ensuite de définir la méthode qui sera employée pour sa restauration »

« Restauration d'une œuvre d'art : le premier objectif d'une restauration c'est la bonne conservation de l'œuvre. Chaque intervention sur une œuvre doit être documentée et doit être réversible (car le restaurateur n'est pas l'artiste, il n'a pas pour vocation de se substituer à lui et son intervention doit donc demeurer lisible et permettre de revenir à un état antérieur où bien de créer une nouvelle restauration induite par les recherches en histoire de l'art. »

Sur le site du musée on trouve une enquête arts et sciences. C'est Un dossier pédagogique numérique et interactif, sous forme de jeu, pour découvrir ou revoir ses fondamentaux sur l'histoire du musée Fabre : architecture, techniques de réhabilitation, principes de conservation préventive. Une enquête à résoudre à partir de questions mêlant arts et sciences. <https://bit.ly/3uvHwdo>

On aura éventuellement intérêt à mettre ces informations en relation avec les métiers du musée :

<https://we.tl/t-ikXWODFWTA>

Pour se renseigner sur les métiers d'arts : <https://fabre.montpellier3m.fr/Journees-Europeennes-des-Metiers-d-Art>

Les personnes qui présentent leur métier dans les vidéos ci dessous travaillent au Musée Fabre.



<https://fabre.montpellier3m.fr/La-veille-sanitaire>



<https://fabre.montpellier3m.fr/Paysage-cotier-avec-des-epaves-et-des-ruines>



<https://fabre.montpellier3m.fr/Mariage-mystique-de-sainte-Catherine-d-Alexandrie>



<https://fabre.montpellier3m.fr/Restauration-d-une-console-Louis-XVI>

Un dossier pédagogique numérique et interactif permet d'identifier les professionnels du musée et de comprendre leurs rôles et missions, des agents d'accueil à la régie des œuvres, en passant par les conservateurs ou encore les médiateurs. (Réalisation par Benoit Achette)

<https://view.genial.ly/6017d72d2aaf880d27af7ad8>

*Je remercie chaleureusement Caroline Chaplain pour ses contributions très variées sur ce dossier.

N° 889-2-I

Fiche I

CABANEL (Alexandre). - Montpellier, 1823. - Paris, 1889.

395. *L'ange déchu*.

T. — H. 1,18. — L. 1,88.

Il est assis, nu, devant un rocher, parmi des épines, il se cache la tête avec ses mains pour éviter la vision des anges bienheureux qui montent au ciel. —
Signé : ALEX. CABANEL.

Hist. : Don de la famille CABANEL, 1889.

Exposé

Dessin de Sébastien

plaque bois 2 - 13x12

Hist : Archives Municipales R 2/3 Dossier 6
Lettre Barthélemy CABANEL 17 Juillet 1889
Donne avec les quatre Dessins, études pour le plafond de l'Hotel CONSTANT SAY : " un tableau représentant l'ANGE DECHU, un des meilleurs envois de Rome du regretté maître "
Réception : 27 Juillet 1889

Bibl ~~Archives~~ Jean Claparède . Les Peintres du Languedoc Méditerranéen de 1610 à 1870 dans Languedoc Méditerranéen et Roussillon d'hier et d'aujourd'hui, ouvrage édité par les Editions folkloriques régionales de France, Nice 1947 p 235

Repr. : Claude Vento (Violette) Mlle de Laincel
Les Peintres de la Femme, Paris, 1888.
Repr. ds l'Atelier de Cabanel, accroché très haut sur le mur du fond, p. 168

Note JC 1956 Un dessin de ce tableau figure dans le Cabinet d' Alfred Bruyas peint par Glaize (M F)

CABANEL (ALEXANDRE)
395 .- L' ANGE DECHU

Bibl.: Alfred Bruyas , Cabinet Bruyas .
p. 8 . Lettre de Cabanel à Bruyas s d (qqs
semaines avant le voyage de Rome) L'artiste est à
ce moment à la Villa Medicis :

" Je travaille en ce moment à mon ANGE DECHU ;
vous le trouverez sans doute assez avancé quand
vous viendrez "

Rome 1847 , p. 79 :

" Je pioche en ce moment mon deuxième envoi et
vais , comme je vous l'ai promis , vous en communi-
-quer le sujet , en vous recommandant le secret ce-
-pendant encore quelque temps .

