

**Valérie Auclair, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Art & Société », 2010, 376 p., 47,95 \$, ISBN : 978-2-7535-0998-6**

Nancy Perron

Volume 38, Number 1, 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1066668ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1066668ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

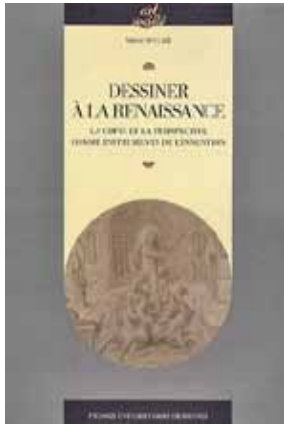
Cite this review

Perron, N. (2013). Review of [Valérie Auclair, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Art & Société », 2010, 376 p., 47,95 \$, ISBN : 978-2-7535-0998-6]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 38(1), 106–108. <https://doi.org/10.7202/1066668ar>

# Book Reviews

## Comptes-rendus de livres

Valérie Auclair, *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Art & Société », 2010, 376 p., 47,95 \$, ISBN : 978-2-7535-0998-6.



La pratique du dessin en France pendant la Renaissance, contrairement à celle en Italie, aux Pays-Bas ou en Allemagne, n'a pas souvent fait l'objet d'études approfondies. Aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, il n'y a pas eu de théoriciens de l'art ou de grands maîtres français léguant un héritage assez important pour marquer les générations ultérieures. L'étude du dessin français débute généralement avec

la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. *Dessiner à la Renaissance. La copie et la perspective comme instruments de l'invention* est un ouvrage qui contribue justement à amorcer une telle réflexion. L'intérêt de l'historienne de l'art Valérie Auclair pour le dessin français du XVI<sup>e</sup> siècle est suscité par les changements qui surviennent dans le milieu artistique suivant la diffusion d'images et de traités imprimés.

Un point de vue moderne sur le dessin suggère que le médium exprime la singularité de l'artiste par l'entremise du trait, mais l'étude de l'art de la Renaissance révèle que le contexte artistique implique une relation avec le commanditaire qui conditionne la liberté de l'artiste. Le dessinateur doit également se soumettre aux règles imposées dans les ateliers et pratiquer la copie de figures à partir de recueils de modèles. Pour montrer le rapport qu'entretient l'artiste avec le procédé de la copie, Auclair se penche sur les dessins anonymes d'un recueil de modèles inédit, le *Recueil 27* conservé à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Elle s'intéresse à l'interprétation du processus créateur au XVI<sup>e</sup> siècle et, par le fait même, à ce qui définit les compétences du dessinateur renaissant — plus exactement, son savoir-faire technique et l'autorité qu'il conserve sur son œuvre. Elle analyse également un corpus de 53 dessins réalisés vers 1560 qui accompagnent *L'Histoire de la Roynne Arthemise*, un texte écrit par Nicolas Houel, et destiné à la reine Catherine de Médicis. C'est Houel, un apothicaire parisien, qui a commandé ces dessins. La démarche d'Auclair est motivée par le frontispice de cet album, qui indique que « Les figures des deux premiers livres de l'histoire de la Roynne Arthemise » sont « [d]e l'invention de Nicolas Houel ». Ceci en fait une œuvre particulière, nous dit-elle, puisque que son commanditaire s'en attribue tout le mérite. Les noms des dessinateurs, considérés à

