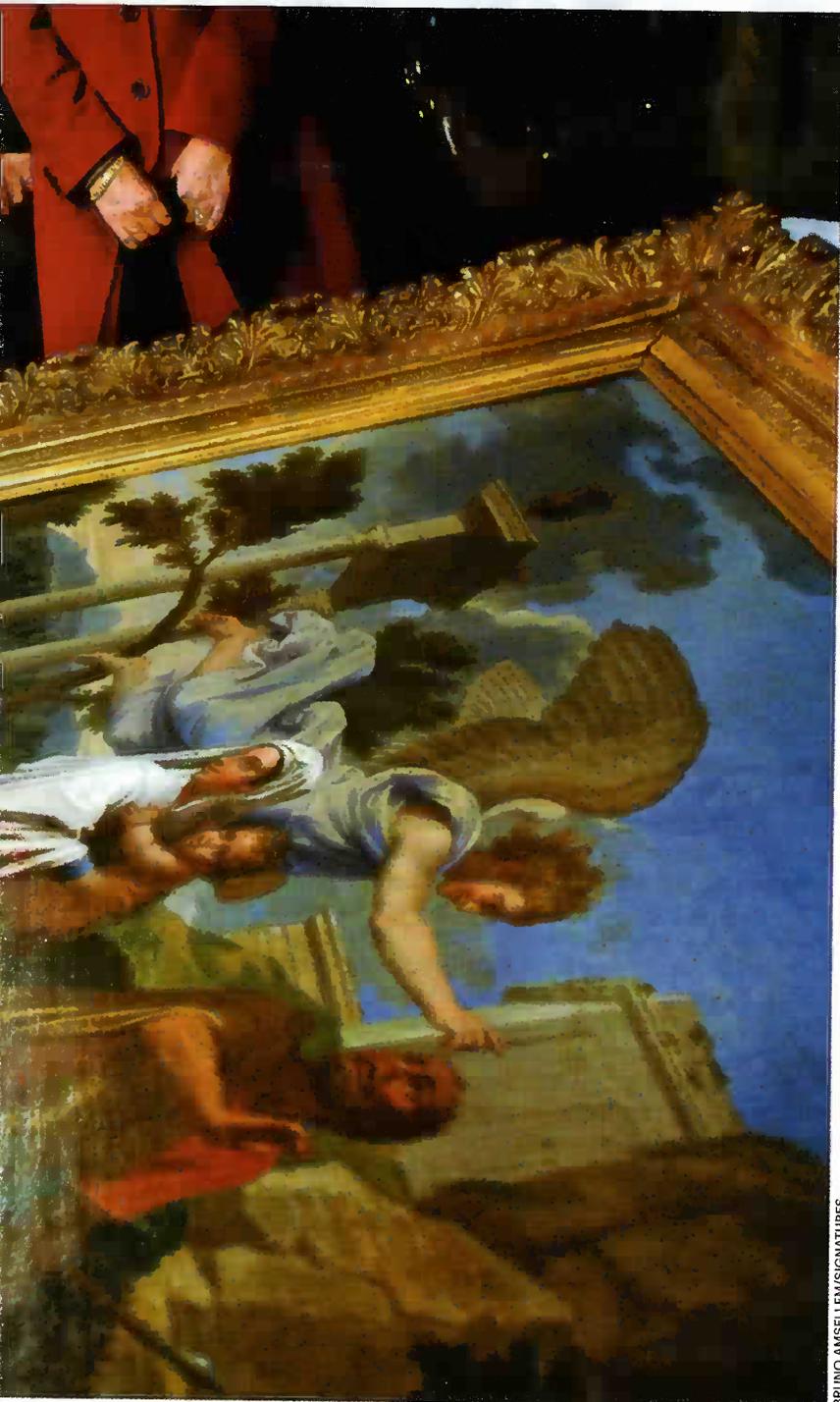


Qu'admire-t-on quand on se pâme devant une toile? Que vaut vraiment un tableau? Et surtout: qui détient le pouvoir de dire sa valeur? *Ceci n'est pas qu'un tableau*, le dernier essai du sociologue Bernard Lahire, jette un solide pavé dans l'art à travers l'étude d'un tableau à l'histoire mouvementée: une *Fuite en Egypte* attribuée à Nicolas Poussin (1594-1665), le maître du classicisme français. Comment un tableau tombé dans les oubliettes pendant trois siècles, et considéré par certains témoins de l'époque comme une peinture ratée, s'est-il transformé en « chef-d'œuvre » acheté 17 millions d'euros par le musée des Beaux-Arts de Lyon? L'art envoûte. L'art provoque chez ceux qui s'y adonnent, le vendent, l'étudient, l'auscultent, le critiquent, l'achètent, et surtout sur ceux qui le regardent et l'aiment, une fascination digne des objets sacrés. « *Devant l'Art, tu t'inclineras* » est même le premier commandement — inconscient — de notre rapport aux œuvres. Est-ce ainsi que les hommes s'émancipent? (p.23). Libéré, même fugitivement, du poids de l'histoire et de l'« obligation d'admirer », notre regard change. Et puisqu'il est désormais possible de réaliser des copies parfaites d'œuvres mythiques, pourquoi s'en priver? Un sacrilège, forcément... accompli avec une certaine élégance sur *Les Noces de Cana*, de Véronèse, exposé au Louvre. Dérobées en 1797 par les troupes napoléoniennes, *Les Noces* ont été « rendues » en 2007 au couvent San Giorgio Maggiore, à Venise, par l'artiste anglais Adam Lowe (p.26). Mais ceci n'est qu'une copie, dira-t-on. Vraiment? — O.P.-M.

Présentation de *La Fuite en Egypte* de Nicolas Poussin lors de son arrivée au musée des Beaux-Arts de Lyon en 2008. Oublié trois siècles durant, il a été racheté 17 millions d'euros.



L'AFFAIRE EST DANS LE SACRÉ



Propos recueillis par **Olivier Pascal-Moussellard**

