

LA COPIE AU MUSÉE DANS L'HISTOIRE DU REGARD: ANALYSE CROISÉE SUR LA FRANCE ET SUR L'ALLEMAGNE À LA FIN DU XIX^E SIÈCLE



PR. PASCAL GRIENER,
D. Phil, Oxford D. EHESS, Paris
Institut d'histoire de l'art et de
muséologie de l'Université de
Neuchâtel

À partir du XIX^e siècle, la copie recouvre diverses réalités au sein de l'institution muséale. L'émergence de la photographie joue un rôle de premier plan dans la reproduction des œuvres d'art, mais elle côtoie d'autres techniques telles que la copie peinte ou encore la copie en plâtre, pour les œuvres en trois dimensions. D'un territoire à l'autre, ces techniques et les objets qui en résultent revêtent des statuts très hétérogènes, qui ont également pu évoluer avec le temps. Les exemples de la France et de l'Allemagne donnent une idée des différences de considération de la copie au musée au XIX^e siècle et permettent de s'interroger sur le statut de l'œuvre d'art au sens large.

LA CULTURE DU MULTIPLE

Le XIX^e siècle connaît un immense progrès dans le domaine des techniques de reproduction¹. L'invention de la photographie occupe bien sûr une place centrale, et éminemment visible, dans cette évolution². Dès les années 1850, des dizaines de milliers de clichés reproduisant des monuments et des œuvres d'art fascinent une clientèle aisée qui en raffole. Des officines comme Alinari, Giraudon ou Braun enrichissent rapidement leur catalogue³; peu à peu, le coût des clichés diminue, leur impact s'étend⁴.

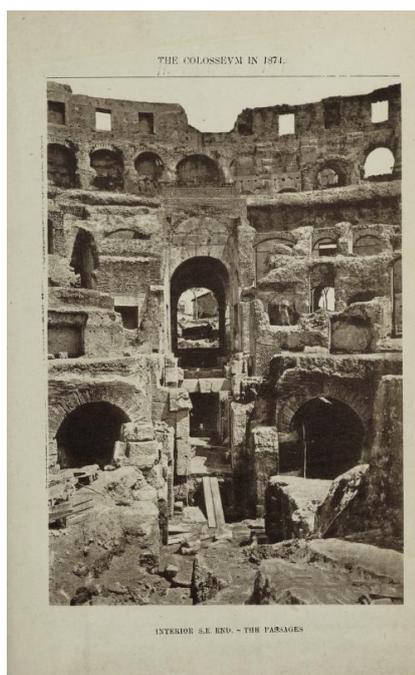
Cependant, la photographie ne résume pas à elle seule, et de loin, l'offre en reproductions. Dans une Europe qui s'est initiée à la production industrielle, la création artisanale décline; si elle ne meurt pas, elle se concentre sur la production de luxe. Les beaux-arts eux-mêmes subissent le choc d'une vaste redistribution du travail; une faille grandissante sépare, d'un côté, la peinture, qui perdure dans sa pratique séculaire, et de l'autre, la sculpture et les arts décoratifs. Car en 1834, le procédé d'Achille Collas permet de dupliquer mécaniquement les formes tridimensionnelles à toute échelle voulue⁵. Les fondeurs de bronze en profiteront de manière extensive; cette technique leur permettra de mener une politique de diffusion des sculptures d'artiste, en déclinant des originaux attractifs dans des formats divers, adaptés à toutes les bourses. Un créateur comme Auguste Rodin fera un usage massif de ce procédé. La technique de la copie en plâtre s'affine également; elle entraîne un véritable engouement pour la reproduction en trois dimensions de sculptures, et même d'architectures. Quant aux techniques de galvanoplastie, qui reposent sur l'apport de l'électricité, elles confèrent un niveau de perfection inouï aux duplications mécaniques d'œuvres sur métal; bientôt, elles sont appliquées intensivement en orfèvrerie, et jusque dans l'exécution de copies en plâtre de sculptures. La firme Elkington, en Angleterre, et la maison Christofle, à Paris, intégreront rapidement ces procédés dans leur processus de production⁶.

LE MUSÉE À L'ÈRE DE LA GLOBALISATION

Cette inventivité va trouver un champ d'application idéal dans le monde muséal. Tout au long du siècle, les États européens rivalisent d'adresse pour créer et développer leurs musées⁷. Ces institutions, autrefois vouées à servir une élite, ambitionnent à présent de s'ouvrir à un public élargi. En Grande-Bretagne, le gouvernement fait pression sur les musées nationaux pour qu'ils assurent une ouverture gratuite. En France et dans les États allemands, capitales et régions ambitionnent de posséder une infrastructure du même type⁸. Un musée comme le South Kensington Museum à Londres, qui abrite les collections d'art industriel depuis le Moyen Âge jusqu'à l'ère moderne, ouvre le soir pour attirer les ouvriers. Mais surtout, le grand musée pédagogique a pour mission de proposer une vision encyclopédique du monde à son public. Dans la seconde moitié du siècle, le British Museum, le Louvre, les musées de Munich et de Berlin déploient l'histoire des civilisations antiques dans son étendue la plus vaste devant les yeux fascinés des visiteurs. Ces derniers, qui peuvent aisément voir des photographies de monuments égyptiens, assyriens, grecs ou romains, aspirent à admirer les restes augustes de ces civilisations dans les musées qui les conservent et les exhibent. Le réseau des chemins de fer explose en France, en Grande-Bretagne et dans les États allemands, jusque dans l'empire d'Autriche. Les voyages restent onéreux pour les classes populaires, mais enthousiasment toutes sortes d'intermédiaires : journalistes, illustrateurs de livres, explorateurs ou voyageurs, rédacteurs de guides, conservateurs ou professeurs. La compagnie Cook offre ses premiers voyages organisés dès 1841. Tout naturellement, la configuration des musées sera très affectée par ces développements. La reproduction technique est plus aisée que jamais, l'espace à explorer, plus étendu que jamais. La résultante de ces deux facteurs s'imagine aisément. Le public comme les savants aspirent à inventorier cette diversité du monde dans un système de reproductions organique : encyclopédies d'art, histoires illustrées en plusieurs volumes, albums photographiques d'édition, musées où originaux et copies du monde entier réunissent le patrimoine connu, en continuelle extension, dans un univers que transforme la globalisation.