l'époque comme de simples exécutants, ne sont pas mentionnés dans l'album. En examinant la correspondance entre les éléments décrits dans le récit de Houel et ceux représentés dans les dessins, Auclair réussit à mettre en évidence la part du travail réservée aux artistes ainsi que l'ampleur de l'influence exercée par le commanditaire dans la composition des images.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, la liberté du dessinateur se manifeste essentiellement par le biais de ce que l'auteure appelle la « copie d'invention » et qu'elle définit comme « un processus [...] qui consiste, dans un premier temps, à fabriquer des répertoires de formes, et, [sic] dans un second temps, à sélectionner dans ces répertoires les figures qui conviennent le mieux au nouveau projet artistique » (p. 8). Saisissant l'occasion d'offrir un ouvrage spécialisé sur l'emploi des recueils de figures dans les ateliers français de la Renaissance, Auclair se penche sur la manière dont les artistes se servent des modèles. La réflexion qu'elle développe à propos de la copie s'appuie sur des études concernant la répétition des formes et des motifs<sup>2</sup>. Soucieuse de traiter l'art de la Renaissance sous un angle lui permettant de comprendre les raisons techniques de la modification des formes, elle considère le procédé de la copie d'invention à l'intérieur du processus de création. Son approche se veut complémentaire aux grandes études sur le phénomène répandu de la copie, considérée à l'intérieur de l'évolution des styles<sup>3</sup>. Auclair innove en abordant les dessins directement à partir des étapes de leur fabrication. Dans un même ordre d'idées, elle présente la perspective en tant que technique supplémentaire à la copie d'invention pour composer une image, confrontant par là l'idée que la perspective s'oppose ou encore qu'elle remplace le procédé de la copie dans l'histoire du dessin.

L'ouvrage d'Auclair comprend quatre chapitres et son travail d'analyse s'effectue en deux temps. Dans la première partie du livre, elle se penche sur le processus de création au XVI<sup>e</sup> siècle, rappelant qu'à cette époque, la démarche de création se divise en deux phases essentielles. D'abord, « l'invention intellectuelle » consiste à élaborer le projet de l'œuvre. Cette fonction préalable revient au commanditaire qui selon ses besoins aura recours aux services d'un homme de lettres. L'artiste effectue ensuite « l'invention graphique » qui repose sur le choix des figures au sein d'un répertoire de modèles et sur l'organisation de la composition de l'image. L'importance de la copie dans l'apprentissage des artistes au XVI<sup>e</sup> siècle ainsi que dans la constitution des recueils de modèles est mise de l'avant dans le premier chapitre, « La copie ou l'invention des formes possibles : le dessinateur et l'inventeur ». On comprend bien que la copie d'invention est essentiellement une recherche formelle qui représente une étape de l'invention graphique. Cela étant dit, l'invention intellectuelle peut aussi englober une part de l'invention graphique et ainsi directement influencer l'artiste dans

la composition de l'image. Auclair en fait la démonstration au chapitre suivant, « La pratique de la copie d'invention : l'album d'Arthemise entre copie et invention ».

Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'historienne de l'art s'intéresse à la diffusion et à l'utilisation des règles de perspective artificielle par les dessinateurs français au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien que celles-ci jouent un rôle essentiel dans la mise en place des prototypes copiés, l'auteure montre que les artistes de la Renaissance appliquent ces règles de façon plutôt empirique et très uniforme. Au troisième chapitre, qui s'intitule « Le dessinateur, l'amateur et les traités de perspective », Auclair explique d'une manière très efficace l'écart qui existe entre une conception moderne de la perspective et celle qui prévalait au XVI<sup>e</sup> siècle, en soulignant « le caractère rétrospectif » (p. 16) de l'interprétation qu'en font certains auteurs du XX<sup>e</sup> siècle. La pertinence de son propos est frappante. En examinant le point de vue ainsi que le rapport que celui-ci entretient d'une part avec le point de fuite et d'autre part avec la disposition des tiers points, elle montre que les artistes de la Renaissance n'utilisent pas les règles de perspective pour représenter un espace réaliste et encore moins un espace infini. La perspective est utilisée pour délimiter un cadre dans lequel placer les éléments de l'image, puis pour définir la taille que doit prendre chaque figure. Les règles géométriques sont combinées à des effets visuels pour suggérer la profondeur. Bien que l'auteure souligne l'usage facultatif et aléatoire de la perspective en atelier, l'explication du rôle des traités dans la formation des artistes aurait pu être approfondie.