— Professeur de sociologie à l'École normale supérieure de Lyon, Bernard Lahire livre, avec *Ceci n'est pas qu'un tableau*, un essai théorique doublé d'une étude pratique. Et le propos décape.

En lui-même, un tableau ne vaut pas grand-chose : sa valeur, écrivez-vous, repose essentiellement sur la magie de l'art. Qu'entendez-vous par là ?

Les émotions que l'on ressent devant une œuvre d'art sont réelles. Mais d'où proviennent-elles ? De l'interaction immédiate avec l'objet exposé à notre regard, ou de beaucoup plus loin – de réalités extérieures à cette relation ? Je pense qu'elles sont déterminées par des croyances qui nous échappent parce qu'elles s'inscrivent dans une très longue histoire. En parlant de « magie », je veux rappeler, d'abord, que les objets d'art ont été sacralisés et retirés de la circulation des objets ordinaires. Une place à part leur a été attribuée dans et par le monde social, et cette place est le résultat d'un travail collectif, réalisé par tous les acteurs du monde de l'art : artistes, historiens, critiques, collectionneurs, commissaires-priseurs, Etat, etc. Tous ont façonné notre rapport à cette *Fuite en Egypte* que j'étudie dans mon livre.

Nous croyons que nos émotions sont spontanées, alors qu'au fond, elles seraient autorisées ?

Que fait un guide touristique lorsqu'il écrit : « Venez admirer Picasso... », sinon nous signaler qu'il existe un lieu spécifiquement consacré à l'admiration ? Et que vient-on y admirer ? Des objets sacralisés. Tout renforce l'aura qui les entoure : le soin avec lequel on les manipule, les gants blancs que l'on enfle pour les déplacer, le prix que l'on est prêt à déboursier pour les acquérir, les adjectifs que l'on utilise pour les décrire, la mise en scène des enchères... Nous sommes soumis à une forme d'envoûtement qui reste largement inconscient. On ne se souvient plus des raisons pour lesquelles ces objets sont devenus si extraordinaires, des conditions historiques de possibilité de l'émotion artistique.

Quelles sont les grandes étapes de cette « transmutation » magique pour la *Fuite en Egypte* ?