Dans ce contexte, la copie muséale va connaître une destinée riche mais complexe ; celle-ci se déploie selon quatre lignes de force principales : le matériau, la technique, le genre auquel appartient l'œuvre copiée et, enfin, la modalité programmée de la fonction assignée à la copie.

La copie va jouer un rôle considérable dans le domaine de la photographie. Un historien comme Jacob Burckhardt a collectionné les clichés d'œuvres d'art toute sa vie durant⁹. Ces photographies, montées sur tissu et enfermées dans des boîtes reliées comme des volumes, insèrent cette vaste documentation dans l'*instrumentarium* de l'historien d'art, à l'égal des livres de sa bibliothèque¹⁰. C'est en Allemagne et en Angleterre que les musées et les universités constituent les premières collections scientifiques de photographies. En Angleterre, le premier répertoire visuel des œuvres attribuées à Raphaël est établi sur ordre du prince Albert, l'époux de la reine Victoria¹¹. L'idée est de prolonger l'effort fourni par Johann David Passavant, auteur du premier catalogue raisonné scientifique de l'artiste. Cette collection appartient toujours aux collections royales. En 1867, l'antiquaire et théologien John Henry Parker (1806-1884) publie une série de photographies archéologiques sur la Rome antique¹². Cet ensemble, paru sous le titre « *The Archaeology of Rome* », compte treize volumes et 3 300 photographies [ill. 1]. On peut parler ici d'un « musée de papier » moderne. Il permet aux historiens de l'Antiquité ne pouvant se rendre à Rome de visualiser en détail le terrain de leurs études. Les premiers musées à engager un photographe sont britanniques : le British Museum emploie Roger Fenton dès 1852, de manière informelle mais régulière. Charles Thurston Thompson œuvre officiellement au South Kensington Museum (actuel Victoria and Albert Museum) depuis 1857. Les musées d'art industriel comprennent rapidement l'intérêt de l'usage systématique de la documentation photographique : cette dernière est mise à la disposition des ouvriers et des industriels, aux fins d'améliorer leur connaissance des styles et des formes légués par le passé. C'est dans



1 John Henry Parker, *The Archeology of Rome*, Oxford, J. Parker and Co., Londres, J. Murray, 1876, vol. 7, p. 83 (planche 4).

une logique identique que Jules Maciet entreprend dès 1885 une immense collection de clichés d'œuvres d'art et d'architecture¹³. Ancré dès sa naissance au musée des Arts décoratifs à Paris, ce magnifique ensemble est devenu un outil scientifique de premier plan. D'utilitaire, la collection industrielle a changé graduellement de fonction pour devenir un référentiel utile à l'histoire des formes. Le musée du Louvre conçoit tout d'abord une réticence à l'égard des photographes, dont l'appareillage volumineux constitue un danger potentiel pour les collections. Sous Napoléon III, la direction des musées refuse d'intégrer cet apport de manière officielle. Il faut attendre la III^e République pour que les premières campagnes photographiques offrent une contrepartie visuelle aux catalogues systématiques des collections. L'inventorisation du patrimoine relève de deux acteurs principaux. Dans un premier temps, il est le fait d'entreprises privées, qui ambitionnent avant tout d'enrichir leur catalogue. Une maison telle que Braun possède une offre si riche qu'elle donne lieu à la publication d'un épais catalogue numéroté. Les œuvres d'art célèbres, comme les Raphaël des *Stanze* du Vatican ou les Michel-Ange de la chapelle Sixtine, sont systématiquement « couvertes » par des campagnes ambitieuses¹⁴. Dans un second temps, après 1900, des institutions prennent la relève de cet archivage visuel. Jacques Doucet crée le premier fonds d'histoire de l'art en France, en 1908 ; celui-ci sera géré par l'université de Paris. En Allemagne, le Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte est fondé en 1913 et rattaché à l'université de Marburg.

LA COPIE DES PEINTURES DES MAÎTRES ANCIENS AU MUSÉE – UN ENJEU DIFFICILE

La copie peinte détient, au XIX^e siècle, un statut encore important, même s'il commence à évoluer. Tout un marché de la copie existe alors. Un amateur aisé, qui admire une œuvre dans un musée, en réclame parfois la copie exacte. Dans son roman *L'Américain*, Henry James dépeint un millionnaire d'outre-Atlantique qui commande la copie d'un chef-d'œuvre à une jeune artiste, dans une salle du Louvre¹⁵ ; l'homme est prêt à la payer cher. En un siècle qui a sacrifié, plus que jamais, au dogme de l'originalité, la copie des peintures des grands maîtres ne connaît aucune désaffection. Cependant, sa fonction change, dans un contexte nouveau. La photographie, à même de saisir les formes tridimensionnelles avec bonheur, échoue à traduire les couleurs, ainsi que la composition d'un tableau, jusqu'à la fin du siècle ; la découverte de l'isochromie est tardive et ne facilite qu'une meilleure traduction en noir et blanc d'un original en couleurs¹⁶.