Voici à peu près l'idée locale : Je mets en
scène deux natures , deux races : une irrévocable-
-ment vouée , prédestinée au mal et au malheur ,
enfin à tomber ; tandis que l'autre , chaste et pure
s'élève radieusement vers Dieu en le glorifiant .

Or le principal motif de mon tableau est le
génie du mal : Satan ! sur qui jadis Dieu s'était
complu à répandre les graces de la beauté divine :
aujourd'hui puissance brisée , courbant la tête de-
-vant son créateur et maitre , de qui il avait osé
se faire rival . Il cache la honte de sa défaite :
cependant toujours fier , désespéré , vindicatif .
On voit dans le fond du tableau une légion d'anges
qui parcourent l'espace , se berçant dans les airs
avec bonheur et ravissement , en chantant la gloire
de Dieu . Cette opposition de bonheur qui rappelle

L'œuvre de A. Cabanel *L'Ange déchu*, 1847, est visible musée et en haute définition sur le site Web.

https://floramusee.montpellier3m.fr/flora/servlet/PhotoManager?recordId=musee%3AMUS_PHOTO%3A1025&idocsId=ged%3AIDOC%3A2048&resolution=HIGH

https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES



A Cabanel, *L'Ange Déchu*, 1847, huile sur toile, 121 x 189,7, Musée Fabre, Montpellier.

305

N° d'inventaire : 35-7-I

CABANEL (Alexandre)
SATAN CHASSE DU PARADIS-
N° 1978 - Inventaire 1943
Dessin au crayon noir et à l'estampe sur papier bleu - mis au carreau -
H 0,46 - L 0,54
DON DE MME SIGFRIED 1935 .

.....
Encadré

Exp: A Cabanel, Musée Fabre
Montpellier, Dec 1989. mai 1990
Bib: A. Cabanel, Musée Fabre
Dec. 1989. mai 1990 n° 32 p. 36.

ECOLE FRANCAISE XIXème
DOSSIER N° 48

On expose plus facilement les peintures que les dessins car ces derniers sont très fragiles. Comme pour les peintures, les conditions d'éclairages, de température et d'hygrométrie doivent être stables et adaptés à la conservation des œuvres tout en préservant le confort des visiteurs mais les supports et pigments des dessins sont souvent beaucoup plus sensibles à la lumière et à l'oxydation par l'air que les peintures (d'ailleurs, on fait facilement l'expérience d'un ouvrage dont le bord des pages a jauni « avec le temps » mais plus exactement par des causes physiques et chimiques). Pour cette raison et aussi pour des questions de superficie d'espace d'exposition, la plupart des dessins du Musée Fabre sont conservés en réserve. Quand une exposition de dessins est organisée, c'est donc un moment rare dont il faut profiter.

Lire des documents, parcourir les œuvres par l'observation et le dessin permet souvent de se questionner sur le geste de l'artiste mais si l'artiste a conçu son travail sans témoin ni écrit sur sa pratique, ce geste sera partiellement ignoré. Une part de sa recherche peut être révélée par l'imagerie scientifique (ex. radiographie des œuvres), les recherches en histoire de l'art, les recherches en physique et en chimie pour les supports, les produits et leurs modifications dans le temps.

Des ressources sur ce thème et bien d'autres sont consultables du site du musée : les dossiers pédagogiques.

<https://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES>

https://museefabre.montpellier3m.fr/Publics/Scolaires/Art_Science

Quelques phrases extraites du catalogue *Alexandre Cabanel (1823-1889) - La tradition du beau*, de M. Hilaire, S. Amic, 2010, Éditeur : Somogy.

« Excellent dessinateur, Cabanel convenait parfaitement à la transmission de l'enseignement académique, dont la clef de voûte demeurait le dessin d'après l'antique et le modèle vivant... Le peintre souhaitait ainsi un haut niveau technique au sein de son atelier.