Longtemps, on n'a su qu'à travers des témoignages que Poussin avait peint une toile ayant pour thème la fuite en Egypte de Joseph, Marie et Jésus. Une certaine confusion régnait, car le peintre a aussi peint des *Repos en Egypte* – rappelons que les titres ne sont pas de Poussin lui-même. On sait seulement qu'il a peint une fuite pour un commanditaire, Jacques Serisier, puis on perd la trace du tableau pen- »

» dant... trois siècles ! Dans les années 1980, une toile réapparaît, qui correspond à la description des témoignages que j'ai mentionnés. C'est la version « Piasecka Johnson » de *La Fuite en Egypte*, du nom de la milliardaire américaine qui l'a achetée. Ce tableau est attribué au maître français du classicisme par l'un des plus grands « poussinistes » de l'époque – l'historien d'art britannique Anthony Blunt (personnage haut en couleur, un des « Cinq de Cambridge », ce groupe d'étudiants et professeurs espionnant pour l'Union soviétique dans les années 1930). Blunt meurt en 1983, mais l'attribution est confirmée par un autre historien d'art émérite, lui aussi britannique : Denis Mahon.

Et voilà qu'en 1986, une toile quasiment identique apparaît lors d'une petite vente aux enchères, à Versailles...

Elle est légèrement plus grande, très sombre car recouverte de plusieurs couches de vernis, mais très proche, effectivement, du « Piasecka Johnson ». Dans un premier temps, Pierre Rosenberg, grand spécialiste français de Poussin, et à l'époque conservateur au Louvre, pense que le tableau n'est pas du peintre. Le commissaire-priseur et les experts de la salle des ventes parlent de « copie d'atelier », oubliant au passage que Poussin... n'avait pas d'atelier. Mais deux jeunes galeristes s'enthousiasment : les frères Pardo. Le jour de la vente, malgré la concurrence d'acheteurs américains, ils emportent les enchères pour 1 500 000 francs. Très cher, pour une copie d'atelier ! Le prix du pari, en fait : car ils sont persuadés que ce tableau est la « vraie » *Fuite en Egypte*.

Ils espèrent, au fond, que la « magie » va frapper ?

Il suffirait en effet que ce tableau sombre, qui a traîné plusieurs décennies sur un mur de salle à manger avant d'être entreposé sans plus de précaution dans une grange par ses propriétaires, soit associé au nom de Nicolas Poussin, pour devenir un objet sacré. De simple meuble, il se transformerait alors en potentiel « chef-d'œuvre ». Mais tout le monde n'a pas l'autorité de le qualifier, rares sont ceux qui possèdent la « baguette magique ». Les Pardo vont donc entamer leur longue marche, taper aux portes des quelques hommes ou femmes qui possèdent le pouvoir de dire « ceci est un Poussin »... en étant crus. Quand un prêtre dit « je te baptise », l'enfant devient chrétien, n'est-ce pas ? Cette puissance de transformation d'un être ou d'une chose en autre chose par la grâce de quelques mots existe aussi en art. Mais avec un degré plus élevé d'incertitude. Car il se trouve toujours d'autres « prêtres » – en l'occurrence d'autres historiens d'art – pour dire : « non ! Ceci n'est pas un Poussin ». Dans le domaine de l'art, la baguette magique est entre les mains de plusieurs personnes... qui ne sont pas toujours d'accord entre elles.

À VOIR



Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré

de Bernard Lahire, éd. La Découverte, 25€.



Selon les époques, il ne s'est pas toujours agi des mêmes personnes ?

Avant le XIX^e, seuls les collectionneurs certifient le nom des auteurs des peintures qui sont exposées. Vu leur rang social, on les croit sur parole. Ils n'ont même pas à préciser s'il s'agit d'un original ou d'une très belle copie, ce dont, d'ailleurs, on se moque parfois un peu. Mais au XIX^e, avec la multiplication des musées et l'apparition des conservateurs et historiens d'art, l'autorité bascule : des critiques affirment que parmi les tableaux exposés ici ou là, certains ne sont pas « de la main de »... Une véritable lutte de légitimité – entre les « connoisseurs » à l'œil exercé et les familles aristocratiques, ou de la grande bourgeoisie, qui prêtent les œuvres – s'engage. Les historiens en sortiront vainqueurs. Voilà pourquoi les frères Pardo vont passer tant d'années à essayer d'intéresser Pierre Rosenberg, mais aussi Jacques Thuillier, professeur au Collège de France et biographe de Poussin, à leur acquisition.

D'où vient cette obsession du tableau original ?