La peinture artisanale, en revanche, maîtrise encore ce domaine. Dans les académies, l'exercice de la copie appartient au cursus classique. L'École des beaux-arts, à Paris, possède une collection de copies d'après les chefs-d'œuvre de l'art pictural¹⁷ ; cet ensemble relève d'une volonté ministérielle, celle d'Adolphe Thiers sous la monarchie de Juillet. L'idée du ministre est de mettre sous les yeux des élèves d'excellentes reproductions, exécutées par des lauréats du concours de Rome ou par des peintres spécialement appointés. Ainsi, Xavier Sigalon recevra la tâche colossale d'exécuter, sur toile, la copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange, en très grand format. L'artiste romantique y dépensera toute son énergie presque jusqu'à sa mort [ill. 2].

La copie à fonction muséale, en Allemagne aussi bien qu'en France, change lentement de signification. Jusque dans les années 1840, elle est considérée comme un outil permettant de connaître un original, en l'absence de la disponibilité de celui-ci. Lorsque la Prusse décide, en 1830, de doter Berlin d'un musée consacré à l'art, les organisateurs du projet commandent un grand nombre de copies peintes et de plâtres d'après l'antique. Peu à peu, cette politique est abandonnée. La qualité d'exécution des copies peintes varie d'un tableau à l'autre ; ce défaut majeur dicte bientôt l'idée de collectionner des originaux, et non des reproductions plus ou moins fidèles. Au Louvre, la même politique s'impose dès la fin de la monarchie de Juillet. Le Louvre, sous Napoléon III, chasse toute copie, qu'elle soit peinte ou en plâtre, de l'enceinte du musée. L'argument qui préside à cette exclusion est d'ordre esthétique. Seul l'original transmet de



2 Xavier Sigalon, d'après Michel-Ange, *Jugement dernier*, 1833
Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)
Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

manière intrinsèque la beauté d'une production artistique léguée par le temps ; le comte de Nieuwerkerke, directeur des musées impériaux sous le Second Empire, exprime des idées claires à ce sujet. Le public doit apprécier la qualité propre aux originaux, sous la houlette des conservateurs et des connaisseurs. Plus profondément, la perception des œuvres d'art s'effectue selon un paradigme nouveau, qui s'affirmera lentement au long du siècle. Dans le contexte du néoclassicisme, une théorie de la création artistique diffuse le modèle selon lequel l'œuvre d'art est considérée comme relevant d'une « idée » première, primordiale. L'exécution n'est que la mise en œuvre de cette idée. Cette valorisation excessive de l'idée sur l'exécution, fondée sur une sorte de néoplatonisme implicite, valorisait toute copie, pourvu qu'elle véhicule l'idée première sous une forme ou sous une autre. Au XIX^e siècle, cette interprétation connaît un déclin marqué. L'œuvre d'art est alors saisie comme l'articulation unique d'une idée et d'une mise en œuvre matérielle, impliquant le geste créateur, l'action créatrice, impossible à reproduire.

On peut donc dire que, dans le domaine de la peinture, les conditions de fonctionnement de la copie peinte sont définies avec une précision nouvelle. Cependant, le caractère opératoire de cette copie commence à faire problème. La qualité des photographies de tableaux s'améliore lentement ; dès 1869, la maison Braun parvient à réaliser d'excellentes reproductions des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Dix ans plus tard, les effets négatifs de la traduction des couleurs en noir et blanc sont partiellement corrigés. La photographie est donc reconnue comme un art qui « schématise » l'apparence de la peinture ; mais cette violence exercée sur les originaux les rend éminemment comparables l'une à l'autre, dans la perspective d'une analyse stylistique. La « réduction » photographique a paradoxalement hâté l'émergence de l'histoire de l'art comme histoire des formes, et comme histoire des styles, puisqu'elle extrait la forme de l'œuvre pour la mettre en exergue, dans le cadre d'un système binaire simple (noir/blanc).

En France, la création tardive d'un musée de copies traduit cette mutation à merveille. En 1873, Adolphe Thiers est le président de la toute jeune III^e République. Cet homme, qui a conservé l'idée de créer une collection publique de copies, idée initiée par lui sous la monarchie de Juillet, croit pouvoir achever son projet durant sa présidence. La direction du futur musée de copies est confiée à Charles Blanc¹⁸. Pour ce dernier, la fonction morale de l'œuvre détient une importance déterminante ; ce qui compte dans l'œuvre, c'est son contenu, l'idée qui préside à sa facture. Blanc commande un grand nombre de copies des chefs-d'œuvre les plus connus, qu'il désire installer au palais de l'Industrie. Ce musée imaginaire offrira aux classes désargentées un voyage à travers l'Europe des musées. Ne pouvant s'assurer le service d'artistes talentueux, peu intéressés par ce type de commande, Blanc doit recourir à des seconds pinceaux ; la plupart des copies proposent de mauvaises traductions de tableaux célèbres. Le projet se solde par un échec cuisant ; de fait, il constitue un anachronisme, dans la France des années 1870. Le musée, ouvert quelques semaines, est rapidement fermé et vidé.

