

**Copie et interprétation des modèles français dans la peinture religieuse espagnole.
Une révision du statut de la copie**

Frédéric JIMÉNO*

La copie n'est pas une pratique homogène, et l'usage que le copiste fait du modèle permet de caractériser le type de relation qu'il entretient avec l'original. À ce titre, il est intéressant de constater qu'il existe en Espagne un type de copie dans lequel les peintres rassemblent différents modèles copiés et interprétés, associés souvent à des parties originales. Cette pratique de la peinture met en lumière une hiérarchie dont le principe fondateur n'est pas seulement les genres, mais la capacité du peintre à utiliser le modèle, tel que Francisco Pacheco et Jusepe Martínez l'ont expliqué dans le courant du XVII^e siècle. Le fait de prendre une copie de Simon Vouet pour exemple n'est pas seulement un prétexte, dans les faits, les modèles français ont surtout été diffusés par la gravure, et il est toujours intéressant de rappeler que leurs créateurs étaient, dans la plupart des cas, inconnus des Espagnols. Il ne peut donc pas être question ici d'acculturation mais plutôt d'appropriation de compositions. L'étude d'une copie nous engageant ici à enrichir la définition traditionnelle de la copie.

Un type récurrent de copie en Espagne

En 1788, Miguel Monterde y López de Ansó écrit qu'il y avait dans le village de Viver-de-la-Sierra, « un ancien sanctuaire de Notre-Dame appelé du Prado, très couru, avec une maison commode pour se loger, qui a été reconstruit ces dernières années et doté de lampes en argent [par] don Juan-Antonio Melus son patricien¹ ». Il s'agit d'un petit sanctuaire construit aux abords d'un bourg situé en Aragon ; il bénéficia d'importants travaux à la fin du XVIII^e siècle. Le

* Docteur en Histoire de l'art, chargé d'enseignement en histoire de l'art à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Contact électronique : frdjimeno@gmail.com.

¹ M. Monterde y López de Ansó, *Ensayo para la descripción geográfica, física y civil del corregimiento de Calatayud*, Calatayud, Centro de estudios Bilbilitanos de la Institución « Fernando el Católico », 1999, p. 57 (1^{re} éd. 1788).

sanctuaire possède deux grandes toiles de mêmes dimensions et agrémentées de cadres identiques taillés et dorés¹.

Celui représentant *L'Adoration des bergers*² (fig.1) copie partiellement *La Nativité aux anges* peinte par Simon Vouet³. Le copiste put connaître le modèle grâce à la gravure de Pierre Daret⁴. On aperçoit au centre de la composition les cinq figures copiées du maître français soit l'Enfant Jésus, la Vierge, saint Joseph et deux anges. La partie droite de la composition copie un modèle que nous n'avons pas identifié. La toile est dominée par des éléments architecturaux interprétant, en partie, le modèle de Vouet. Un bœuf, peut-être lui aussi une copie, se situe sur le côté gauche. La partie centrale, plus haute, est occupée par une gloire d'anges qui semble inventée par le copiste.

Le peintre anonyme utilise donc trois modèles qu'il juxtapose, assez maladroitement d'ailleurs. La partie centrale où se situent la Sainte Famille et le premier berger a des gammes de couleurs plus froides et lumineuses, le visage de la Vierge est émaillé. Les autres figures, dans une certaine obscurité, supportent des contrastes de lumière plus forts. L'Enfant Jésus est la source de lumière de la composition dont le message nous semble clair : Dieu illumine le monde de sa Grâce et le premier berger est déjà converti. Les autres figures, dans le doute de ce qu'elles doivent faire, observent la scène. Les nuances chromatiques ne correspondent pas à celles des modèles utilisés et en particulier à celui de Vouet mais au message que le tableau doit transmettre. Une telle composition implique que le peintre sélectionnait ses modèles en fonction du sens qu'il souhaita apporter à son œuvre et non par rapport aux auteurs eux-même. Un modèle plus naturaliste pour les bergers, les pèlerins devant s'identifier à ces figures, une composition de Vouet pour la Sainte Famille.

¹ Bibliographie : F. Abad Ríos, *La provincia de Zaragoza*, Madrid, C.S.I.C., 1957, t. 1, p. 426 : les modèles utilisés n'ont pas été identifiés. J. Laborda Yneva, *Restauración del patrimonio histórico en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación, 2000, p. 400-401 : idem. F. Jiménez, J. C. Lozano, « La influencia francesa en la pintura española del siglo XVII : el caso aragonés », dans Actas XII Jornadas internacionales de historia del arte, *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 22/26-11-2004, Madrid, C.S.I.C., 2005, p. 354, note 46 : le modèle de Simon Vouet a été identifié.