A certaines époques, les bonnes copies étaient considérées d'égale dignité avec le tableau d'origine. Mais la consolidation du marché de l'art et la guerre entre les musées



La Fuite en Egypte,
de Nicolas Poussin
(vers 1657).

Pourquoi ces incertitudes ne sont-elles jamais mentionnées sur les cartels à côté des tableaux ?

Pour que la magie opère, il faut absolument que le public croie que ce qu'il a devant les yeux est bien *La Fuite en Egypte* peinte par Poussin. Les gens ne comprendraient pas qu'on ait mis autant d'argent – 17 millions d'euros tout de même – dans ce qui pourrait n'être qu'une simple copie. S'il est là, sur le mur de ce musée, c'est *donc* que c'est le Poussin ! Le prix, comme l'historien d'art, a lui aussi le pouvoir magique de transformer un objet profane en « chef-d'œuvre ». Au final, nombre de visiteurs ne se déplacent au musée des Beaux-Arts de Lyon que pour voir « le chef-d'œuvre de Poussin », même si devant le tableau, toile de taille plutôt modeste à laquelle on a donné tout un mur, beaucoup d'entre eux semblent un peu dubitatifs...

Après avoir sacralisé l'objet, les acteurs du monde de l'art, montrez-vous, mettent tout en œuvre pour se réapproprier la part de sacré qui est en lui...

La découverte d'un « chef-d'œuvre » ne fait pas de mal aux carrières – celle de l'historien d'art qui attribue le tableau à Poussin, du commissaire-priseur qui fait une superbe vente, du mécène honoré par l'Etat... Tous et toutes tentent de s'approprier le tableau – matériellement pour le musée, symboliquement pour ceux dont le nom est associé à la toile. La mairie de Lyon, qui a contribué pour un million d'euros à l'acquisition de *La Fuite en Egypte*, n'a jamais caché son espoir d'attirer grâce à lui des entreprises, des investisseurs et des populations cultivées...

D'où la valeur, parfois inestimable, de cette aura magique ?

Quand Jacques Thuillier, professeur au Collège de France, finit par attribuer en 1994 *La Fuite en Egypte* des Pardo à Poussin, les anciens propriétaires ont soudain l'impression de s'être fait avoir. Et la justice, reconnaissant en la matière qu'il y a eu « erreur sur la substance », va leur donner raison. En France, en effet, quand le vendeur d'une œuvre d'art découvre que le statut de l'objet dont il s'est séparé a changé, il peut demander que la vente soit annulée et que la toile lui soit restituée. C'est exactement ce qu'il s'est passé, puisque la justice a retiré *La Fuite en Egypte* aux frères Pardo... permettant aux ex-nouveaux propriétaires de revendre la toile une seconde fois – 17 millions d'euros, au musée des Beaux-Arts de Lyon... Il y a plusieurs « morales » à cette histoire. L'une d'entre elles est que la justice a demandé à des « experts » de trancher – s'agit-il, oui ou non, d'un Poussin ? et le propriétaire pouvait-il l'ignorer ? – alors que les plus grands poussinistes ne s'étaient pas mis d'accord sur la réponse. Cocasse !

L'art est-il pris, lui aussi, dans des rapports sociaux de domination, alors qu'il prétend s'en libérer ?

Le monde de l'art a produit sa propre critique « interne » avec des artistes comme Marcel Duchamp. Mais si ce dernier a « désacralisé » le musée, en y introduisant des objets « profanes » par excellence, comme l'urinoir, cela veut bien dire que le musée était sacré ! Surtout, ce même Duchamp qui interroge le monde de l'art finit par être rattrapé – « resacralisé » si vous voulez – par l'histoire de l'art : si quelqu'un s'amusait à casser son urinoir, il finirait en prison. Ce n'est donc plus un objet industriel mais un objet sacré. On ne sort pas si facilement de la cage... »

pour l'acquisition de chefs-d'œuvre a considérablement accru la pression sur l'« original », l'« unique », l'« authentique ». Car le prix de l'œuvre augmente ou baisse selon la réputation du nom qui lui est attaché, et en fonction du degré de certitude qu'il s'agit bien de l'objet sacré (qui voudrait une copie du saint suaire ?) : on entre alors dans la grande période de l'« attributionnisme ». Pour *La Fuite en Egypte*, des hommes à la réputation impeccable, qui ont fréquenté les œuvres de Poussin pendant plus d'un demi-siècle, s'opposent féroce. Et parfois, on change d'avis, comme Pierre Rosenberg, le président-directeur du Louvre, qui finit par trancher en faveur du tableau des Pardo.