En Allemagne, la validité de la copie peinte a donné lieu à une réflexion plus subtile, dans un pays où l'histoire de l'art est une discipline universitaire¹⁹. Il faut rappeler que la première chaire d'histoire de l'art, en Allemagne, a été fondée en 1799 pour Johann Dominik Fiorillo à Goettingen. À Bonn, à Berlin, à Munich, à Aix-la-Chapelle, à Stuttgart, se multiplient les instituts universitaires – alors que la France n'offre aucun équivalent : l'École du Louvre ne sera fondée qu'en 1882, tandis que la première chaire d'histoire de l'art ne verra le jour à Paris, à la Sorbonne, qu'en 1899, occupée par Henry Lemonnier²⁰.

Dans un contexte où l'histoire de l'art scientifique occupe une place grandissante, la copie peinte connaît une décote importante, sans être toutefois totalement exclue du musée. À Aix-la-Chapelle, la collection léguée par Franz Reiff en 1902, comportant deux cents peintures, est acceptée par le Polytechnikum. Le musée est inauguré en 1909 ; il fonctionne comme l'auxiliaire d'un enseignement ciblé d'histoire de l'art, à une époque où la reproduction colorée n'existe pas encore²¹. L'usage de cette collection est soigneusement « encadré »

par l'enseignement universitaire, même si le musée s'ouvre également au grand public. Mais dès les années 1930, ce dispositif pédagogique, jugé obsolète, amorce son déclin.

À Berlin, la question de la copie est méditée par l'un des plus grands muséologues de l'Empire allemand, Wilhelm von Bode. Ce dernier refuse l'usage de la copie moderne au musée, mais se montre favorable au recours à la copie ancienne. Pour Bode, le musée des beaux-arts moderne doit, idéalement, fournir un ensemble représentatif des grands peintres qui ont illustré l'histoire de l'art – au premier rang desquels, les peintres du Siècle d'or hollandais, les peintres allemands et flamands du Moyen Âge et de la Renaissance, et enfin et surtout, les peintres de la Renaissance italienne, depuis Giotto jusqu'à Michel-Ange. Le musée devrait posséder des spécimens de ces artistes, c'est-à-dire des œuvres qui présentent les caractéristiques types d'un artiste, ou d'une période précise de sa création. L'histoire de l'art, selon Bode, repose sur une typologie formelle rigoureuse et sur un exercice bien tempéré du comparatisme. Le musée devient un *instrumentarium* idéal où se pratique cette nouvelle science du regard appliqué à l'art. Cependant, comment posséder une peinture de Léonard, ou de Michel-Ange ? Lorsqu'il constitue la collection du musée de Strasbourg, Bode recourt donc à une stratégie habile²². Il acquiert des copies anciennes de tableaux célèbres – telle une *Vénus* du Titien [ill. 3], exécutée selon lui dans un atelier espagnol du XVII^e siècle, c'est-à-dire dans un pays où le Titien est connu depuis Charles Quint, ami de l'artiste. La copie, exécutée dans une tradition vénitienne encore vivante de la touche, documente parfaitement un original inaccessible. La même tactique touche à Léonard. Impossible d'acquérir un original de cet artiste lent à la tâche, et si obsédé par l'expérimentation technique qu'il n'a jamais su terminer un tableau. Bode acquiert donc une copie renaissante de la *Sainte Cène* de Santa Maria delle Grazie à Milan [ill. 4], exécutée par Giovanni Martino Spanzetti²³. Cette copie ancienne s'inscrit dans une tradition continue, celle de l'art renaissant. Pour compléter ce document, Bode acquiert plusieurs dessins de Giovanni Antonio Boltraffio, d'après les têtes des figures principales de la *Cène*²⁴. Exposés à côté de la copie ancienne, ces dessins offrent une idée extrêmement précise de la manière de Léonard, traduite par un de ses meilleurs disciples. D'ailleurs, dès la Renaissance tardive, la peinture de Léonard se caractérise par un état à tel point dramatique – peinte à l'huile sur un mur, elle s'écaille si rapidement que Giorgio Vasari la décrit déjà comme une ruine – que la salle 11 du musée des Beaux-Arts de Strasbourg, dès 1899, offre une idée plus juste d'une *composition* et d'un *style particulier*.

La collection de copies réunie par le comte Alfred Friedrich von Schack relève, quant à elle, d'une tout autre finalité. Créée à Munich, ouverte au public en 1865, elle est léguée par son auteur à l'empereur Guillaume II en 1894²⁵. Entre 1857 et 1894, Schack commande plusieurs copies de tableaux célèbres, italiens et espagnols. Cette collection voisine avec un ensemble de peintures allemandes contemporaines – soit 190 originaux et 85 copies. Les prix des maîtres anciens de l'école italienne, en particulier de la Renaissance, connaissent alors une telle cote que Schack ne se sent pas de force à investir dans ce domaine risqué, où pullulent les faux. Il décide de solliciter de jeunes talents allemands, tels que Hans von Marées ou Franz von Lenbach, et les envoie copier en Italie les plus beaux tableaux de la Renaissance. Chaque copie est encadrée par une moulure qui imite celle de l'original au plus près. Schack recherche tout particulièrement les chefs-d'œuvre peu accessibles, afin d'offrir à son public la connaissance médiante de tableaux peu connus. Ce corpus fonctionne comme un canon offert aux jeunes artistes, et à l'admiration du public – canon que Schack veut croire immortel, sans cesse à méditer. Mais surtout, Schack vit à une époque où la restauration de tableaux devient une technique muséale, appliquée avec système aux collections mises à disposition du public. Épouvanté par des pratiques qui causent parfois la défiguration des originaux, il conçoit alors sa collection comme un véritable conservatoire, qui permettra d'admirer des chefs-d'œuvre avant leur destruction inéluctable aux mains des restaurateurs contemporains. Avec Schack, le musée de copies se comprend comme le dépositaire de l'image, à jamais préservée, de



