Copies peintes dans l'Europe du XIXème siècle

Depuis Walter Benjamin il est courant de caractériser le dix-neuvième siècle comme l'époque, par excellence, du développement, en art, de la reprographie « mécanique ». La photographie tient ici une place essentielle, dans la continuité assurée, depuis la Renaissance, par l'estampe. On pourrait y ajouter naturellement la sculpture, dont les techniques de reproduction, et la commercialisation afférente, sont aujourd'hui bien connues. La copie peinte, en revanche, justement parce qu'elle n'est pas mécanique, mais fait intervenir un artiste (ou plusieurs), anonymes ou non, n'a dans cette perspective pas vraiment, ou alors très partiellement, retenu l'attention malgré quelques tentatives générales comme lors de l'exposition inaugurale du « Grand Louvre », *Copier-Créer*. Elle n'en constitue pas moins, qu'elle ait été assumée en tant que telle ou « cachée » derrière un faux « original », tout au long du siècle, et même sous des modalités différentes et évolutives, une réalité majeure de la création artistique en Europe, de la formation et de l'activité des peintres à la diffusion et la connaissance des œuvres, aussi bien anciennes que contemporaines. Mieux connaître, sous tous ses aspects, la copie peinte en Europe, de la fin du dix-huitième au début du vingtième siècles, est ainsi l'objet du projet de doctorat ici proposé.

Il conviendra, dans un premier temps, et ce qui n'a jamais été fait, de s'intéresser au corpus théorique et critique concernant la copie. Dans quel cadre, dans quel but, est-elle pratiquée ? En quoi est-elle considérée comme utile ? Quelle appréciation soutient-elle ? Quel est son rapport à l'original ? Existe-t-il, en fait, une théorie de la copie ? Et quelle place tient-elle dans le jugement esthétique ? Il faudra donc rassembler les textes permettant de constituer une base solide pour apprécier ces différents points, donnant ensuite les perspectives dans lesquelles analyser les copies elles-mêmes.

La constitution d'un second corpus significatif, celui des copies disparues ou non, devra parallèlement être engagé. Deux voies seront ici poursuivies. D'abord la collecte des copies aujourd'hui conservées dans les collections publiques, pour lesquelles un choix devra être fait après des enquêtes préliminaires : grands musées « nationaux », musées liées à des institutions d'enseignement, en particulier les écoles nationales de beaux-arts, musées régionaux…Il faudra aussi répertorier la présence de copies reconnues en tant que telles dans les collections publiques du dix-neuvième siècle (on pense notamment ici à l'éphémère « Musée des copies » des débuts de la Troisième République au South Kensington Museum à Londres, au Neues Museum de Berlin), par une exploration systématique des catalogues, inventaires et sources d'archives. Cette enquête devra être doublée par une autre consacrée aux collections privées, connues en particulier par les ventes qui en ont été faites et les catalogues qui leur sont associés, mais également par leur présence dans des expositions temporaires, notamment à la fin du siècle.

Ces deux enquêtes devraient permettre d'assurer les fondements d'une analyse générale du phénomène de la copie dans l'art du dix-neuvième siècle. La copie, dès avant cette période, intervient d'abord dans la formation du peintre, qui apprend son métier en copiant des œuvres plus anciennes. Lesquelles ? Pourquoi ? Dans quel cadre ? Y-a-t-il eu évolution de cette pratique, par exemple en France lorsqu'on passe du système d'enseignement de l'Académie à celui de l'École des Beaux-Arts, qui a elle-même connu plusieurs époques, sans compter la pratique de la copie dans les ateliers « indépendants » ? Copie-t-on, d'après l'original, ou d'après la gravure ? Et que deviennent les copies ainsi réalisées ? Sont-elles considérées comme des œuvres du copiste, et dignes de ses propres œuvres (pensons ici aux copies de Géricault, avidement recherchées après sa mort par ses

amis, comme Delacroix) ? La copie est-elle pratiquée uniquement pendant les années de formation ou tout au long de la carrière d'un artiste, et pourquoi ? Existe-t-il, par ailleurs, une pratique de la copie au sein des ateliers des artistes les plus populaires pour diffuser, par la réplique autographe ou non, leurs compositions les plus célèbres (l'exemple de Léopold Robert, Suisse installé en Italie mais dont le succès fut européen, peut ici servir de matrice) ? Certains peintres enfin se sont spécialisés dans la production de copies. Pourquoi et comment ? Autre perspective à approfondir, celle prenant comme point de départ le donneur d'ordre. Les copies sont en effet aussi dues à l'initiative de leurs acheteurs ou commanditaires, et non des peintres. Les instances gouvernementales, les institutions d'enseignement, mais aussi les collections publiques, où les copies étaient exposées en tant que telles au milieu des originaux sans semble-t-il aucun problème (point qu'il faudra certainement étudier de près) sont en effet centrales dans la décision d'acquérir (et d'exposer) et doncdans le choix des œuvres originales qui est révélateur des évolutions du goût, reflétées par les copies, mais aussi de leur « utilité ». Restera à aborder la question des collectionneurs privés, et, ici, du sujet, qui n'est pas mineur, de la distinction opérée, ou non, entre la copie assumée et le faux, reconnu comme tel ou découvert, la notion d'authenticité évoluant aussi au cours du siècle, au fur et à mesure et des découvertes, et de l'avancement des connaissances et d'une « scientificité » de plus en plus grande en histoire de l'art.

Tous ces éléments devront être abordés dans une perspective européenne : ils se retrouvent en effet à des degrés divers dans les principales nations européennes. Deux possibilités seront à explorer : une comparaison entre plusieurs pôles déterminés d'avance, semblant ici incontournables la France, la Grande-Bretagne et les pays germaniques, au premier rang desquels la Prusse, la Bavière et l'Autriche, avec peut-être de surcroît la Russie, grande consommatrice de copies depuis le dix-huitième siècle (et la commande par Catherine II d'une copie, pour l'Ermitage, des loges de Raphaël au Vatican). On peut sinon envisager, suivant les thèmes, de choisit, à chaque fois, les pays les plus caractéristiques. Mais le noyau central restera très analogue, tant les institutions (et le marché de l'art) parisiennes, londoniennes, berlinoises et munichoises un peu plus secondairement, ont ici été déterminantes. Il faudra également éclaircir la situation de l'Italie comme productrice de copies peintes, domaine pour lequel on en sait beaucoup moins que pour la sculpture et les antiquités, où l'activité des ateliers italiens spécialisés et bien connue aujourd'hui.

Au terme de cette enquête, il devrait donc être possible de tirer un bilan sinon exhaustif, du moins beaucoup plus clair qu'il ne l'est aujourd'hui, de la place et du rôle de la copie dans la formation, la production et la réception de la peinture ancienne et contemporaine au dix-neuvième siècle en Europe.