L'Américain Thomas Hovenden (1840-1895) évoque cette volonté du peintre, qui imposait à ses nouveaux étudiants, avant de s'adonner à la peinture, une longue pratique du dessin : «When he put himself under Cabanel, in Paris, that master kept him at drawing, not letting him use the brush for nearly ten months. » Kenyon Cox (1856-1919) évoque également dans sa correspondance les longues semaines passées à dessiner le Torse du Belvédère ou l'Illisos avant que Cabanel ne l'autorise à délaisser la cour couverte du palais des études, qui renfermait alors la collection de plâtres, pour monter dans l'atelier étudier le modèle vivant... Ces élèves sont divisés en deux catégories : les inamovibles et les amovibles. » Les classes étant surpeuplées, Cabanel choisissait, comme nous l'avons indiqué, qui de ses élèves les plus méritants pouvaient prendre les meilleures places pour l'étude du modèle vivant. Les inamovibles étaient ainsi ceux des élèves qui avaient des chances de remporter le prix de Rome, tandis que les amovibles, qui formaient le plus grand nombre, ne venaient qu'à tour de rôle...

L'atelier Cabanel était en effet connu pour son indiscipline, son « tumulte et farces en tous genres menés par des Provençaux dont beaucoup s'adonnaient au chant ». Un désordre qui conduit l'école à fermer l'atelier au mois de juin 1878 à la suite d'un bizutage trop violent. »

*Sylvain Amic est directeur des Musées de Rouen, après avoir été chargé du XIXe et XXe siècles et des collections d'art contemporain du Musée Fabre à Montpellier.

*Michel Hilaire est le directeur du Musée Fabre à Montpellier, depuis 1992.

Textes extraits de la préface du Catalogue de tableaux, aquarelles et dessins provenant de l'atelier Alexandre Cabanel, précédé d'une notice par Henry Fouquier... vente... 22-25 mai 1889... / [expert] Georges Petit Fouquier, Henry (1838-1901). Auteur du texte

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1249967t/f64_double#

Toute la carrière, si noblement laborieuse, d'A. Cabanel se retrouve dans l'Exposition d'aujourd'hui, précédant la vente de demain. On peut le prendre sur les bancs de l'École et le suivre jusqu'au fauteuil de l'Institut. Fils d'un commerçant estimé de Montpellier, A. Cabanel était né peintre. A onze ans, il était entré à l'École de dessin, et, à treize, il était en état d'enseigner à ses camarades ! A quinze ans, lauréat d'un concours de sa ville natale, il venait à Paris, où il étudiait sous la sévère discipline de Picot, aidé aussi des conseils de Devéria, son petit parent. Encore à l'École, il envoyait au Salon un *Christ au Jardin des Oliviers*, que la ville de Montpellier achetait. En 1845, il obtenait le prix de Rome, dans des conditions toutes particulières. Bénou-

Nous retrouvons ici, à l'état de projets achevés ou plutôt de reproductions, les principaux envois de Cabanel pendant son séjour à l'Académie de Rome. C'est le *Martyr chrétien*, que possède le Musée de Carcassonne, remarquable déjà par la belle ordonnance particulière à l'artiste et par des études où la réalité la plus directement empruntée à l'étude sur nature s'allie au goût sévère du style. C'est encore l'*Oreste au temple*, inspiré d'Eschyle ; l'*Ange déchu*, où se trouve le reflet de l'impression profonde causée sur l'artiste par la largeur de dessin et la simplicité d'exécution des fresques vaticanes ; le *Saint*

science. Quelques-unes de ces reproductions et études sont traitées en grisaille, dans un beau ton de camaïeu. Elles nous montrent que Cabanel ne dessinait pas par le trait seul, mais bien avec la couleur, car le modelé par le clair-obscur est poussé, dans ces grisailles, aussi loin que possible et se montre d'une rare perfection. Ce modelé des dessous donne son beau caractère de vérité choisie — car c'est là Cabanel tout entier : choisir en restant vrai —

Extrait de la *Grammaire des Arts de Dessin* de Charles Blanc, 1870*,

On peut lire un passage sur l'apprentissage du dessin.

« Pourquoi l'élève inventerait-il péniblement des procédés que d'autres ont déjà inventé avant lui ? Il nous semble donc que le dessin des objets dessinés déjà ou gravés doit précéder le dessin directement fait d'après un modèle, et qu'avant de se mettre face à face avec la réalité, il est bon d'apprendre les procédés de convention par lesquels on l'interprètera... Inutile de compliquer les embarras du dessinateur qui commence, en lui faisant étudier à la fois l'art de voir et l'art de rendre. »

*Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin*, deuxième édition, Jules Renouard éditeur, Paris, 1870, p. 575.