3 Copie d'après Titien, *Danaé*, XVII^e siècle
Huile sur toile, 137 x 200 cm, acquis en 1893
Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
© Musées de Strasbourg. Photo: M. Bertola



4 Copie d'après Léonard de Vinci, *La Cène*,
XVI^e siècle
Huile sur bois, 31 x 78 cm, acquis en 1892
Musée des Beaux-Arts de Strasbourg
© Musées de Strasbourg. Photo: M. Bertola

chefs-d'œuvre qui ne cessent de s'altérer avec le temps, et sous le scalpel de restaurateurs criminels. L'art est ici pensé dans son rapport au déclin inéluctable de toute matière. Le comte songe également à raviver la tradition qui commence à disparaître chez les jeunes artistes contemporains : la copie d'étude. De fait, il rencontrera des difficultés croissantes à trouver des peintres doués et séduits par son entreprise – une entreprise qui se caractérise par son conservatisme. La donation de sa collection à l'empereur Guillaume II, antimoderne virulent en art, confèrera à celle-ci un prestige qui la sauvera pour longtemps – elle existe encore aujourd'hui.

LA COPIE EN TROIS DIMENSIONS : ANGLETERRE, FRANCE, ALLEMAGNE

La duplication des monuments en trois dimensions – statues, bas-reliefs, architectures – connaît un essor extraordinaire au XIX^e siècle²⁶. Cet essor s'explique par un faisceau de causes. Tout d'abord, les musées et les « shows » d'architecture et de sculpture, qui reposent sur l'effet d'immersion du spectateur, recueillent un grand succès. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir, de 1795 à 1816, a drainé une immense quantité de visiteurs. Le conservateur exposait dans un ancien monastère parisien – le couvent des Petits-Augustins, site actuel de l'École des beaux-arts – des monuments français récupérés ou arrachés à leur contexte original ; mis en scène de manière pittoresque, ils transportaient les visiteurs dans le Moyen Âge le plus reculé, dans les périodes les plus brillantes de la Renaissance au XVIII^e siècle²⁷. Les Britanniques reprennent cette muséographie immersive, en la mettant au service d'une collection entièrement composée de copies²⁸. Fondé en 1854, le Crystal Palace de Sydenham présente une architecture de verre et de fonte – celle-là même qui a abrité l'Exposition universelle de Londres en 1851²⁹. Ce spectacle payant permet aux visiteurs de s'immerger dans des cultures antiques distinctes : le site principal d'Abou Simbel, en Égypte, et l'Alhambra de Grenade, notamment, y sont minutieusement reconstitués. Chaque salle évoque une grande civilisation, à l'aide de reproductions en plâtre exécutées d'après les plus beaux monuments, sculptures ou architectures, propres à illustrer la Grèce, Rome, Byzance, etc. Ce spectacle recueille un succès immense auprès de la population européenne. Le choix des créateurs est clair : il ne s'agit pas de former des spécialistes, mais de séduire les masses.

Par ailleurs, des corps spécialisés de praticiens vont réclamer un musée plus orienté sur l'initiation à la typologie de l'art national. En 1851, l'architecte George Gilbert Scott, quelques collègues et John Ruskin fondent l'« Architectural Museum³⁰ ». Leur but est distinct de celui qui préside au Crystal Palace : offrir un ensemble solide de modèles tirés de l'architecture, comme de la sculpture médiévale, surtout britannique – un domaine négligé, alors, par le British Museum. Cette collection réunit des spécimens – des fragments de sculptures, d'architectures gothiques censés initier les jeunes architectes à un vocabulaire permettant d'asseoir le Gothic Revival sur des bases solides, celles d'un passé architectural réduit en système. Le South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum), quant à lui, naît en 1857 sur l'ambition d'industriels – leur but est de constituer une collection de formes propres à inspirer la production industrielle moderne, dont les créations pèchent, aux yeux des fondateurs du musée, par leur pauvreté esthétique³¹. Au fil du temps, cette ambition croît ; le musée devient un antre où l'histoire de l'art est déployée dans toute son ampleur, par le biais de sculptures, d'ornements architecturaux originaux, mais aussi de reproductions en plâtre. En 1867, le South Kensington Museum parvient même à convaincre le gouvernement britannique d'initier un accord international, aux fins de renforcer l'échange de plâtres d'après les plus beaux monuments du monde³². Cette initiative, d'une ambition inouïe, favorisera le musée. En 1873, une part importante du South Kensington Museum est exclusivement consacrée aux moulages d'après les grands monuments de l'histoire de l'art : on y admire des reproductions du *David* de Michel-Ange [ill. 5], de la *Porte du Paradis* de Lorenzo Ghiberti et du *Portico de la Gloria* de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, grandeur nature... À la fin du XIX^e siècle, le musée se recentre



5 Anonyme, Reproduction du *David* de Michel-Ange au South Kensington Museum, vers 1860

© Victoria and Albert Museum, London.
Museum no. MA/32/3

cependant sur l'acquisition d'œuvres originales. La collection de plâtres est critiquée pour son caractère cumulatif et peu organique. Elle sera cependant préservée.