La radiographie des tableaux, ou les laboratoires d'analyse chimique, ne peuvent-ils pas établir la vérité une fois pour toutes ?

Ils peuvent confirmer avec certitude l'époque où un tableau a été peint, et écarter les mauvaises toiles. Mais aucun labo ne peut dire de manière irréfutable qu'il s'agit – ou pas – d'un tableau de *tel* peintre. Les rapports d'analyse peuvent seulement conclure que « rien ne s'oppose à ce que ce soit un Poussin », quand on étudie les pigments, la toile, la technique de peinture, etc. Rien de plus.

» Quelles sont les conséquences de votre réflexion sur les politiques culturelles publiques ?

Il ne m'appartient pas d'en décider. Mais puisqu'on réalise désormais des copies parfaites (lire ci-contre), pourquoi ne pas faire des copies de la *Fuite en Égypte*, que l'on disséminerait dans les musées pour exercer l'œil des collégiens – plutôt que d'acheter un Poussin que peu auront l'occasion de voir dans leur vie ? Suggestion sacrilège... Si vous brisez le culte de l'original, le marché est cassé, les prix s'effondrent. La démocratie culturelle s'en trouverait sans doute très bien, pas forcément les acteurs de l'art. Pourtant, que *La Recherche du temps perdu* se vende à des dizaines de milliers d'exemplaires n'a rien enlevé à la réputation de Proust.

Cela permettrait, aussi, de sortir d'un rapport à l'art très marqué par le rapport dominant dominé ?

Dès qu'on parle d'art, le vocabulaire de la domination, de la subordination s'impose, jusqu'à la métaphore du viol – « Laissez-vous prendre, posséder... ». Le spectateur est mis dans une position d'infériorité. Ne dit-on pas qu'on « s'élève par l'art » ? C'est une conception très noble (même si le choix du mot « noble » n'est pas anodin), mais qui n'est possible que parce qu'on a établi, il y a longtemps, une hiérarchie sociale où l'art est placé très haut. Je ne dis pas que c'est mal – je reste agnostique sur cette question – mais c'est mieux d'en être conscient. Peut-être y a-t-il de bons rapports de domination, peut-être gagne-t-on à être dominé par les choses qui le méritent ; mais prendre conscience que l'émotion devant un tableau est rendue possible par une histoire qui s'étend sur plusieurs siècles est vraiment émancipateur : on est moins écrasés par l'obligation d'admirer ; on découvre qu'il est possible d'éprouver de merveilleuses émotions devant des œuvres ou des objets qui, eux, n'ont pas été « autorisés » ●

LE VOYAGE DES NOCES

Et si l'âme des Noces de Cana de Véronèse avait quitté le Louvre pour se réincarner dans une copie à Venise, lieu d'origine du tableau... Par Nicolas Delesalle