² Anonyme, *Adoration des bergers*, milieu du XVIII^e siècle, huile sur toile, 250 (350 dans la partie centrale) x 450 cm, Viver-de-la-Sierra (province de Saragosse), ermitage Notre-Dame-du-Prado.

³ Simon Vouet (1590-1649), *La Nativité aux anges*, avant 1639, huile sur toile, Paris, tableau titulaire du maître-autel de l'église conventuelle des Carmélites de la rue Chapon à Paris, détruit en 1944.

⁴ Pierre Daret (1610-1675/1678), selon un modèle de Simon Vouet (1590-1649), *La Nativité aux anges*, 1639, burin, 400 x 318 mm, Paris, B.N.F., D.E.P., Ed 39a.

Ce tableau est un exemple fort intéressant pour nous, d'une part le peintre juxtapose plusieurs modèles qu'il a choisis en fonction du sens donné au tableau, de l'autre, si le peintre est capable de copier des modèles d'autrui, il ne sait pas les agencer d'une manière cohérente.

Le statut du modèle dans la peinture espagnole

Ce tableau correspond, selon les théories de Francisco Pacheco (1564-1654), à la deuxième étape dans l'évolution de la carrière d'un peintre, à moins qu'il ne s'agisse pour lui que d'un aboutissement. Pacheco, dans *El arte de la pintura*, décrit trois types de peintres : les « apprentis », les « profiteurs » et les « accomplis »¹. Au sujet des « profiteurs », il écrit :

« [...] l'esprit du peintre va de l'avant vers le deuxième degré de ceux qui tirent profit, ayant de nombreux modèles d'hommes excellents, tant en estampe comme en dessin, leur offrant l'occasion de faire une toile, il s'attarde à composer, de diverses choses, de différents artistes, un bon ensemble ; prenant d'ici la figure, de l'autre côté le bras, de celui-ci la tête, de celui-là le mouvement, de là la perspective et l'architecture, d'ici le paysage ; élaborant un ensemble qui vient à dissimuler certaines fois l'origine de cette disposition qu'il perçoit comme une création propre ce qui en vérité appartient à autrui². »

Pacheco désignait donc par « profiteurs » les artistes qui copiaient, interprétaient et plagiaient les modèles d'autrui, afin d'élaborer une œuvre qui devienne un ensemble cohérent. Pour Jusepe Martínez (1600-1682), qui divisa la peinture en trois niveaux explicatifs, ceux du deuxième, « les praticiens et les libéraux », étudiaient et dessinaient les modèles des grands maîtres, pouvant ainsi concevoir n'importe quel type de tableau. Toutefois, ils étaient meilleurs dans de grandes compositions, peintes prestement, avec de nombreux ornements et moult figures³. Une division de la peinture qui semble s'inspirer de celle proposée par Vicente Carducho⁴.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, le discours sur le statut de la copie ne semble guère évoluer. Pour l'exemple, Diego Antonio Rejón de Silva dans son *Diccionario de las nobles*

¹ F. Pacheco, éd. de B. Bassegoda i Hugas, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 265 (1^{re} éd. Séville 1641).

² *Ibid.*, p. 269.

³ J. Martínez, éd. de M. E. Manrique Ara, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 211-212 (1^{re} éd. 1854). Le manuscrit est daté vers 1675.

⁴ V. Carducho, éd. de Francisco Calvo, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Turner, 1979 (1^{re} éd. 1633).

artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores, distinguait le tableau original, la réplique et la copie¹. Un original était : « une œuvre inventée par un artiste et conclue parfaitement². » Copier, c'était « imiter exactement une autre peinture, un dessin original ou un dessin d'architecture³. » Rejón de Silva définit les mots « copie » et « copieur » de la même manière. L'auteur définit les mots « imiter » et « réplique. » Imiter, c'est « faire une œuvre qui ressemble en quelque chose à celle d'un autre artiste ou suivre son style particulier, sa manière⁴. » Rejón de Silva distinguait la copie de la réplique : « La copie que fait un artiste d'une de ses œuvres originales. Original, elle l'est vraiment [...] même si l'auteur la répète plusieurs fois [...], elle n'est jamais une copie mais une réplique⁵. »

Il considérait le peinture d'histoire comme synonyme de qualité: « le degré le plus sublime pour un professeur, puisque peindre un tableau d'histoire est le plus difficile en art. Le peintre d'histoire est obligé de savoir tout faire⁶. » Pourtant, la copie n'était pas une négation du statut libéral de la peinture, il s'agissait d'une pratique qui existait et que l'on devait prendre en compte.