Auclair procède à l'analyse du contenu de trois traités didactiques de perspective parus en France au cours du XVI<sup>e</sup> siècle : le traité de Jean Pellerin, dit Viator, intitulé *De artificiali perspectiva*, paru en 1505 et réédité à deux reprises en 1510 et 1521, le *Livre de perspective* du peintre-géomètre Jean Cousin père, daté de 1560 et les *Leçons de perspective positive* de l'artiste et graveur Jacques Androuet du Cerceau, publié en 1576. Auclair est la première à mettre en relation les trois éditions du traité de Viator afin de déterminer les modifications apportées d'une version à l'autre. Malgré leurs contenus hétéroclites, nous dit-elle, les traités de perspective publiés au XVI<sup>e</sup> siècle traduisent l'activité du dessin en termes scientifiques, favorisant par là même la reconnaissance du statut de l'artiste. Parmi les trois auteurs des traités analysés, deux d'entre eux sont reconnus en tant que dessinateurs. Or, Viator est un diplomate retraité, friand d'art, qui a pratiqué le dessin documentaire tout au long de sa carrière. Ceci soulève la question de l'amateur qu'Auclair aborde dans le dernier chapitre, intitulé « Pratiques et théories du dessin par les amateurs ». L'auteure rappelle qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, la pratique du dessin, un loisir prestigieux exercé par la noblesse, se démocratise et intègre les programmes d'éducation. La diffusion des traités permet aux amateurs d'art de connaître et même d'apprendre les techniques du dessin. Auclair prend soin de

préciser que les traités de dessin sont rédigés et imprimés pour répondre à une demande toujours grandissante. Elle montre comment l'émergence d'un public d'amateurs, qui produit lui aussi ses propres écrits sur l'art, influence la constitution du métier de dessinateur et façonne les attentes envers l'artiste.

Auclair conclut son ouvrage en traitant du statut de dessinateur-inventeur, une figure d'artiste qui fait son apparition au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle retrace l'évolution du mot dessin en France qui, à cette époque, remplace l'appellation *portrait* ou *pourtraiture*. Ce changement de vocabulaire annonce une nouvelle considération envers l'artiste. Le mot *dessin* comprend le *dessein* et le *dessin*, désignant à la fois l'idée, le projet, l'invention et l'œuvre matérielle. Ce jeu sémantique est grandement exploité par les artistes du *disegno* qui formulent une première théorie du dessin durant la Renaissance italienne. En France, la distinction entre les deux concepts ne s'effectuera qu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Auclair ne manque pas de souligner la manière dont le dessin est pensé au siècle suivant. En effet, avec la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris, en 1648, on ne discutera plus du caractère libéral du dessin.

L'ouvrage est issu de la thèse de doctorat de l'auteure, soutenue à l'Université Paris-Sorbonne en 2003<sup>4</sup>. Riche en informations historiques, il comprend une bibliographie exhaustive qui rassemble diverses sources manuscrites et imprimées datant des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Il propose également une importante quantité d'ouvrages consacrés à l'étude des dessins de la Renaissance dans les pays d'Europe. Un premier tableau présenté en annexe montre que les recueils de modèles utilisés par les dessinateurs de la Renaissance sont constitués de figures empruntées à des gravures qui circulaient à la même époque. Un second tableau permet de savoir dans quelles collections sont conservés les sonnets et les dessins de l'ouvrage de Houel. Outre cet imposant corpus d'analyse, il faut souligner l'abondance de dessins, gravures et documents visuels utilisés en référence. La qualité des reproductions est irréprochable. Par contre, l'ampleur du travail de recherche mené par l'auteure et la rigueur de son propos nécessitent de nombreux allers-retours entre les multiples figures. Très souvent, le texte suggère de comparer entre elles deux ou plusieurs œuvres reproduites dans des chapitres différents. La consultation des images devient alors malaisée. Si d'habitude, il est fort agréable de voir les images accompagner le texte, il aurait été plus pratique de regrouper les illustrations à la fin du volume. Enfin, une erreur concernant l'identification des illustrations est d'autant plus dérangeante.