A propos de la *Grammaire des Arts de Dessin* de Charles Blanc, 1870.

La dimension expérimentale de la pédagogie actuelle des Arts Plastiques ne traverse pas le propos de l'auteur mais il me semble que la méthode par la copie, décrite par Ch. Blanc, pour faciliter l'expression par le dessin peut être travaillée en classe de nos jours car, pour de nombreux élèves d'aujourd'hui, il y a là un défi, un plaisir et la possibilité d'acquérir un savoir faire.

La *Grammaire des Arts de Dessin* de Charles Blanc a été le support de l'enseignement artistique dans les écoles jusqu'à la fin du XIXème siècle. C'est une référence de l'historiographie de l'enseignement du dessin et la peinture avant que ceux ci soient intégrés à la discipline «Arts plastiques». D'abord publiée en fascicules, dans la Gazette des beaux-arts, la *Grammaire des Arts du dessin* connaît, dès sa parution sous forme livresque, en 1867, un succès aussi considérable dans son ampleur que dans la diversité des publics qu'elle retient. Dès 1872, le ministre de l'Instruction publique décide de faire envoyer l'ouvrage à l'ensemble des lycées de France.

plus profond du lointain demeurent éternellement séparées dans leur convergence éternelle. De sorte que l'homme porte en lui comme une poésie mobile qui obéit à la volonté de ses mouvements, et qui semble nous avoir été donnée pour voiler la nudité du vrai, pour corriger la rigueur de l'absolu, et pour adoucir à nos yeux les lois inexorables de la divine géométrie.

IX

SOIT QUE LE PEINTRE CHERCHE SA COMPOSITION EN SE BORNANT
A LA DESSINER, SOIT QU'IL COLORIE SON ESQUISSE,
IL N'ENTRE DANS L'EXPRESSION QU'EN DÉFINISSANT, PAR LE DESSIN,
L'ATTITUDE, LE GESTE OU LE MOUVEMENT DE CHAQUE FIGURE.

La composition ne s'improvise point. Lors même que le peintre, ému, l'aurait vue se produire aux yeux de sa pensée dans un moment de rapide inspiration, il faudra bien qu'il la médite, qu'il en vérifie la vraisemblance, qu'il la soumette à l'épreuve du jugement.

« Eh quoi ! improviser ! écrivait Eugène Delacroix ; c'est-à-dire ébaucher et finir en même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours. Connait-on bien ce que le talent a de ressources pour cacher ses efforts ? Qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté ?... Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation, chez le peintre, serait la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs ; mais sans l'ébauche, et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible, même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez Rubens, en particulier, ce travail suprême, ces dernières retouches qui complètent la pensée de l'artiste, ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans la *conception de l'ensemble*, dès les premiers linéaments du tableau, c'est dans l'arrangement des parties, que s'est exercée la plus puissante de ses facultés ; c'est là qu'il a vraiment travaillé. »

Ainsi parle un artiste qui eut la fièvre de son art, et qui fut passionné souvent jusqu'au délire. Comme l'orateur qui cherchait son éloquence en écoutant les murmures du peuple dans le soulèvement des flots, le peintre doit chercher son tableau en pensant aux spectateurs présents ou futurs



Charles Blanc, *op.cit.*, p. 553.

Un texte d'Aristote

Aristote distingue cinq vertus intellectuelles : le *technè* (l'art, la technique), l'*épistèmè* (version antique de l'idée de science, c'est à dire une connaissance des vérités éternelles, l'*épistèmè* n'inclut pas l'expérience), la *phronésis* (prudence), la *sophia* (sagesse), et le *noûs* (intelligence)

« Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres forts enclins à imiter et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation -, comme une tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images des animaux les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisées et des cadavres. Une autre raison est qu'apprendre est un grand plaisir non seulement pour les philosophes, mais pareillement aussi pour les autres hommes - quoique les points communs entre eux soient peu nombreux à ce sujet. On se plaît en effet à regarder des images car leur contemplation apporte un enseignement et permet de se rendre compte de ce qu'est chaque chose, par exemple que ce portrait là, c'est un tel ; car si l'on se trouve ne pas l'avoir vu auparavant, ce n'est pas en temps que représentation que ce portrait procurera plaisir mais en raison du fini de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. »

Aristote, *Poétique*, 1448b. 4-19, traduction Michel Magnien, Livre de poche, p. 105-106.