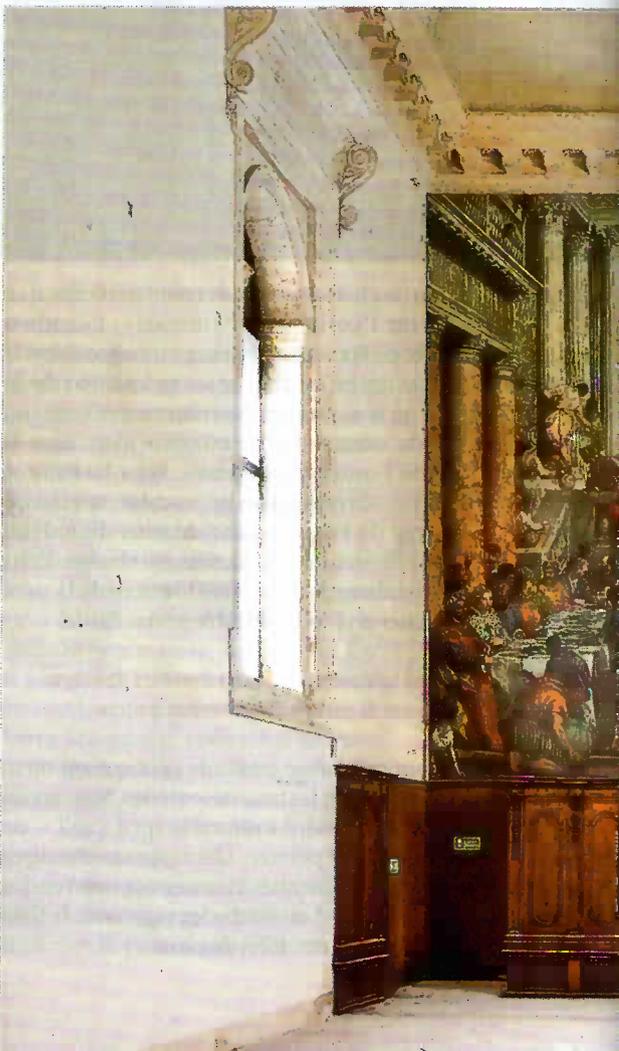
— Le crime parfait. Pas d'effraction. Pas d'empreintes. Pas de cadavre. Pas de preuve. Pas de procès. *Les Noces de Cana*, de Véronèse, le plus grand tableau du Louvre, 67 mètres carrés de couleurs vives, cent trente-deux personnages, a été volé en 2007 et, chose exquise à l'heure où tout le monde sait tout de suite : personne ne s'en est rendu compte. Pour s'en convaincre, il suffit de se rendre dans l'aile Denon du musée, huit ans après le larcin, et de visiter la salle n° 6, dite « salle de la Joconde ». Qu'y découvre-t-on ? Mona Lisa, bien sûr, son sourire las, et puis les groupes de touristes agglutinés devant la sainte relique de Léonard de Vinci, tournant pour la plupart le dos... aux *Noces de Cana*.

Oui, le tableau est bien là, à Paris, suspendu trop bas, à 80 centimètres du sol, balayé par un éclairage zénithal, encadré par un épais cadre doré, mais son âme est ailleurs,

bien loin, en Italie, sur l'île de San Giorgio Maggiore, à Venise, dans le réfectoire des moines du monastère bénédictin, éclairée par les lumières naturelles, à sa place originale, à la bonne hauteur, sans cadre, sans air conditionné, sur le mur pour lequel le tableau a été conçu en 1563, avant que les soudards de Napoléon ne l'emportent en 1797, déchirant l'œuvre en sept lés recollés en France.

Comment un tableau a-t-il pu être volé tout en restant à sa place ? Pour le savoir, il faut se rendre dans la banlieue de Madrid, pénétrer dans un lieu étrange, foutraque, une ancienne usine désaffectée transformée en ateliers d'art où ingénieurs, sculpteurs, archivistes, peintres, informaticiens, mécaniciens conçoivent et dessinent ensemble des œuvres d'art originales ou des copies, tous les corps de métiers travaillant de concert au même endroit, comme à la Renaissance.

Près d'un faux Caravage abandonné contre un mur et tandis qu'un sculpteur façonne dans un jet de poussière de plâtre un coquillage, on croise le regard mutin d'un enfant de 10 ans. Adam Lowe a pourtant 56 ans. Il est le créateur de l'entreprise Factum Arte et le chef du gang qui a volé l'aura des *Noces de Cana* au Louvre. Il nous invite à visiter son incroyable repaire ; ici des imprimantes 3D façonnent des œuvres bientôt exposées à New York, là dorment des pans ratés de la tombe de Toutankhamon reproduits à l'identique et à l'échelle ; les murs réussis sont partis en Égypte pour l'inauguration de ce tombeau *bis*, ouvert à Louxor en 2014, et qui sauvera l'original des destructions liées au tourisme de masse. Adam Lowe a fondé son étrange entreprise en 2000. Il était peintre. Il a quitté la peinture parce qu'il ne