La France et l'Allemagne sont les deux pays qui parviennent à théoriser la pertinence de la copie tridimensionnelle dans sa plus grande richesse. L'idée centrale est de séparer copies et originaux, et d'offrir dans le musée de copies un dispositif à but scientifique, qui vise à former l'œil, à développer une histoire de l'art de pointe.

En France, l'Exposition universelle de 1878 a lieu au palais du Trocadéro, construit pour l'occasion. Une section importante de celle-ci présente une rétrospective de l'art français, enrichie de prêts d'œuvres originales et de reproductions en plâtre. Le désir naît de pérenniser ce principe. Eugène Viollet-le-Duc lance l'idée d'un musée de la sculpture comparée, reprenant ainsi un vieux projet. Il rêve d'un musée capable de faciliter la comparaison rationnelle des systèmes de représentation caractéristiques, en sculpture, des différentes civilisations³³. Le musée fondé en 1882 devra se concentrer sur l'art monumental français. Il en propose une étude systématique, en confrontant des copies de monuments qui entretiennent des rapports stylistiques ; cette comparaison stylistique permet de diviser le patrimoine français en périodes et en écoles, de l'époque romane jusqu'au XIX^e siècle. Une publication, abondamment illustrée de photographies de qualité, accompagne ce musée scientifique³⁴.

Sur le territoire germanique, c'est le monde universitaire qui va promouvoir un musée de copies à but scientifique. Il est le fait de l'université de Bonn, dès 1819. Après 1815, la Prusse accélère la réforme des institutions scientifiques, qui avait déjà permis la création de l'université de Berlin. À l'université de Bonn, le premier professeur d'archéologie, Friedrich Gottlieb Welcker, réunit un musée de copies d'après des antiques célèbres, dans l'enceinte même de l'université³⁵. Ce musée répond à un but extrêmement précis : permettre le développement d'une archéologie nouvelle, capable de reconstituer, au terme d'une démarche philologique, la forme originale des grandes statues de l'Antiquité. En effet, la plupart des originaux grecs avaient disparu ; leur forme ne survivait que dans des copies romaines parfois approximatives, mais surtout, abusivement restaurées depuis la Renaissance. La science archéologique nouvelle se veut expérimentale. Elle s'applique à définir les types antiques qui ont présidé à la facture des sculptures des dieux et des hommes. Elle cherche dans des représentations antiques – par exemple, sur des monnaies – l'évidence visuelle qui permet de recomposer l'aspect primitif de sculptures célèbres, aspect déformé par le temps. Au musée universitaire, on restitue des œuvres, des groupes sculptés, des cycles entiers qui ornaient des temples. Le plâtre sert à visualiser ces reconstructions et à en valider les hypothèses. Les grandes universités allemandes se doteront de ces laboratoires ; un conservateur de musée passionné d'archéologie, Georg Treu, créera même un vaste musée scientifique de ce type à l'Albertinum³⁶. Au fur et à mesure des découvertes effectuées, les modèles de plâtre sont détruits, corrigés, amendés, pour refléter le dernier état d'une science en progrès.

Ce modèle suscite rapidement une grande émulation en France, dans le milieu universitaire. Maxime Collignon, un jeune archéologue, est envoyé en mission en Allemagne en 1880, pour y investiguer l'état de la discipline archéologique. Il ne tarde pas à découvrir une science très avancée, du point de vue méthodique, et qui a su se constituer des outils de premier plan³⁷. Son rapport, publié en 1882, énonce les qualités de l'enseignement de l'archéologie de type germanique – un enseignement qui vise une familiarisation extensive des étudiants avec des originaux conservés dans les collections universitaires. De plus, en Allemagne, il est principe admis « qu'une chaire d'archéologie doit être pourvue d'une collection de moulages, comme une chaire de chimie doit être complétée par un laboratoire³⁸ ». Collignon, devenu professeur à l'université de Bordeaux, parviendra à créer la première collection française de ce type dès 1886³⁹. L'université de Strasbourg, créée dans l'Alsace sous contrôle allemand, comportera également un tel laboratoire ; son musée reçoit l'un des premiers plâtres d'après une figure de l'*Autel de Pergame*, un monument grec



6 Musées des moulages de l'université de Strasbourg, entre 1884 et 1897
Strasbourg, bibliothèque de la Maison interuniversitaire des Sciences de l'Homme – Alsace
© Service Commun de la Documentation de l'Université de Strasbourg

remonté en entier dans le musée d'archéologie de Berlin⁴⁰. Après la libération de l'Alsace en 1918, ce musée universitaire et son laboratoire archéologique seront appréciés par les savants français. Dès 1890, Montpellier inaugure son musée de moulages au palais de l'université, toujours sur le modèle allemand.

CONCLUSION

L'étude comparée de l'exercice de la copie en France et en Angleterre constitue un thème de recherche complexe mais passionnant. Toute analyse de ces phénomènes réclame une restitution du contexte européen dans lequel s'insèrent de nouvelles pratiques de la copie. On l'a vu, l'Angleterre a joué un rôle important dans le travail de la copie, au point que les traditions française et germanique demeurent incompréhensibles sans ce *tertium quid* indispensable. En outre, l'étude de la copie ne peut faire l'économie de ses fonctionnalités diverses, dans le cadre d'une histoire des publics du musée et d'une histoire des sciences. Cette approche, enfin, doit faire justice au caractère « intermédiaire » de l'histoire de la copie au XIX^e siècle⁴¹. Chaque technique de reproduction produit un impact sur les autres techniques ; la somme de leur interaction constitue l'objet de l'historien contemporain.