Il y a, en effet, dans ces citations, une nécessité de justifier l'existence de la copie dans une communauté qui souhaitait obtenir le statut de profession noble et libérale ; ce que Jusepe Martínez et les peintres aragonais obtinrent en 1677⁷, les Espagnols dans leur ensemble en 1785⁸. On peut penser aussi que dans une Espagne où la hiérarchie des genres ne permet pas de situer les artistes les uns par rapport aux autres, ils sont presque tous peintres d'histoire, ce nouvel ordre permet de les distinguer selon l'usage qu'ils font des modèles. Notre tableau, la copie et l'interprétation de façon générale, permettant ainsi de mieux saisir la culture visuelle que purent acquérir les Espagnols à l'époque ainsi que le rôle de la gravure et notamment la française dans ce processus⁹.

¹ D. A. Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*, Segovia, Antonio Espinosa, 1788 (éd. fac-similé, s. l., Trigo, 1996).

² *Ibid.*, p. 152.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 121.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

⁶ *Ibid.*, p. 164.

⁷ M. E. Manrique Ara, « De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la *ingenuidad* de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677 », *Artigrama*, n° 13, 1998, p. 277-293.

⁸ Sur la question : J. Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación, 1995.

⁹ À ce sujet, un travail sur l'Andalousie a déjà été publié : B. Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998.

Dans le cas présent, le fait d'avoir choisi un modèle de Simon Vouet n'est pas dû à la possible renommée d'un peintre qui n'en avait guère en Espagne¹. On ne peut pas parler non plus d'acculturation envers la peinture française dans la mesure où les Espagnols ne la connaissent, dans la majorité des cas, que grâce à la gravure. Il est d'ailleurs intéressant de constater que bien des fois, on observe un usage de modèle français pour les compositions, et une acculturation parfois plus italienne, dans la technique ou les gammes de couleurs employées. Notre tableau resitué dans son contexte théorique et pratique nous permet ainsi de proposer une modification à la définition de la copie.

Reconsidérer la définition traditionnelle de la copie

La question de la copie a donné lieu à des études ponctuelles. Parmi elles, un numéro de la *Revue de l'art* lui a été consacré en 1973. Malgré tout, aucune définition satisfaisante n'y est proposée, si ce n'est, par exemple à propos de « l'âge classique », cette approche laconique : « La copie, qui est la reproduction d'une œuvre particulière, est [...] élargie jusqu'au *pastiche* qui est l'imitation d'un style². » Or, interpréter revient-il à reproduire ? Plus prolixe, Maxime Préaud propose comme définition : « Une copie est une nouvelle production (une re-production) d'un objet donné comme modèle et exécutée avec l'intention qu'elle soit identique dans le plus grand nombre de points qu'il est possible à cet objet modèle », et précise : « Pour être une copie, cette re-production doit être exécutée dans les mêmes matériaux que l'objet modèle et dans des conditions qui soient les plus proches qu'il est possible de celles qui ont présidé à l'élaboration de l'objet modèle. Ainsi ne peut-on faire une copie d'une peinture que par une autre peinture, d'une sculpture que par une autre sculpture, d'une estampe que par une autre estampe. Une estampe d'après une peinture s'appelle une interprétation³ » Une telle définition nécessite, selon nous, d'être débattue.

La différence essentielle que l'on perçoit avec la définition proposée par Maxime Préaud se situe dans la volonté des Espagnols de « re-produire » à l'identique. Dans la majorité des cas

¹ Sur la diffusion des modèles de Simon Vouet en Espagne : F. Jiménez, « La influencia de Simon Vouet en Goya y sus contemporáneos », J.-C. Lozano (dir.), *Goya y el oratorio de los condes de Sobradiel*, Zaragoza, Museo de Bellas-Artes, diciembre 2006-febrero 2007, Zaragoza, Gobierno de Aragon, 2006 (sous presse).

² F. Chamoux, T. Velmans, L. Grodecki *et al.*, « Copies, répliques, faux », *Revue de l'art*, n° 21, 1973, p. 5-31.