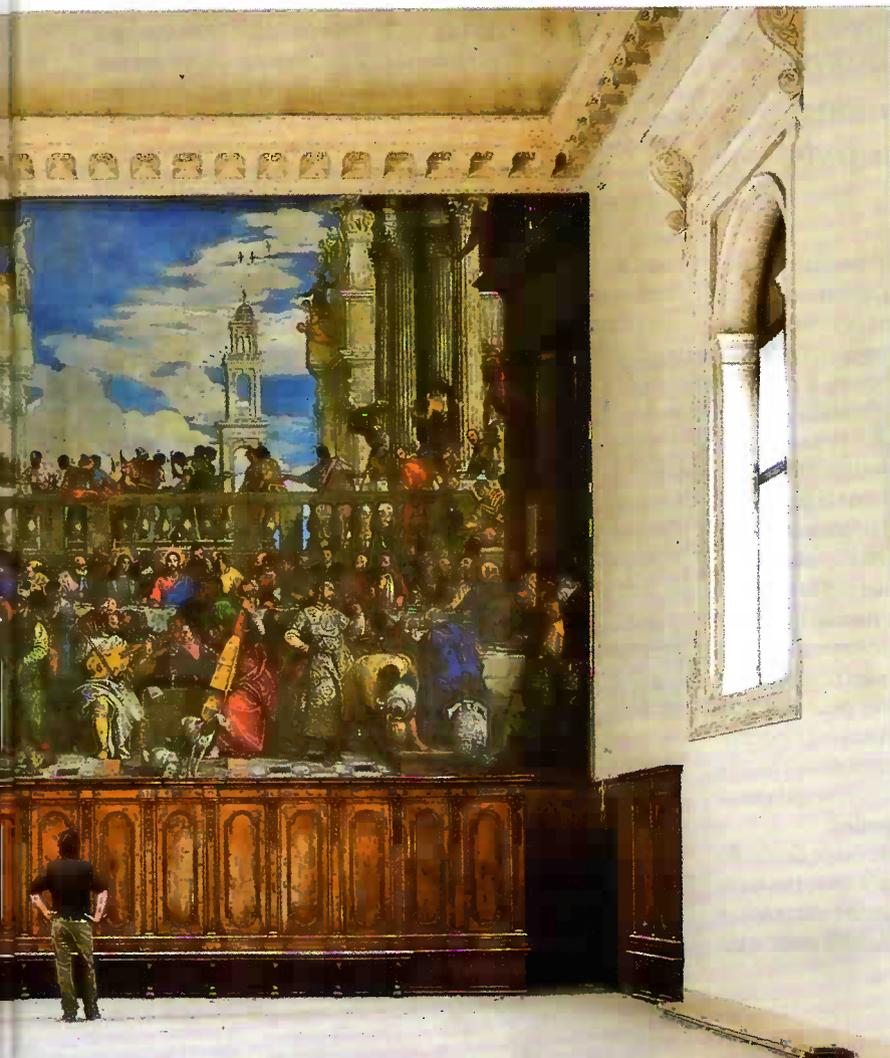


parvenait pas à créer les images qu'il voulait en utilisant seulement sa main. Depuis, Factum Arte crée ou recrée, à l'envi, préserve les chefs-d'œuvre en collaboration avec les musées, enregistre leur ADN dans des fichiers numériques. Et tout a vraiment commencé avec les *Noces de Cana*.

Une entreprise criminelle réussie nécessite l'entremise d'un complice de haute volée. Le sociologue et philosophe Bruno Latour a endossé ce rôle. C'est lui qui a mis en relation les bénédictins du monastère San Giorgio avec Adam Lowe. *«J'étais là-bas pour une conférence, raconte-t-il. Ils ont projeté sur le mur du réfectoire le tableau manquant, ils pleuraient son absence; chaque nouveau gouvernement italien demande la restitution des Noces de Cana, pour la forme. Je leur ai dit que j'avais un ami capable de faire revenir le tableau.»* Adam Lowe rencontre les moines, partage avec eux ses connaissances encyclopédiques de l'œuvre phare de la Renaissance italienne, qui a inspiré les plus grands, Delacroix, Ingres, Gérault, Cézanne. Il imagine comment le tableau pourrait de nouveau investir son berceau architectural dessiné par l'architecte Palladio. Il veut faire mentir Walter Benjamin, qui déclarait que jamais l'aura d'une œuvre ne pourrait migrer de l'original vers la copie. C'était avant l'ère numérique.