Mise au carreau pour une production en arts plastiques.

C'est un procédé qui permet de reproduire une image avec ou sans changement d'échelle en utilisant un carroyage, du papier et un crayon. La mise en œuvre est simple mais elle donne accès à la complexité de la composition du tableau.

Pour l'élève d'aujourd'hui qui copie une image; copier c'est toujours apprendre. Ce n'est pas un défaut d'imagination ou une facilité gratuite. C'est regarder avec intensité et tracer dans un geste rempli de recherches et de mémoire. Si le modèle est un personnage qui lui est cher, ce travail sera probablement porté l'enthousiasme.

La mise au carreau est une technique utilisée en dessin et en peinture pour permettre ou faciliter la copie d'une œuvre, avec un changement d'échelle si nécessaire.

Le dessinateur marque le travail original de lignes perpendiculaires qui forment des carreaux égaux et prépare le nouveau support de la même manière.

La mise au carreau facilite le respect des proportions en décomposant les formes et les tracés en petites sections.

Cette technique peut être très utile pour la réalisation d'une grande peinture dans un lieu où l'accès est complexe et où l'on ne peut pas avoir une vision d'ensemble. Lors de la réalisation, l'artiste devra monter un échafaudage. La mise au carreau guide soit le dessin du carton* soit celui de l'œuvre définitive.

Le peintre met parfois au carreau des études, qu'il veut intégrer à une composition à une échelle différente. La recherche, n'étant pas destinée à l'exposition, présente souvent un quadrillage. Une exploration technique au rayon X fait parfois apparaître les carreaux normalement invisibles.

https://museefabre.montpellier3m.fr/Publics/Scolaires/Art_Science

On peut adapter le carroyage si l'on veut un étirement latéral ou longitudinal. Cela permet de créer une anamorphose. Une image anamorphique pourra par exemple prendre place dans un couloir et c'est le point de vue du spectateur qui permettra de voir l'image sans cette déformation stratégique. Mise au carreau et projections sont des techniques souvent complémentaires pour ce type de travail.

Le menu image/distorsion des traitements de texte et bien sur des traitements d'images permet de visualiser rapidement ces effets tout en restant sur écran.

D'autres mises en œuvre technique permettent l'installation d'œuvre anamorphique dans un espace réel.



*Carton: nom donné au support intermédiaire entre le dessin et son report sur un mur pour réaliser le tracé d'une peinture murale. Les tracés sur le carton sont percés par une multitude de petits trous réalisés avec un poncif, sorte de roulette à aiguilles. Ensuite on tamponne une couleur en poudre, argile ou charbon qui recrée le dessin en s'infiltrant par les trous.

Le processus est aussi utilisé sur un chantier archéologique et par la police scientifique pour cartographier un site et réaliser des relevés. Dans ces domaines on utilise de fils tendus pour déterminer le quadrillage.



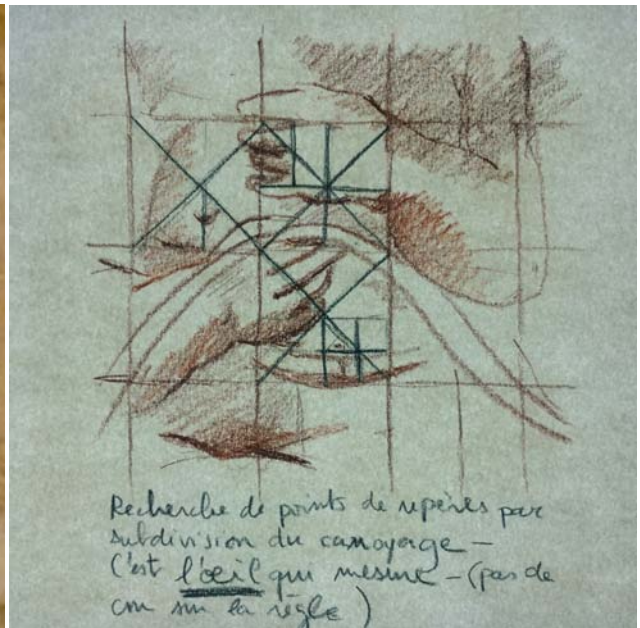
Photographies prélevées p. 1 et p. 24 du DOSSIER PÉDAGOGIQUE L'ARCHÉOLOGIE ET SES MÉTIERS | Site archéologique Lattara - musée Henri Prades