³ M. Préaud, « Essai de définition de la copie en matière d'estampe », *Nouvelles de l'estampe*, n° 179-180, 2001-2002, p. 7-12.

inventoriés dans notre étude¹, les copistes utilisent des gravures et se limitent à copier la composition. Le fait d'utiliser un intermédiaire – la gravure – pour copier un modèle peint impliquent l'usage d'un support qui n'est pas une « re-production » servile de son modèle.

La gravure d'interprétation est un art à part entière : le fait qu'il s'agisse de deux techniques différentes implique que le graveur se doive d'interpréter, par des critères personnels, une œuvre peinte qu'il ne peut pas complètement « re-produire »¹. Malgré tout, la volonté de « re-produire » à l'identique existe, même si les graveurs prennent des libertés à l'égard de leur modèle. Par contre, ils ne peuvent que traduire les effets de la couleur et de la lumière et cette interprétation personnelle du modèle existe grâce à la capacité de l'artiste à faire des choix techniques et esthétiques.

Les Espagnols utilisent donc quelques éléments de la composition, parfois l'ensemble, mais la modifient systématiquement, en y incluant des motifs de leur invention ou d'autres modèles. Néanmoins, ces œuvres ne peuvent être dénommées seulement des « interprétations », car l'intention de reproduire à l'identique y est récurrente et non celle d'interpréter, qui n'implique pas l'exactitude.

La plupart des œuvres que nous avons catalogué copient et interprètent deux modèles distincts, une peinture et une gravure, et cette ambivalence impliquent quelques précisions. Il serait d'ailleurs intéressant de proposer un vocabulaire plus précis qui prenne en compte cette diversité dans l'usage de la copie. Ainsi, si les spécialistes de la gravure se refusent avec raison à utiliser le terme de copie pour définir la gravure d'interprétation, il est bien question de la copie d'une composition qui interprète les éléments qu'elle ne peut reprendre littéralement. Notre propos est assez semblable dans la mesure où un peintre copie une peinture par l'intermédiaire d'une gravure : il copie littéralement ou partiellement une composition et interprète les éléments qu'il ne peut reprendre pour des raisons de différences de technique ou de support. Le terme que nous employons pour définir ce type d'œuvres, une copie d'interprétation, peut associer cette divergence avec une certaine justesse. Avons-nous peut-être trop négligé le rôle du graveur dans ce processus ? Probablement, mais dans les faits, cette association de la peinture et de la gravure n'a pas nécessairement la même influence. Dans bon nombre de cas, la majorité des œuvres

¹ F. Jiméno, *La Peinture espagnole et la diffusion des modèles français aux XVII^e et XVIII^e siècles. Les enjeux de la copie*, thèse manuscrite sous la direction de Daniel Rabreau, professeur en histoire de l'art à l'Université Paris-I Panthéon-Sorbonne, 2005.

cataloguées, l'Espagnol utilise la gravure comme un répertoire de compositions, dès lors, le choix du graveur et du peintre n'ont guère d'importance si ce n'est le style du modèle qui doit être en concordance avec les attentes du copiste. Parfois, la renommée du peintre et surtout celle du graveur peut influencer sur le choix du modèle copié, ce qui est le cas avec les figures majeures du Grand Siècle.

Dès lors, qu'elle peut-être la différence entre une copie et une copie d'interprétation ? Une copie est une « re-production » d'un même support, et on descelle, dans les œuvres cataloguées, une acculturation technique et esthétique envers le modèle. Inversement, une copie d'interprétation n'a pas le même support que son modèle, il s'agit de copier la seule composition et d'interpréter, grâce à la gravure, les autres composantes de l'original.

Par ces quelques pages, il est donc intéressant de rappeler que la pratique de la copie et de l'interprétation furent peut-être plus importantes en Espagne qu'en France et que cette abondance favorisa la théorisation d'une habitude qui aurait pu nuire à une profession où l'on se voulaient artistes. Il est surtout important de rappeler que la copie n'est pas seulement un acte mécanique et servile envers un modèle mais plutôt un support permettant à l'artiste de réfléchir sur son œuvre. D'une certaine manière, cette réflexion sur le statut de la copie, ces quelques pages n'étant qu'une première étape d'un travail que l'on doit approfondir, implique une vision différente de la pratique de la peinture, sans doute moins noble, mais dans laquelle la circulation des œuvres et des hommes, la culture visuelle des artistes, prend ici toute son importance.

¹ Pour une définition de la gravure d'interprétation, voir : V. Meyer, *L'œuvre gravé de Gilles Rousselet. Graveur parisien du XVII^e siècle*, Paris, Paris Musées, 2004, p. 1-18.