Le plan s'affine. Les outils s'aiguisent. Il faut convaincre les autorités du Louvre de laisser le gang de Factum Arte pénétrer dans ses murs. Trois années de batailles administratives seront nécessaires. Le Lowe entre finalement dans la bergerie. Henri Loyrette, l'ancien patron de la vénérable institution, a fini par coopérer. *«Il ne pensait pas que ça allait être aussi bien fait»*, se souvient le Britannique. Les conditions de

Les *Noces de Cana*, sous la forme d'une copie, a réinvesti le monastère vénitien de San Giorgio Maggiore, pour lequel il avait été peint à l'origine par Véronèse.



travail imposées par le Louvre sont drastiques. Interdiction de décrocher le tableau. Interdiction d'entrer en contact avec lui, de le toucher. Travail exclusivement nocturne. Obligation de démonter les outils chaque matin pour laisser le public entrer dans la salle. Présence de deux gardiens du Louvre, différents chaque soir, pour ne pas créer de liens de proximité. Pendant cinq semaines, chaque nuit, Adam Lowe et ses troupes investissent la salle n° 6. *«Les gardes étaient aussi excités que nous. Mona Lisa nous regardait travailler. On avait du temps pour observer le tableau et le laisser nous parler. C'est le plus grand privilège du monde.»* Pour dématérialiser les *Noces de Cana*, ils commencent par numériser l'œuvre au moyen de lasers, à raison d'une surface de feuille A4 à chaque fois, ils photographient le tableau en autant de sections, enregistrent sa topographie à l'aide d'un scanner 3D, puis fusionnent à Madrid tous les fichiers numériques, avant de recréer le tableau à l'aide d'une imprimante conçue sur mesure, laquelle applique des pigments sur un canevas appâté avec du plâtre exactement comme celui sur lequel Véronèse avait peint. C'est une copie, numérique. Mais c'est surtout un tableau. Et pas n'importe lequel.

Le 11 septembre 2007, après neuf mois de sueur, le facsimilé est enfin prêt à dévoiler ses craquelures fidèles, ses coloris puissants identiques à l'original, son extraordinaire alchimie mêlant profane et sacré. Il est recouvert d'un drap blanc, exactement à sa place, respectant les trompe-l'œil du peintre qui s'enchaînent parfaitement dans la salle. Le public exigeant de la Sérénissime est venu en nombre. Sept cents personnes, experts en histoire de l'art, militaires en tenues de gala, cardinaux, dames de la haute société parées de bijoux merveilleux; chacun sait qu'il ne s'agit que d'une copie. Et puis le rideau tombe. Une ou deux secondes de stupeur et, soudain, une rumeur, un grondement, un véritable vacarme d'applaudissements tonne entre les murs du réfectoire. Des larmes coulent sur les joues des dames, des experts et des cardinaux. C'est un double miracle: sur le tableau, Jésus change l'eau en vin et, dans la salle, Adam Lowe, la copie en chef-d'œuvre. Il sourit en y repensant. *«Quand j'ai vu les gens pleurer, j'ai compris qu'on avait fait quelque chose d'important. Le peuple italien est sans doute le plus fin connaisseur de l'histoire de l'art. Les gens savaient qu'ils regardaient une copie et pourtant ils pleuraient. L'original est resté à Paris mais l'expérience authentique se vit maintenant à Venise.»* L'aura des *Noces de Cana* a migré.

«Il est enfin à sa place, ajoute Bruno Latour. Dans les alignements prévus. Chaque centimètre carré est le même. Pas d'encadrement doré. Sans verre de protection. Il est comme il était.» Dans sa charge ¹ contre la marchandisation de l'art contemporain, l'académicien Jean Clair avait salué *«la migration de l'aura»* des *Noces de Cana*. *«La réplique plutôt que la relique! écrivait-il. Vaut-il mieux l'œuvre dégradée ou la copie supérieure à l'original dégradé, replacée dans le lieu de sa raison d'être?»* La réponse tient dans les larmes des Vénitiens et, surtout, dans celles qui ne coulent pas, ou si peu, dans la salle n° 6 de l'aile Denon, devant l'œuvre originale de Véronèse ●

¹ L'Hiver de la culture, Jean Clair, Flammarion, coll. Café Voltaire.