- 1 Pascal Griener, *Pour une histoire du regard. L'expérience du musée au XIX^e siècle*, Paris, Hazan/Éditions du Louvre, « La Chaire du Louvre », 2017.
- 2 Nicola Gronchi, *La Fotografia come mezzo di riproduzione delle opere d'arte. Storia, critica e tecniche della fotografia d'arte letta attraverso le immagini di Alinari, Brogi e Anderson*, Ariccia, Aracne, 2016.
- 3 Ulrich Pohlmann et Paul Mellenthin (dir.), *Adolphe Braun. Une entreprise photographique européenne au 19^e siècle*, cat. exp., Colmar, musée d'Unterlinden, 2018 ; Maureen C. O'Brien et Mary Bergstein (dir.), *Image and Enterprise. The Photographs of Adolph Braun*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
- 4 Voir le magnifique livre d'Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven, Yale University Press, 1994.
- 5 Sur ce procédé, voir Florence Rionnet, *Les Bronzes Barbedienne. L'œuvre d'une dynastie de fondeurs (1834-1954)*, Paris, Arthena, 2016, p. 27-30.
- 6 Voir *Reproductions in Metal. List of Objects of Art Reproduced in Metal by Various Processes, as they Appear in the South Kensington Museum*, Londres, HMSO, 1881. Les archives Elkington sont conservées au Victoria and Albert Museum, Londres, AAD 1979/3 et 1998/6. Sur la maison Christofle, voir Christofle, *150 ans d'existence*, cat. exp., Loches, Logis royal du château, 1981.
- 7 Carole Paul (dir.), *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th and Early 19th Century Europe*, Los Angeles, Getty Publications, 2012.
- 8 Chantal Georgel (dir.), *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, cat. exp., Paris, musée d'Orsay, 1994 ; James J. Sheehan, *Museums in the German Art World. From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- 9 Marc Sieber, « Wo ich nicht von der Anschauung ausgehen kann, da leiste ich nichts: Jacob Burckhardt und die Photographie », dans Christine Tauber (dir.), *Jacob Burckhardt. Die Kunst der Male- rei in Italien*, Munich, C. H. Beck, 2003, p. 7-19 ; Anthony J. Hamber, « A Higher Branch of the Art ». *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996 ; Costanza Caraffa (dir.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Munich/Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011.
- 10 Pascal Griener, *La République de l'œil. L'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, « Collège de France », 2010, p. 7 et ss.
- 11 Anne M. Lyden (dir.), *A Royal Passion. Queen Victoria and Photography*, cat. exp., Los Angeles, Getty Center, 2014, p. 119-120 ; Jennifer Montagu, « The Ruland/Raphael Collection », *Visual Resources*, 1986/3, p. 167-183.
- 12 *The Fascination with the Past. John Henry Parker's Photographs of Rome*, cat. exp., San Bernardino, University Art Gallery, California State University, 1991.
- 13 Jérôme Coignard, *Le Vertige des images. La collection Maciet*, Paris, UCAD, 2002.
- 14 Philippe Jarjat, « Photographier les fresques de Raphaël au Vatican en 1869. Histoire et usages des images d'Adolphe Braun », *Studiolo*, n° 3, 2005, p. 219-246 ; Anthony Hamber, « Photography in Nineteenth-Century Publications », dans Thomas Frangenberg et Rodney Palmer, *The Rise of the Image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, Londres, Routledge, 2016, essai n° 7 ; Lucy Hartley, *Democratising Beauty in Nineteenth-Century Britain. Art and the Politics of Public Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 160 et ss.
- 15 Henry James, *The American*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 1877.
- 16 Bernard Berenson, « Isochromatic Photography and Venetian Pictures », *Nation*, vol. 57, n° 1480, novembre 1893, p. 347 ; Helene E. Roberts (dir.), *Art History Through the Camera's Lens*, Londres, Routledge, 2013.
- 17 Paul Duro, « The Lure of Rome. The Academy Copy and the Academie de France in the Nineteenth-Century », dans Rafael Cardoso Denis et Colin Trodd (dir.), *Art and the Academy in the Nineteenth-Century*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 133-149.
- 18 Henri Delaborde, « Le Musée des Copies », *Revue des deux mondes*, 1er mai 1873, p. 209-218. Voir Pierre Vaisse, « Charles Blanc und das Musee des Copies », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 39 (1976), p. 54-66, article très factuel ; plus intéressant, Paul Duro, « Le Musée des Copies de Charles Blanc à l'aube de la III^e République », *Bulletin de la Société de l'art français*, 1985, p. 283-313. Elisa Rodriguez-Castresana rédige une thèse de doctorat à l'université de Neuchâtel sur ce sujet.