https://museearcheo.montpellier3m.fr/sites/museearcheo/files/lattara/medias/dossier_pedagogique_larcheologie_et_ses_metiers_version_ok.pdf

Mise au carreau pour une production en arts plastiques ; exemple de travail d'un détail avec un dessin du Musée Fabre.



Anonyme, *La Vierge, l'Enfant Jésus et Saint-Jean*, dessin italien du XVIème siècle, 26,2 x 20,, plume et encre brune, lavis d'encre brune, mise au carreau au graphite sur papier crème, Musée Fabre, Montpellier.



Proposition de pratique : « Dessin, variations et cohérence plastique »*



V. Gabolde, dessin au crayon de couleur, 115 x 80



Effet : couleur noire



Effet : saturation de la couleur

Proposition V. Gabolde, dessin photographié et modifié sur le menu « Image » de Word.

*Les périodes de confinements de cette année ayant enrayé le rythme des productions des élèves; j'ai utilisé des propositions personnelles dédiées pour illustrer à ce dossier. En d'autres circonstances ce sont les travaux des élèves qui auraient figuré ici.

Conclusion

A l'époque de Cabanel et quasiment depuis la Renaissance (avant, il y a moins de témoignage), le dessin est presque toujours une étape dans l'élaboration de l'œuvre. On dessine pour apprendre, on dessine pour rechercher une composition, une attitude. On dessine pour réaliser les phases préparatoires d'une œuvre peinte, d'une architecture ou d'une sculpture.

Dans une pratique contemporaine on peut dessiner pour le plaisir de dessiner et c'est tout. Mais souvent ça ne s'arrête pas là. Souvent, dessiner permet de voir ce que l'on n'avait pas vu et souvent aussi, cela apporte une connaissance qui ne viendrait pas autrement.

Rappel

Baccalauréat général

Programme limitatif pour l'enseignement de spécialité d'histoire des arts en classe terminale

<https://www.education.gouv.fr/bo/20/Hebdo21/MENE2009189N.htm>

Extrait du texte : « Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVII^{ème}-XIX^{ème} siècles. Étape essentielle de la formation des artistes européens dès le XVI^{ème} siècle, le voyage en Italie s'inscrit dans une double perspective : enrichir l'inspiration d'après l'art de l'Antiquité et se confronter aux maîtres de la Renaissance italienne. À ce titre, il participe, d'une certaine manière, à l'essor du Grand tour, voyage initiatique des jeunes élites à travers l'Europe. Durant trois siècles, ces échanges artistiques constituent un mouvement de formation sans égal, qui influe considérablement et durablement sur l'évolution du style, des influences, du goût. Ils permettent une réappropriation et une interprétation de l'Antiquité et de la Renaissance dans l'ensemble de l'Europe et favorisent des interactions entre les artistes qui trouvent dans les grands foyers de l'Italie non seulement des sources renouvelées d'inspiration mais aussi le moyen de survivre. Le voyage en Italie révèle et documente également le mode de vie des artistes, soumis à la recherche de la reconnaissance et de moyens de subsistance, réunis par affinité sociale et/ou nationale, de manière informelle ou au sein de structures officielles, qui, à l'instar de l'académie de France à Rome fondée en 1666, institutionnalisent le séjour en Italie. La question limitative interroge de ce fait, outre la nature et les conditions de la production artistique elle-même, la vie quotidienne des artistes, dans sa dimension sociale, culturelle, économique ou religieuse. À travers l'installation de certains en Italie et le retour des autres dans leurs pays d'origine, elle aborde par ailleurs l'évolution progressive de la place de l'artiste dans la société, dans sa relation à l'institution, au monde économique, au marché de l'art et au mécène, et l'élaboration d'une légitimité. »