En terminant, cet ouvrage ne peut que stimuler et enrichir le discours sur le dessin français de la Renaissance. Révélateur d'une forte relation entre le texte et l'image, il propose un regard nouveau sur les procédés de la copie et de la perspective, en plus de mettre en lumière les conséquences qui découlent de l'impression et de la diffusion des traités au XVI<sup>e</sup> siècle. En exposant

les fondements empiriques de l'application de la perspective par les artistes de l'époque, il remet en question une conception de l'histoire de l'art marquée par l'histoire des idées.

NANCY PERRON

Université du Québec à Montréal

- <sup>1</sup> Voir Henri Zerner et Marc Bayard, éd., *Renaissance en France, renaissance française?*, Actes du colloque *Les Arts visuels de la Renaissance en France (XV<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècles)* tenu à Rome du 7 au 9 juin 2007, Paris, Somogy ; Rome, Académie de France à Rome, 2009.
- <sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], trad. Claude Herbette et Bernard Teyssède, Paris, Gallimard, 2005 ; Ernst Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale* [1960], trad. Guy Durand, Paris, Phaidon, 2002.

- <sup>3</sup> Voir Francis Ames-Lewis, *Drawing in Early Renaissance Italy* [1982], New Haven et Londres, Yale University Press, 2000 et Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–ca. 1450)* [1995], trad. M. Hoyle, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000. Récemment, Lizzie Boubli s'est penchée sur les méthodes de travail dans les ateliers italiens au XVI<sup>e</sup> siècle. Voir *L'Atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et variation*, Paris, CNRS, 2003.
- <sup>4</sup> Valérie Auclair, « La compétence du dessinateur en France au XVI<sup>e</sup> siècle. La copie et la perspective comme instruments de l'invention », thèse de doctorat en histoire de l'art, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2003.

Kristina Huneault and Janice Anderson, eds., *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1870–1970*, Montreal and Kingston, McGill Queen's University Press, 2012, 472 pp., 140 colour illustrations, \$65, ISBN 9780773539662; Lianne McTavish, *Defining The Modern Museum: A Case Study of the Challenges of Exchange*, (Cultural Spaces), Toronto, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2013, 240 pp., \$50, ISBN 9781442644434.



The study of professionalism in Canadian art has yielded innovative and foundational results, most particularly in the last five years. Two recent publications, *Rethinking Professionalism: Women and Art in Canada, 1870–1970*, edited by Kristina Huneault and Janice Anderson, and Lianne McTavish's *Defining The Modern Museum: A Case Study of the Challenges of Exchange*, explore what Huneault and Anderson identify as “the social formation of professionalism” in terms of women’s art practices and pursuits.

These two works bring to mind Ian McKay’s seminal essay “The Liberal Order Framework,” in which he proposes that Canadian history be analyzed through a new strategy of reconnaissance as a “historically specific project of rule rather than... an essence,” a project he defines as “the study of the implementation and expansion...[of] liberalism.”<sup>1</sup> Canada’s historical distinctiveness, McKay explains, lies not in its “foundation,” but in its shaping of the liberal order inspired by both Britain and America, which it then had to preserve, cancel, and transcend.<sup>2</sup> More to the point, its uniqueness depends upon the liberal imperative, harmonizing “older ways with its new underlying conception of the world.” In the classical nineteenth-century liberal model, the individual was assigned primacy: a “true individual” was he who was self-possessed, whose body, soul, and land were his alone.<sup>3</sup> The qualifications of self-possession and property ownership excluded women, workers, ethnic minorities, and Aboriginal peoples from the liberal model, and they became marked as the “Other.”<sup>4</sup>

Analyzing how particular parties championed the liberal imperative reveals the “insiders” who determined its values, as well as “outsiders” who resisted the project. Positioning Canada as a historically and geographically specific project of liberal rule helps to locate the “problem of Canada” within the history of power relations through which a given hegemonic “social” was constructed, centred, and solidified. Huneault, Anderson, their essayists, and McTavish all seem to share McKay’s perspective. They analyze the concepts and processes deployed to consolidate the professionalism of Canada’s art world. Their accounts describe different parties working to construct not only Canada’s art industry but also its legitimacy, thus pointing to ways in which different ideologies inform history. More importantly, they also remind us that the tenets of modernity have contributed to the development of professionalism in the Canadian