- 19** Anette Strittmatter, *Das « Gemäldekopieren » in der deutschen Malerei zwischen 1780 und 1860*, Münster, LIT, 1998 ; Ilka Voermann, *Die Kopie als Element fürstlicher Gemäldesammlungen im 19. Jahrhundert*, Berlin, Lukas Verlag, 2012.
- 20** Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Francfort, Suhrkamp, 1979 ; Karl Möseneder, « Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft », dans Klaus P. Hansen (dir.), *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften. Eine Passauer Ringvorlesung*, Tübingen, Gunter Narr, 1993, p. 59-80 ; Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Comité des travaux historiques et scientifiques, 1998.
- 21** Martina Długaiczak, « Von der "Grand Tour en miniature" zum Avant-gardischen "Sonderfall". Das Reiff-Museum der Technischen Hochschule in Aachen », dans Dominik Gross et Stefanie Westermann (dir.), *Vom Bild zur Erkenntnis ? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften*, Cassel, Kassel University Press, 2007, p. 61-92. Sur cette collection, voir Martina Długaiczak, Marina Witt et Alexander Marksches, *Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht. Das Reiff-Museum der RWTH Aachen*, cat. exp., Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig Museum, 2007-2008.
- 22** Pascal Griener, « Wilhelm Bode à Strasbourg, ou le despotisme éclairé », dans Roland Recht et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *Laboratoire d'Europe, Strasbourg 1880-1930*, cat. exp., Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 2017, p. 154-169.
- 23** Alain Roy et Paula Goldenberg, *Les Peintures italiennes du musée des Beaux-Arts. xv^e, xvii^e et xviii^e siècles*, Strasbourg, Éditions des Musées de Strasbourg, 1996, cat. 39, p. 66. Attribué à Giovanni Martino Spanzetti par Berenson.
- 24** Carmen C. Bambach (dir.), *Leonardo Da Vinci, Master Draftsman*, cat. exp., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 182.
- 25** Voir Andrea Pophanken, *Graf Schack als Kunstsammler. Private Kunstförderung in München (1857-1874)*, Munich, Scaneg, 1995 ; Eva Chrambach et Alfred Friedrich von Schack, *Neue Deutsche Biografie*, t. XXII, Berlin, Duncker & Humblot, 2005, p. 492-493.
- 26** Trevor Fawcett, « Plane Surfaces and Solid Bodies. Reproducing Three-Dimensional Art in the Nineteenth-Century », *Visual Resources*, IV/1, 1987, p. 1-23.
- 27** Geneviève Bresc-Bautier et Béatrice de Chancel-Bardelot (dir.), *Un musée révolutionnaire. Le musée des Monuments français d'Alexandre Lenoir*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 2016.
- 28** Pascal Griener, *Pour une histoire du regard... op. cit.*
- 29** Jan Piggott, *Palace of the People. The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*. Londres, C. Hurst, 2004.
- 30** Isabelle Flour, « "On the Formation of a National Museum of Architecture": The Architectural Museum versus the South Kensington Museum », *Architectural History*, vol. 51 (2008), p. 211-238. Ce musée sera finalement intégré au South Kensington Museum.
- 31** Julius Bryant (dir.), *Designing the V&A. The Museum as a Work of Art (1857-1909)*, Londres, V&A Publishing, 2017 ; Brenda Richardson et Malcolm Baker (dir.), *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, cat. exp., Londres, Victoria and Albert Museum, 1999.
- 32** Henry Cole, *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of All Countries*, 1867.
- 33** Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Musée de la sculpture comparée appartenant aux divers centres d'art et aux diverses époques. 1^{er} rapport*, Paris, Bastien et Brondeau, 1879, préambule. Sa première idée remonte à 1855.
- 34** Caecilia Pieri (dir.), *Le Musée de Sculpture comparée. Naissance de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001 ; Simon Texier, *L'Architecture exposée. La Cité de l'architecture et du patrimoine*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 2009.
- 35** Wolfgang Ehrhardt, *Das Akademische Kunstmuseum der Universität Bonn*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1982. Sur les anciennes collections d'antiques avant l'ère des instituts d'archéologie, voir Alexis Joachimides, Charlotte Schreiter et Rüdiger Splitter, *Auf dem Weg zum Museum. Sammlung und Präsentation antiker Kunst an deutschen Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts*, Cassel, Kassel University Press, 2016.
- 36** Kordelia Knoll, Gudrun Elsner et Georg Treu, *Das Albertinum vor 100 Jahren--die Skulpturensammlung Georg Treus. Zur Erinnerung an die Eröffnung der Sammlung der Originalbildwerke am 22. Dezember 1894*, cat. exp., Dresde, Albertinum, 1994.
- 37** Le modèle allemand rencontrera une certaine résistance en France : Éric Perrin-Saminadayar, « Les résistances des institutions scientifiques et universitaires à l'émergence de l'archéologie comme science », dans *Rêver l'archéologie au XIX^e siècle. De la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, « Mémoires Centre Jean Palerne », 2001, p. 47-64.
- 38** Maxime Collignon, « L'enseignement de l'archéologie classique et les collections de moulages dans les universités allemandes », dans *Revue internationale de l'enseignement*, Paris, Société de l'enseignement supérieur, 1882, vol. 2, p. 256-270. Voir Soline Morinière, « Les gypsothèques universitaires, diffusion d'une Antiquité modèle », *Anabases*, 18/2013, p. 71-84.
- 39** Soline Morinière, « La collection de moulages de l'université de Bordeaux, première gypsothèque universitaire française ? », *In situ [en ligne]*, 28/2016, mis en ligne le 10 mars 2016, consulté le 01/09/2019.
- 40** Jean-Yves Marc, « Le musée de l'Institut d'archéologie classique », dans *Laboratoire d'Europe... op. cit.*, p. 248-257.
- 41** Par exemple, Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1994 ; Robert Martin Verhoogt, *Art in Reproduction. Nineteenth-Century Prints after Lawrence Alma Tadema, Josef Israels and Ary Scheffer*, Amsterdam, University Press, 2007.